

Федеральное государственное бюджетное научное учреждение  
«Кабардино-Балкарский институт гуманитарных исследований»

**М.А. Хакушева**

**МИФОЛОГИЧЕСКИЕ  
ОБРАЗЫ И МОТИВЫ В ФОЛЬКЛОРЕ,  
ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ**

Нальчик · 2014

УДК – 821.352.30:398  
ББК – 83.3(0)6  
X – 16

Печатается по решению Ученого совета ФГБНУ  
«Кабардино-Балкарский институт гуманитарных исследований»

**Научный редактор**

*зав. отделом адыгской филологии КБИГИ,  
доктор филологических наук*

*Х.Т. Тимижев*

**Рецензенты:**

*главный научный сотрудник  
сектора кабардинской литературы КБИГИ,  
доктор филологических наук*

*Х.И. Бакоев*

*старший научный сотрудник  
сектора кабардинской литературы КБИГИ,  
кандидат филологических наук*

*И.А. Кажарова*

**Хакуашева М.А.**

X – 16 Мифологические образы и мотивы в фольклоре, литературе и искусстве. – Нальчик: Издательский отдел КБИГИ, 2014. – 172 с.

В книге объединены две части, сходных по тематике. В первой – «Мифологические образы и мотивы в адыгском фольклоре: онтологический аспект» – исследуются наиболее распространенные мифологические образы и мотивы мифофольклорного наследия адыгов, определяются некоторые онтологические категории адыгской мифологии и эпоса, впервые представлена их интерпретация в широком культурологическом и онтологическом планах, показана роль мифов-символов в раскрытии метафизических, духовных и морально-этических норм адыгов.

Во второй части – «Мифологические образы и мотивы в литературе и кинематографии» – прослеживается литературное воплощение мифофольклорных мотивов и образов в художественных произведениях П.Ф. Лагерквиста, киноверсии его повести «Варавва» (режиссер Р. Флейшер), кинофильмах И. Бергмана «Осенняя соната», А. Тарковского «Жертвоприношение».

Монография может представлять интерес для специалистов в области литературоведения и культурологии, студентов и аспирантов вузов.

*В оформлении обложки использованы графические рисунки адыгейского художника Ф. Петуваши (1975).*

ISBN 978-5-91766-088-2

© Хакуашева М.А., 2014  
© КБИГИ, 2014

The Federal State Budgetary Science Establishment  
the Kabardian-Balkarian Institute of Humanitarian Research

**M.A. Hakuasheva**

**MYTHOLOGICAL IMAGES  
AND MOTIFS IN FOLKLORE,  
LITERATURE AND ART**

Nalchik · 2014

UDK – 821.352.30:398  
BBK – 83.3(0)6  
H – 16

Printed according to the decision of the Scientific Council  
of The Federal State Budgetary Science Establishment  
the Kabardian-Balkarian Institute of Humanitarian Research

**Scientific Editor**

*Head of the Adyghe Philology of KBIHR,  
Doctor of Philology*

*H.T. Timizhev*

**Reviewers:**

*Main researcher of Department  
of Kabardian literature of KBIHR,  
Doctor of Philology*

*H.I. Bakov*

*Senior researcher of Department  
of Kabardian literature of KBIHR,  
Candidate of Philology*

*I.A. Kazharova*

**Hakuasheva M.A.**

H – 16 Mythological images and motifs in folklore, literature and art. –  
Nalchik: Publishing department of KBIHR, 2014. – 172 p.

The book combines two pieces of similar theme. The first – «Mythological images and motifs in Adygian folklore in ontological aspect» – explores the most common mythological images and motifs of mifo-folklor heritage of Circassians, identifies some ontological categories of adygian mythology and epics, first presented their interpretation in terms of the broad cultural, shows the role of symbols in myths disclosure of metaphysical, spiritual, moral and ethical standards of Circassians.

In the second part – «Mythological images and motifs in literature and cinema» – can be traced literary incarnation of the mythological and folklore motifs and images in art works P.F. Lagerkvist, the film version of his novel, «Barabbas» (directed by R. Fleischer), movies I. Bergman's «Autumn Sonata», A. Tarkovsky's «The Sacrifice».

The monograph is intended for specialists in the field of literary criticism and cultural studies, undergraduate and graduate students of universities.

*In the designing of the book cover are used graphic pictures of the adygean artist F. Petuvash (1975).*

ISBN 978-5-91766-088-2

© Hakuasheva M.A., 2014  
© KBIHR, 2014

## ВВЕДЕНИЕ



В XX веке интерес к мифу приобрел глобальные масштабы. Его присутствие расширилось и обозначилось во всех областях культуры: литературе, музыке, опере, балете, драме, кино. В начале XXI столетия этот интерес не ослабевает. К мифу по-прежнему обращаются исследователи самых разных областей науки: истории и палеонтологии, археологии и философии, языкознания и литературоведения. Чем объяснить этот неуклонно возрастающий интерес? Миф представляет собой некую систему универсальных культурных кодов. «Человек живет отныне не только в физическом, но и в символическом универсуме. Язык, миф, искусство, религия – части этого универсума... Мы должны, следовательно, определить его как *animal symbolikum*» [1]. Чтобы получить возможность декодирования символической составляющей мифофольклорного материала, его необходимо рассматривать в широком культурологическом аспекте, учитывая универсальность символа и самого мифа. Сегодняшний день диктует его новое прочтение: за архетипическими образами, мифологемами скрывается целый мир онтологических понятий, закодированный шифром символов, для «расшифровки» требуется принципиально новый подход, новые методы с привлечением современных теорий мирового мифа.

В работе сделана попытка определить:

- 1) наиболее типичные мифофольклорные образы и мотивы;
- 2) место адыгской мифологии в рамках наиболее значительных течений современной культурологической и философской мысли Запада. Подобная ориентация на западную философию объясняется этнокультурной индоевропейской преемственностью адыгов. При этом автор основывался на богатом отечественном материале по теории мифа и эпоса;
- 3) особенности заимствования универсальных мифофольклорных образов и мотивов в литературе и искусстве.

Формирование потребности в онтологическом исследовании мифологии вполне закономерна и объяснима: любая область науки и искусства, выходя за рамки своей специфики, рано или поздно приходит к научно-философской и культурно-философской рефлексии.

С другой стороны, расширение узких рамок традиционной философии по направлению точных наук и различных областей культуры приводит к своеобразному сращиванию разных сфер знаний. Подобная интеграция уже объективно существует и представляется весьма перспективной: на ее стыках выявляются новые неисследованные пласты. Так, философское осмысление мифологии раскрывает новую грань научных исследований, в частности, онтологические категории мифологии. Потребность в метафизическом осмыслении мифа в настоящее время является, пожалуй, особенно настоятельной, так как онтологическая основа всех сфер отечественной культуры очень долго подменялась идеологической. Все западные философские теории заведомо объявлялись буржуазной пропагандой, а критика выступала впереди их изучения. Поэтому в этой области образовался достаточно ощутимый вакуум, требующий должного наполнения. Обращение преимущественно к западной философии объясняется тесными этнокультурными связями адыгов и греков в эпоху мифотворчества, в том числе античности (новоевропейская философия сложилась и выросла, как известно, на основе античной греческой философии).

Для определения некоторых основных категорий адыгской мифологии следовало учесть особенности национального мифа. Ему присущ дух карнавала, игры, динамизма действий, событий и, как следствие, игровой способ мышления адыгского менталитета в целом, что самым непосредственным образом отразилось в мифологии народа.

Исследования мифопоэтического сознания на материалах адыгской мифологии (в частности абазинской) предпринял М.А. Шенкао. Работа выполнена преимущественно в историческом аспекте.

Отсутствие или недостаточная разработанность метафизической основы мифа – слабое звено в нашем отечестве, которое ждет своего исследователя. Никакая дисциплина не может претендовать на серьезный научный статус без метафизического обоснования и определения, в том числе теория мифологии. Это естественная, органичная необходимость, заложенная в природе человеческого познания.

Меняется роль и самой философии, по крайней мере, отечественной. Из камерной «вещи в себе» она постепенно занимает должное место, превращаясь в живую основу любой мыслительной сферы.

Для Мартина Хайдеггера «философия... – нечто нацеленное на целое и предельнейшее, в чем человек выговаривается до последней ясности и ведет последний спор... Новалис говорит в одном фрагменте: «Философия есть, соответственно, ностальгия, тяга повсюду быть дома» [2].

Ф.В. Шеллинг идентифицирует философию и поэзию на этапах мифотворчества: «...Действительно ли поэзия и философия существуют

вне друг друга, нет ли между ними естественного родства и почти неизбежной силы притяжения? Ведь надо же понять, что от подлинно поэтических образов требуется не меньшая всеобщность и необходимость, нежели от философских понятий. В свою очередь, философские понятия... должны быть настоящими, определенными сущностями, а чем больше они таковы... тем больше, кажется, сближаются с поэтическими образами...» [3].

Романтическая философия мифа трактовала миф преимущественно как эстетический феномен. Шеллинг одним из первых заговорил о «философии мифологии»: «Понятие «философия мифологии» входит в более общие – теория мифологии. Одно и то же может становиться предметом чисто внешнего познания, когда речь идет просто о наличном бытии предмета, не о его сущности; если подняться до сущности, познание будет теорией... Теория любого естественного или исторического предмета – это ... *философское созерцание* его (курсив мой. – Х.М.), причем все дело в том, чтобы открыть в нем зародыш живого, тяготеющий к развитию, или вообще истинную настоящую его природу» [4]. В философской системе Шеллинга мифология занимает место как бы между природой и искусством. Преодоление традиционного аллегорического толкования мифа в пользу символического – основной пафос романтической философии мифа. Мифология при этом, по Шеллингу, является «общим для них центром», от которого они исходятся [5].

«Однако если поэзия и философия совместно вышли из мифологии, то не служит ли это доказательством того, что в мифологии они еще пребывали в единстве, притом тогда, конечно же, ни одна из них не могла предшествовать мифологии и быть фактором ее возникновения» [6], – продолжает свою мысль Шеллинг, опровергая Гейне и Германа, которые считали научную и философскую мысли предшественниками мифологии.

Метафизическая основа заложена в самой природе мифа. Может, именно поэтому «философия повернула свое внимание к мифу и его конфигурациям раньше, чем к другим сферам культуры» [7].

По мысли автора, такое положение вполне естественно, так как только «через мифологическое мышление философия смогла подойти к своим собственным задачам. Она представляла собой конфронтацию полярных сил – мир логоса и мифологический мир. Но, хотя два мира не могли дольше существовать, была сделана попытка утвердить один как по крайней мере подготовительную стадию для другого. Здесь лежит зародыш той аллегорической интерпретации мифов, который представлен во всех древних науках [8]. Особенно популярен этот метод

интерпретации мифа после V века греческого просвещения. Им владели скифы, стоики, эпикурейцы, софисты, над которыми иронизировал Платон, так как сам считал этот метод лишь тренировкой ума. Он рассматривал миф как форму и стадию знания самого по себе.

Аллегорическое толкование оставалось господствующим на протяжении Средних веков и эпохи Возрождения (трактат Бокаччо, позднее сочинения Ф. Бэкона).

Глубокую философию мифа создал итальянский ученый Жан-Батист Вико, автор сочинения «Основания новой науки» (1725). Для него истинное единство человеческой культуры воплощено в триаде — язык, искусство, мифология. Древнейшая эпоха представляется Вико как поэтическая и во всех аспектах коренящаяся в мифе, что указывает понимание им первобытного идеологического синкретизма. Вико называет мифологию «божественной поэзией» и связывает ее своеобразие с неразрывными формами мышления, сравнимыми с детской психологией. Его философия мифа содержала в зачатке почти все основные последующие направления в изучении мифологии.

Переходную ступень от просветительского взгляда на мифологию к романтическому представляют воззрения немецкого философа И.Г. Гердера. Мифология интересует его как часть созданных народом поэтических богатств, народной мудрости. Он рассматривает мифы разных народов, в том числе и первобытных.

Несмотря на отдельные попытки современных исследователей связать воедино мифологию с философией в самостоятельную область знаний, философия мифа выделилась сравнительно недавно. Наряду с возникновением новых теоретических дисциплин, таких как философия права, философия языка, герменевтика, философия религии и так далее, она вошла в так называемую философию культуры, составившую в своеобразной совокупности некую панфилософию. В XX веке миф уже рассматривается как дополнение к первобытному ритуалу, как регулятор жизни архаического коллектива, как социальный феномен, как воплощение особого типа мышления, отличающегося от мышления современного человека, как система символов, как рассчитанная на познание мира структура, как продукт деятельности бессознательного и т.д. В соответствии с этими подходами сформировались традиции изучения мифа, связываемые прежде всего с именами их авторов — Дж. Фрэзером, Б. Малиновским, З. Фрейдом, Г. Юнгом, Л. Леви-Брюлем, К. Леви-Строссом, Э. Кассирером, М. Элиаде и др. Согласно Фрэзеру (немецкая школа), миф является отражением некогда существовавших архаических ритуалов. Он предпринял попытку сведения большого комплекса мифов и преданий к единому универсальному



ритуалу убийства и замены состарившегося и потерявшего мистическую силу жреца новым, способным обеспечить магическим путем новые богатые урожаи.

Б. Малиновский (английская школа) полагает, что миф не мыслим вне ритуала, составляет неразделимое единство с ним, выполняя важнейшую функцию жизни первобытного коллектива – функцию регуляции. Миф не только воспроизводит или сопровождает ритуал, но и сам есть не что иное, как ритуал в его словесном выражении. Ритуал же может быть понят как миф в действии. Благодаря такой двусторонности, миф примиряет различные аспекты архаического мира ощущений: он увязывает воедино слово и дело, настоящее и прошлое, предсказание будущего и ожидание его свершения, индивидуальное и коллективное и пр. Философия мифологии Малиновского повлияла на все наиболее заметные теории мифа, прежде всего на те, где миф рассматривается как социально-психологический феномен, регулирующий жизнь первобытного коллектива.

С революционной теорией выступил З. Фрейд, для которого мифы – продукты вытесненных в подсознании сексуальных влечений. В этом смысле мифы, особенно их устойчивые варианты, однажды возникнув в истории культуры, постоянно воспроизводятся каждым новым поколением людей и каждым человеком, так как проблемы их психической и, главное, сексуальной жизни остаются, несмотря на разнообразие внешних деталей, примерно одними и теми же. В центре всех мифов и, соответственно, психической жизни индивида лежит, по Фрейду, Эдипов комплекс: убийство сыном отца рождает у него комплекс вины, который приводит к почитанию отца и обожествлению его образа. Осознание преступности инцеста рождает начало нравственности и привносит в жизнь первобытных людей нормы элементарной морали. Наконец, сублимация, с точки зрения З. Фрейда, становится причиной возникновения и развития искусства, создающего фантастические образы и намекающего человеку на скрытые от него самого тайны его существа.

Аналитическая психология Юнга родилась из критики классического психоанализа. Как и Фрейд, Юнг признает связь мифологии и бессознательного, однако понимает ее иначе. То, что Фрейд считал результатами исключительно подавленного сексуального влечения, Юнг соединил с идеей архетипа, то есть коллективно-бессознательным слоем человеческой психики. Учение об архетипах – наиболее значимая для философии мифологии часть юнгианской концепции. Заимствованным из платонической традиции термином «архетип» Юнг обозначил образы, обнаруживающиеся в мифах, сказках, снах,

фантазиях. Количество архетипов, по представлению Юнга, ограничено. Благодаря их глубочайшей укорененности, архетипы оказываются универсальными и повсеместно распространенными первоэлементами психики и культуры. Фрейдизм и юнгианство во многом изменили эту ситуацию, обозначив и провозгласив стихию бессознательного. Инстинктивная жизнь была водворена на первобытный трон. Такое положение вещей было наиболее характерно для модернистских школ Запада, в частности, для некоторых представителей школы экзистенциализма. Примечательно, что на вторичном этапе обращения к стихии бессознательного после античных авторов модернисты потеряли самое главное – ликующее упоение жизнью, радостью бытия. Бессознательная жизнь в модернистском варианте оказалась выхолощенной, лишенной своей естественной основы.

Мышление архетипического человека, отразившееся в мифе и создавшее миф, было главной темой исследований Леви-Брюля. Вслед за Дюркгеймом он опирался на идею «коллективных представлений», играющих важную роль в жизни первобытного племени. Однако, в отличие от Дюркгейма, Леви-Брюль считал, что мышление древних людей качественно отличается от мышления современного человека. Первобытный ум – это ум до-логический или прелогический: он нарушает или обходит законы формальной логики и страдает принципом сопричастия (партиципации), то есть ирреальной, мистической связи между чем бы то ни было. Эти свойства первобытного мышления и отразились в мифе, который сохранил элементы архаического мировоззрения, например, представления о цикличности времени, неоднородности пространства, круговороте рождения и смерти.

Наиболее влиятельным в XX веке направлением стал структурализм, рассматривающий миф как сложно организованную знаковую систему, как особый язык, надстраивающийся над обычной речью. С точки зрения основателя структуралистской философии мифа Леви-Стросса, первобытный человек воспринимал окружающий мир как набор противоположностей, противоречий, требовавших своего разрешения. Миф и порождающее его первобытное мышление Леви-Стросс определяет как логический инструмент для разрешения противоречий, существующих онтологических разрывов. Например, противоречие между жизнью и смертью, между верхом и низом, правым и левым в мифе разрешается при помощи так называемого прогрессирующего посредничества или медиации. Логика мифа, по мнению Леви-Стросса, движется к решению задачи примирения исходных противоположностей. Леви-Стросс назвал ее логикой бриколажа.

Философия мифологии в XX веке представлена рядом других имен, среди которых выделяется Кассирер, рассматривавший миф как сложную символическую систему. Конкретные предметы, не теряя своей конкретики, могут становиться знаками других предметов или явлений, то есть заменять их символически. У. Фолкнер назвал символ концентрированным выражением мысли, лежащей в основе мифа. М. Элиаде на основе опыта многих предшественников сформировал концепцию мифологического отношения к времени и пространству.

\* \* \*

Современные литература и искусство претерпевают существенные трансформации в аксиологии, методологии. Вместе с тем фундаментальные проблемы культуры, литературы в том числе, не представляется возможным решать в отрыве от тысячелетий человеческой эволюции, сформировавшей эти проблемы. Кажется, потребовалась проекция на бессмертный опыт филогенеза. Таким своеобразным медиатором и выступает миф, который можно представить себе в форме древнего остова, заполненного невообразимо богатой и противоречивой художественной тканью современности. Он отображает устойчивые феноменальные проявления, в том числе, человеческой природы. Выдержав натиск истории, миф сумел законсервировать в себе неизменные, константные формы культуры и социума. Это то не подверженное изменениям «ядро», которое подчиняется иным законам детерминизма и не зависит, например, от смены социально-общественных формаций. В мифе каждый феномен, каждая индивидуальность существует одновременно в конкретном времени и вне его. Проблема обусловленности мифологического хронотопа при всей видимой простоте решается сложно и диалектично.

Литература (а также живопись, пластическое искусство) на протяжении своего развития широко использовали традиционные мифы в художественных целях. Мифотворчество, как метод, в своих лучших художественных пробах непосредственно восходит к философскому осмыслению.

Все периоды развития литературы: античность, возрождение, классицизм, просвещение, романтизм, критический реализм – характеризовались своеобразным преломлением мифа. Поэтому говорить о внезапном пробуждении интереса к мифу невозможно. Скорее эту тенденцию можно назвать его переосмыслением. Кризис позитивизма, разочарование в метафизике и аналитических путях познания, идущее еще от

романтизма, критика общества потребления как беспринципного, безгеройного, во многом антиэстетического, породили попытки вернуть «целостное», преобразующее мироощущение, воплощенное в мифе.

В культуре конца XIX века возникают, особенно под влиянием Р. Вагнера и Ф. Ницше, «неомифологические» устремления, весьма разнообразные по своим проявлениям, социальной и философской природе; они во многом сохраняют свое значение и для всей культуры XX – начала XXI века. Первоначально философской основой «неомифологических» поисков в искусстве были иррационализм, интуитивизм, пантеизм. Впоследствии «неомифологические» структуры и образы могли становиться языком для любых художественных текстов. Вместе с тем, несмотря на интуитивизм и в известном смысле примитивизм, «неомифологическая» культура с самого начала оказывается высоко интеллектуализированной, направленной на авторефлексию и самописание; философия, наука и искусство стремятся здесь к синтезу значительно сильнее, чем на предыдущих этапах развития культуры. Так, идея Вагнера о мифологическом искусстве как искусстве будущего и идеи Ницше о спасительной роли мифологизирующей «философии жизни» порождают стремление организовать все формы познания как мифопоэтические (в противоположность аналитическому миропостижению). Элементы мифологических структур мышления проникают в философию (Ницше, Вл. Соловьев, позже – экзистенциалисты), психологию (З. Фрейд, К. Юнг), в работы об искусстве. С другой стороны, искусство, ориентированное на миф (символисты, в начале XX века – экспрессионисты), тяготеет к философским и научным обобщениям. Например, у Т. Манна и Д. Джойса определяющим в творчестве явилось влияние К. Юнга.

Вторая половина XX века была отмечена небывалым расцветом латиноамериканской литературы. Лучшие ее произведения составили замечательные оригинальные образцы, ставшие классикой (книги Г.Г. Маркеса, Х.Л. Борхеса, Х. Кортасара, Ж. Амаду, К. Фуэнтеса и др.)

Но наряду с этим явлением набрала силу и испытала настоящий взлет литература скандинавских стран. Мировую известность приобрел норвежец Юхан Борген. Проникновение мифа в шведскую литературу настолько выражено и распространено, что позволительно говорить уже о мифологическом литературном течении Швеции. Э. Юнсон и Х. Мартинсон, П. Лагерквист и Л. Юлленстен – блестящая четверка, представляющая жанр мифа в современной шведской литературе.

Литературный миф привлекает, очевидно, не только возможностью безграничного расширения сюжета за рамки времени и пространства, ориентацией на вневременные ценности и константы, но и

независимостью от социальной конкретики. Мировая популярность романа-мифа, повести-притчи нагляднее всего доказывает независимую роль литературы. Она не объясняет социальные, политические, идеологические проблемы жизни вообще, а созидает свою собственную жизнь.

Историю литературы можно рассматривать под углом зрения противоборства рационального и чувственного, сознательного и бессознательного. После эпохи античности с ее яркой манифестацией культа прекрасного, в том числе телесно-прекрасного, наблюдается крен в сторону нравственного-рационального начала (нравоучительные романы эпохи классицизма, воспитательно-тенденциозные – эпохи романтизма). Противоречия между чувством и долгом решались в пользу последнего. Так обстояло долгое время, и нравственность выступала зачастую орудием борьбы со стихией бессознательного. Подобные тенденции господствовали и в отечественной литературе. Если хорошая литература поднимала проблему и показывала противоречия в их трагической безысходности, то сомнительные художественные образцы и соответствующая литературная критика интерпретировала их с явной симпатией в сторону декларативных абстрактных лозунгов.

С точки зрения такого рода критики и литературы победа «рацио» над эмоциями означала победу нравственного над безнравственным, «над самим собой», над своей слабостью. Под давлением подобной установки развивались не только литература и искусство, но и множество поколений, которые образовали целый пласт соответствующей культуры.

Большинство представителей классической мировой литературы выступили в роли «медиаторов», осуществив, условно говоря, синтез сознательного и бессознательного, обнаружив истинные жизнеутверждающие механизмы подлинной жизни за унылой пеленой «кажимости, жизнеподобия» (А.А. Федоров). Одна из главных функций в этом отношении принадлежит, собственно, роману-мифу, повести-притче.

Общим свойством «неомифологического» искусства было стремление к художественному синтезу разнообразных и разнонаправленных традиций. Все эти устремления своеобразно воплотились в начале XX века в кинематографе.

Возродившийся интерес к мифу во всей литературе XX века проявился в трех основных формах. Резко усиливается идущее от романтизма использование мифологических образов и сюжетов. Иногда из традиционного мифа заимствуется лишь композиция, заполняемая иным или даже противоположным содержанием. Наконец, используются лишь ссылки на события, героя и т.п. При этом в связи с выходом

на арену мировой культуры искусства неевропейских народов значительно расширяется круг мифов и мифологий, на которые ориентируются европейские художники. Искусство народов Азии, Африки, Южной Америки начинает восприниматься не только как эстетически полноценное, но в известном смысле как высшая норма. Отсюда – резкое повышение интереса к мифологии этих народов, в которой видят средство декодирования соответствующих национальных культур. Наиболее ярко, однако, специфика современного обращения к мифологии проявилась в создании (1920–30 годы) таких произведений, как «романы-мифы», «повести-мифы» (притчи), «поэмы-мифы». Миф сталкивается, сложно соотносится либо с другими мифами, либо с темами истории и современности. Поэтому возникла необходимость ввести понятие *интертекста* (французская школа), то есть введение в текст различных тем из наиболее показательных объектов литературы и искусства, семиотизирующихся как некий текст (или совокупность текстов). Наиболее показательным с этом смысле можно назвать, например, творчество Д. Гарднера, Д. Джойса, Т. Манна. Два последних автора являются крупнейшими представителями мифологического романа XX века, в идейной направленности противостоящими друг другу.

В романе Д. Джойса «Улисс» эпико-мифологический сюжет «Одиссеи» оказывается средством упорядочивания хаоса первичного материала. Герои романа сопоставляются с мифологическими персонажами гомеровского эпоса; многочисленные символические мотивы в романе являются модификациями традиционных символов мифологии – первобытной (например, вода как символ плодородия и женского начала) и христианской (мытье как крещение).

У Т. Манна сюжет взят из Библии и подается как «историзованный» миф. Представлению Джойса о бессмысленности истории противостоит здесь художественно реализованная (с помощью образов библейской мифологии) концепция глубокого смысла истории, раскрывающегося по мере развития культуры. Она продолжается Т. Манном, в отличие от Д. Джойса, не как дурная бесконечность исторических процессов, а как воспроизведение образцов, представленных предшествующим опытом. Инициационные моменты судьбы Иосифа отступают здесь на задний план перед культом умирающего и воскресающего бога.

Специфично мифотворчество австрийского писателя Франца Кафки (романы «Процесс», «Замок», новеллы). Сюжет и герои имеют у него универсальное значение, герой моделирует человечество в целом, а в терминах сюжетных событий описывается и объясняется мир.

К мифу обращались крупнейшие мастера литературы – Ю. О. Нил, Т. Уильямс, Ж.-П. Сартр, Г. Кайзер, П. Гауптман, У. Голдинг, Р. Бах.

Миф в литературе XX века неоднократно обнаруживает себя в творчестве экзистенциалистов. Достаточно назвать произведения Ж.-П. Сартра («Мухи»), Ж. Ануйя («Медея», «Антигона»), Г. Носсака («Ниткийя»), кинематографические интерпретации античных сюжетов («Странствия Одиссея», «Сатирикон»).

В послевоенной литературе (после Второй мировой войны) мифологизирование выступает чаще всего не столько как средство создания глобальной «модели», сколько в качестве приема, позволяющего акцентировать определенные ситуации и коллизии прямыми или контрастными параллелями из мифологии.

С 1950–60 годов поэтика мифологизирования развивается в литературе «третьего мира» – латиноамериканских и некоторых афро-азиатских. Современный интеллектуализм европейского типа сочетается здесь с архаическими фольклорно-мифологическими традициями. Для произведений бразильского писателя Ж. Амаду («Габриэлла, гвоздика и корица», «Пастыри ночи» и др.), кубинского писателя А. Карпентьера (повесть «Царство земное»), гватемальского – М.А. Астуриаса («Зеленый папа» и др.), перуанского Х.М. Аргедаса («Глубокие реки») характерна двуплановость социально-критических и фольклорно-мифологических моментов, как бы внутренне противостоящих обличаемой социальной действительности. Одним из оригинальных проявлений мифотворчества колумбийского писателя Г.Г. Маркеса («Сто лет одиночества») является сложная динамика соотношения жизни и смерти, памяти и забвения, пространства и времени.

Во второй половине XX века существовало несколько противостоящих друг другу школ, которые, тем не менее, базировали свои концепции на мифе: венгерская (К. Кереньи), австро-немецкая (З. Фрейд и К. Юнг), французская (К. Леви-Стросс), англо-американская (Кембриджская); три последний получили широкое распространение.

Если определяющей жанровой формой художественного дискурса нового времени становится неомифологизм, то какой же является тематическая доминанта, которая подчиняет себе интерес современных авторов? Очевидно, ответ следует искать в особых характеристиках прошедшего столетия.

Возможно, XX век войдет в мировую историю как самый драматический, где предельное социальное напряжение приобретало форму тотальной агрессии, насилия, войны. Достаточно сказать, что это «кровавое столетие» породило две мировые войны, Февральскую и Октябрьскую революции в России, гражданские войны, геноцид армян 1913 года, локальные войны: японскую, финскую, вьетнамскую, афганскую, чеченскую; атомные взрывы в Хиросиме и Нагасаки,

длительный арабо-израильский конфликт; этнические «чистки» в африканских странах, Камбодже, Косово и др.; борьбу за независимость (например, в Ирландии, бывших колониях), сталинский режим, депортацию некоторых народов и субэтнотосов России; развал Советского Союза, вызвавший целый ряд межэтнических конфликтов, и многое другое. Именно в XX веке появились такие понятия, как концлагерь, спецпоселение, ГУлаг, террор, экстремизм, расширились масштабы геноцида и т.п.

Вполне закономерно, что центральными темами мировой литературы XX века становятся война, насилие. Зачатую они обретают форму литературного мифа, который выстраивается с привлечением апокалипсических или предапокалипсических мотивов. В связи с этим возникает тема искупления, жертвы, которая чаще всего прямо или косвенно ассоциируется с библейскими персонажами, в первую очередь – образом Иисуса Христа.

В связи с мотивом жертвенности и жертвы значительно актуализируется понятие «жертвы» и концепция «жертвенного кризиса», предложенного Р. Жираром (р. в 1923), французским литературоведом, философом, культурологом, антропологом, создателем оригинальной «фундаментальной антропологии» и основанной на ней теории культуры. «Жертвенный кризис» – понятие концепции Жирара, предполагающее разрешение ситуации «войны всех против всех» посредством жертвоприношения.

Основной аспект проблемы сводится, прежде всего, к выявлению роли *жертвоприношений* для человеческого сообщества. Представление о жертве тесно связано с феноменом насилия. По мнению Жирара, оно является универсальным свойством всех живых существ и играет в формировании их единства весьма существенную роль. Предрасположенность к насилию имеет чисто биологические причины и восходит к понятию внутри- и межвидовой борьбы. Говоря о насилии внутри человеческого сообщества, автор отмечает, что развязать насилие значительно проще, чем остановить его, так как оно иррационально и слепо. Человеческое насилие, начавшись, часто забывает о своих подлинных причинах или выставляет мнимые побудительные мотивы. Но эта тенденция весьма устойчива и непреходяща, так как в ее основе лежит стремление к соревновательности, доминированию, подавлению, экспансии – именно эти свойства принадлежат самой сущности жизни, в отличие от мертвой материи. На этом основании Жираром делается вывод, согласно которому единственным способом преодоления разрушительных последствий насилия является необходимость его трансформации в иное качество,



пока оно не приобрело неуправляемый тотальный характер. Когда агрессия уже развязана, а конкретный объект насилия вдруг становится недостижимым, но продолжает вести себя «вызывающе», возникает необходимость замены этого объекта. Такая тактика позволяет агрессивной энергии насилия «разрядиться», найти необходимый выход.

Чрезвычайно важным в контексте рассуждений о насилии является понятие мимесиса (подражания). Специфика человека усматривается Жираном не столько в его «разумности», сколько в предельном развитии миметических способностей. Но при такой особенности общества неизбежным становится ситуация, когда каждый его член подражает каждому. В результате возникает система с обратной связью, которая может развиваться только в направлении усиливающегося соперничества. Следствием является ситуация разрушительного насилия, то есть того самого состояния, которое Жиран назвал «миметическим кризисом». Насилие, с одной стороны, дезинтегрирует человеческую общность. С другой стороны, оно принципиально неустранимо. Кроме того, насилие обладает свойством взаимности, то есть оно миметично, и всякое насилие вызывает ответное насилие. Эта задача вполне может быть решена с помощью жертвоприношения, которое «канализирует» энергию насилия в одном направлении. Поэтому с помощью жертвоприношения в общности можно установить мир: оно защищает общность от дезинтеграции, «лечит», исцеляет ее, делает «целой». Все попытки овладеть насилием, не порождая нового насилия, остановить его распространение, не прибегая к жертвоприношению, по мысли ученого, совершенно невыполнимы. Жиран различает изначальную заместительную жертву, которая выбирается чисто случайно, и ритуальную жертву, которая уничтожается для того, чтобы восстановить единодушие в сообществе.

Само ритуальное повторение «миметического кризиса» и его разрешения необходимо потому, что первичная структура человеческого сообщества, как и все культурные установки, подвержена закону культурной энтропии, а это требует периодического повторения всего процесса. Таким образом, «миметический кризис» становится «жертвенным кризисом», требующим нового жертвоприношения по той простой причине, что инерция действия изначальной жертвы заканчивается. Жиран считает, что жертвоприношение в качестве средства предотвращения эпидемии насилия было открыто, скорее всего, путем проб и ошибок.

Благодаря жертвоприношению появляется дифференцированное представление о «законном» и «незаконном» насилии, и именно

поэтому жертва обеспечивает мир внутри общности – состояние, которое не способен создать ни один смертный. Если в жертву приносится животное, то отличия очевидны, если же человек, то их трудно обнаружить. Поэтому обоснованной представляется точка зрения, согласно которой первыми жертвами были люди, но «непричастные» к обществу, – пленные, рабы, неженатые юноши и незамужние молодые женщины. Главная трудность состояла в том, чтобы найти такую жертву, за которой не потянулся бы шлейф мести, то есть ответного насилия. Человеческие жертвоприношения должны были дать умереть некоторой части для того, чтобы спасти целое. Заместительные жертвы появляются позже. Любопытно, что среди жертв мы находим первенцев, которых жертвовали сами родители.

*В еврейской традиции страшная дань – первенцы – приносилась Молоху. Возможно, с этим ритуализированным жертвоприношением связаны известные сюжеты из Библии. «Избиение» младенцев, то есть их массовое убийство, осуществилось по приказу иудейского царя Ирода, имя которого стало нарицательным. В контексте Священного писания это было связано с его страхом осуществления пророчества, в результате которого к власти придет Избранник, Мессия, рожденный в Вифлееме. Другой ветхозаветный текст связан с гибелью египетских первенцев. Семантика библейского сюжета и в этом случае устанавливает иные каузальные связи: смерть младенцев была следствием гнева Иеговы, который, действуя через Моисея, хотел освобождения евреев из египетского рабства. Эволюция ритуалов жертвоприношения шла по пути все большего удаления заместительной жертвы от человека. Подобные мотивы также можно проиллюстрировать на примере Библии: Авраам на горе Иегове-Ире (которая так была названа после жертвоприношения) по велению Яхве готовится принести в жертву своего единственного сына Исаака, но Бог в последний момент останавливает его и вместо человеческой жертвы на заклание посылает невинного агнца. Это – типичный пример заместительной жертвы. В Священном Писании метафорическим синонимом Иисуса становится агнец; в текстах Священного писания и многочисленных культурных текстах Его часто называют Агнец Божий. Люди, животные, растения, неодушевленные предметы – таковы основные этапы этого развития (курсив мой. – Х.М.).*

Однако не различия, а их отсутствие вызывает сильнейшее соперничество между тождественными друг другу членами сообщества. С одной стороны, жертва становится объектом почитания, поскольку «лечит» общность. С другой стороны, на нее направляется коллективное насилие. Она всегда имеет смысл очистительной жертвы, ибо на

некоторое время избавляет человеческую общность от скверны насилия. Поэтому «жертвенный кризис» – это кризис различий, то есть процесс их прогрессирующего стирания и уничтожения. Человеческие права и справедливость, а также основанный на них порядок базируются только на четких различиях.

Важнейшие положения выдвигаются Р. Жираром в связи с понятием «мимесиса присвоения». Способностью к такому мимесису обладают не только люди, но и многие другие живые существа, в особенности, млекопитающие. Однако современная наука о человеке уделяет мало внимания этой способности, хотя именно понимание ее сути, по мнению французского ученого, позволяет прояснить многие механизмы антропогенеза. Само его развитие становится возможным благодаря нейтрализации именно миметического соперничества. По представлению Р. Жирара, углубление такого соперничества и его «жертвенное» разрешение разрушили основанные на инстинктах формы доминирования и обусловили переход к собственно человеческим отношениям внутри группы. Таким образом, человек отличается от всех прочих живых существ двумя особенностями: предельным развитием миметических способностей и умением разрешать «миметический кризис» с помощью жертвоприношения. Все первичные виды человеческой деятельности, считает Жирар, – это манипулирование со знаками жертвы. Даже язык и письмо в качестве систем символического обмена представляют собой поиск жертвы.

Лишь жертва кладет конец «войне всех против всех», ей на смену приходит мир, новый порядок, в основе которого лежит очистительная жертва. Поскольку люди хотят продолжать жить в мире, они продолжают говорить на языке сакрального.

«Сокровенным от создания мира» считается именно механизм жертвенного замещения. Принципиальный характер «сокровенного» объясняется тем, что жертвоприношение «лечит» человеческую общность лишь до тех пор, пока остается скрытым от ее членов и не осознается ими.

В связи с анализом мифологии Жираром рассматриваются так называемые «тексты преследования», которые встречаются уже в европейском Средневековье. Их структура в принципе аналогична структуре мифов. Существенно, однако, считает Жирар, что в тех обществах, где господствует живая мифология, нет «текстов преследования», а там, где последние встречаются, нет мифологии.

Возникновение «текстов преследования» в европейском Средневековье обусловлено массовыми бедствиями, например, эпидемиями чумы. Все первичные «тексты преследования» имеют одну и ту же

структуру: констатируется, что сообщество переживает кризис, выражающийся в триумфе беспорядка, насилия и смерти; провозглашается необходимость массового насилия по отношению к «источнику зла» (евреи, чернокожие, этнические меньшинства, сословия и социальные классы, иностранцы, либералы и т.д. и т.п.); такое насилие признается очищением сообщества от источника зла. Под «преследованиями» понимаются насильственные действия типа охоты на ведьм, в своих формах легальные, но обычно еще и поощряемые перевозбужденным общественным мнением. Это приводит к возникновению толп, то есть спонтанных человеческих объединений, способных полностью заменить собой пошатнувшиеся общественные институты или оказывать на них непреодолимое давление. Причины преследований могут быть как внутренними (например, социальный или религиозный конфликт), так и внешними (например, засуха или наводнение).

Однако, каковы бы ни были причины кризисов, все они протекают принципиально одинаковым образом: происходит стирание (исчезновение) социальных и культурных различий. Последующая история расширила набор возможных бедствий и, соответственно, умножила число «текстов преследования», которые становятся привычным элементом не только массового сознания, но и некоторых идеологических систем.

В обществе, не находящемся в кризисе, реальными являются различия между членами общества, связанные системой символического обмена, которая до поры скрывает элементы тождества, обязательно имеющиеся в ее составе. Нетрудно видеть, что культура является именно такой системой символического обмена, и в ее границах многие отношения, – например, брачные или товарно-денежные, – почти всегда выглядят как обмен между изолированными, не тождественными друг другу субъектами. Когда общество переживает кризис, взаимность и тождество становятся зримыми не только в «позитивных» («объединяющих») отношениях, но и «негативных» («разъединяющих»), которые обнажают тождественность непримиримых соперников. Поскольку речь идет о социальном кризисе, возникает сильный соблазн объяснить его возникновение исключительно социальными и даже моральными причинами. Хотя все субъекты причастны к исчезновению социальных и культурных различий, они, вместо того, чтобы обвинять в этом себя, обвиняют либо общество в целом, либо неких других индивидов, представляющихся вредоносными без каких-либо на то причин. На первый взгляд обвиняемые кажутся многообразными, но у них есть некоторое общее свойство. Им приписываются, прежде всего, преступления, связанные с 1) насилием, и в этот разряд попадают такие социальные персонажи, как правитель и вообще все носители символа

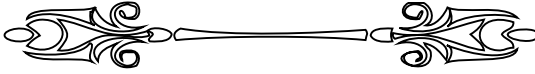
высшего авторитета. Сюда относятся 2) люди, которым приписываются преступления сексуального характера, а также нарушители сексуальных норм, господствующих в данной культуре. И, наконец, особое внимание уделяется преступлениям в 3) религиозной сфере, в особенности, осквернению святынь. Преследователи объявляют некую группу людей или даже одного человека крайне вредными и опасными для всего общества, что позволяет перебросить мост между слабостью обвиняемых и мощью всего общества. Согласно концепции Жирара, толпа всегда ищет не подлинные, а доступные ее пониманию причины, поскольку она мечтает очистить общество от всего, что, по ее разумению, его «засоряет»; от «предателей» и «изменников», которые подпрыгивают его изнутри.

Нет, как считает Жирар, таких обществ, в которых этнические и прочие меньшинства не подвергались бы более или менее четко выраженной дискриминации или даже преследованиям. Критерии выбора, объекта преследований не относятся только к чисто физическим особенностям. Болезнь, безумие, генетические уродства и даже обычные физические недостатки возбуждают преследователей. «Ненормальность» – социальная, физическая, духовная – становится главным признаком для выбора жертвы. Поэтому сюда попадают даже богатые и могущественные, что обычно толкуется как священный бунт против угнетателей и т.д. Таким образом, ответственность за исчезновение социальных и культурных различий возлагается на жертву потому, что она обвиняется именно в стирании этих различий. Но выбор жертвы обусловлен ее специфическими качествами. Нет такой культуры, в границах которой каждый не чувствовал бы себя отличным от других и от всех вообще и не считал бы такие различия необходимыми. Для Жирара выбор жертвы обусловлен не внутрисистемными, а внесистемными различиями. Иными словами, речь идет о возможности для системы стать хаосом, россыпью элементов, вообще не отличаться ни от чего и, следовательно, перестать существовать в качестве системы. Внесистемному объекту, каким-либо образом попавшему в систему, нет места в иерархии системных отношений, а потому он потенциально претендует на любое место и тем самым стирает внутрисистемные различия. Следовательно, именно внесистемные отличия угрожают системе, так как они предвещают ее разрушение, указывают на ее хрупкость и смертность, на ее «иное». Точно так же этническим, религиозным и прочим меньшинствам приписывается отсутствие не отличий как таковых, а отсутствие «правильных» отличий, и в пределе – полное их исчезновение: им нет места в системе, так как у них нет фиксированной, отличной от остальных социальной ячейки.

Наиболее распространенные образы и мотивы в мифофольклорном наследии адыгов, выявленные в ходе нашего исследования, носят универсальный характер, поэтому их следует рассматривать в контексте мирового фольклора. Эти тенденции, носящие глобальный характер, представляются весьма показательными: сначала на этапе мифо-фольклорного народного творчества происходит кристаллизация универсальных мифологических образов и мотивов, а позже, на уровне индивидуального литературного мифотворчества, эти мифологические образы и мотивы ассимилируются литературным текстом и продолжают жизнь уже в другом качестве – литературном. Достаточно часто мифологические образы и мотивы претворяются в произведениях искусства. Так формируется некое «триединство»: возникновение универсальных мифофольклорных образов и мотивов – их претворение в литературные тексты – в произведения разных сфер искусства. При этом в ряде случаев происходит вторичное заимствование мифофольклорных образов, мотивов, сюжетов в разных сферах искусства – из литературных текстов. Например, библейский персонаж Варавва становится главным героем одноименной повести П.Ф. Лагерквиста, а затем, по мотивам повести, Р. Флейшером создается фильм «Варавва» (Евангелие от Иоанна).

Именно эти тенденции мы пытались проследить на примере анализа материала, принадлежащего разнонациональным эстетическим сферам: фольклору, литературе и самому молодому искусству – кинематографии. Другим мотивом явилась потребность прояснить особенности закономерностей, по которым ассимилируется мифофольклорный материал в произведениях литературы и кинематографа, которые при всей своей разнородности объединены общим принципом: каждое художественное произведение на свой неповторимый манер отражает сюжеты, образы и мотивы из мифофольклорного пространства, причем не обязательно собственно-национального.

## ЧАСТЬ I



### МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ И МОТИВЫ В АДЫГСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ: ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

#### ГЛАВА I

#### Категории игры и трансценденции в отечественной и западной литературах

Одной из наших главных задач явилось выявление основных онтологических категорий адыгской мифологии и фольклора. С учетом ее особенностей такими категориями явились игра и трансценденция.

Их определению могут способствовать некоторые маркеры, которые мы используем в форме вопросов:

1. В какие формы облекается категория игры в адыгском мифе?
2. Каким образом она связана с другой онтологической категорией – трансценденцией?
3. В каких художественных мифологических формах воплощается трансценденция?
4. Поскольку трансцендентной цели достигают лишь инициированные герои, каковы наиболее характерные признаки посвящения?
5. Предполагается вывести наиболее общие закономерности, свойственные упомянутым категориям (метафизическая характеристика героя, трехстадийность его метафизического развития в аспекте мотива «поиски отца»).

Даже непосвященный читатель при первом знакомстве с мифами, адыгскими в том числе, испытывает непосредственное ощущение стихии игры. Она задает всему повествованию совершенно особый тон безграничного пространства играющих чудесных сил. Самые драматические моменты не кажутся таковыми, потому что в мифе нет тупиков, – здесь возможно все, прежде всего невозможное, ибо логика мифа – игра – отражение игры мифотворящего воображения [9].

XX век незаметно накопил и подготовил почву для радикальной ломки мировоззрения в целом. Это новое умонастроение, витающее в

воздухе, почувствовал и отразил Ортега-и-Гассет: «...XIX век обоже- ствил труд. Жизнь, видящая больше интереса и ценности в своей со- ответственной игре, чем в некогда столь престижных целях культуры, придаст всем своим усилиям радостный, непринужденный и отчасти вызывающий облик. Вконец потускнеет постное лицо труда, думаю- щего оправдать себя патетическими рассуждениями об обязанностях... Если вместо тяжеловесных упований на искусство, будем брать его та- ким, каково оно есть, как... игру, наслаждение, – творения искусства вновь обретут чарующую трепетность» [10]. Ортега-и-Гассет делит культуру на старую, традиционно ориентированную на дух «серьез- ности», и новую, игровую.

Идея универсальности игры, воплощенной в мировой культуре, отчетливо прозвучавшая лишь в наше время, не возникла неожидан- но, а была предопределена еще с древнейших времен. «В архаическом обществе праздник понимался как волшебное заклятие сверхчелове- ческих сил. Праздничное зрелище превращается в культовое жерт- венное пиршество, на котором смертные смешиваются с бессмерт- ными. Зрелище объединяет культовое сообщество в мироозначаю- щей и мироистолковывающей игре, в замаскированных персонажах сцены игрового мира указывает воочию богов и полубогов, обычно ускользающих от человеческого глаза. Репрезентирующая функция игры исполняется тут двойко: фигура игрового мира замещает нечто, что обладает сверхреальностью сущности, а декорация замещает всю вселенную» [11].

Сама идея игры в виде гениальных догадок жила в творчестве от- дельных мыслителей, начиная с эпохи античности. Не будет, очевидно, преувеличением сказать, что корни игровой стихии таятся в смеховой культуре и ее составляющих: иронии, юморе, сатире, фантазии, вооб- ражении. «Сократ на место утилитарных речей софистов ставит все- проникающую иронию, приводящую собеседника в замешательство, подвергающую сомнению как его знание, так и его самого» [12].

Античности вообще был свойственен дух веселья. Греки верили, что их боги, поскольку им не надо трудиться для поддержания своей бессмертной жизни, по аналогии с человеком проводят дни в веселой игре, как говорил Гомер. Олимпийские боги изображались игроками, люди – их игрушками, которыми они распоряжались по своему усмо- трению. И то, что для смертного было сокрушающей сердце трагедией, бессмертному вполне могло показаться комедией.

Идея «скоморохов Божьих» посетила еще Франциска Ассизского. Противоречивость подобного словосочетания никакими логическими до- водами не подлежит объяснению: в нем совмещается два человеческих



начала – эмпирическое (данное) и благодатное (заданное). Г.К. Честертон писал о нем: «Тайна в том, что естественную радость обретишь лишь тогда, когда видишь в ней радость сверхъестественную» [13].

А. Бергсон, французский представитель интуитивизма и «философии жизни», в знаменитом сочинении «Le Rige» представил смех существенным отличием человека.

И.В. Гете и Ф. Ницше явились «пророками», которые открыли «новый тип чувственности», по определению Ортега-и-Гассет. Ф. Ницше провозгласил себя не только пламенным противником христианской «расслабляющей, вырожденческой» морали, но и так называемого «духа тяжести», которым была пропитана вся современная ему культура. В оригинальной манере восточной притчи устами перса-праведника Заратустры утверждается идеал нового человека – сверхчеловека. Именно этот идеал вызвал столько кривотолков и претензий. Ницше был провозглашен апологетом и идеологом нацизма и по существу запрещен в странах социалистического лагеря. Однако при независимом, свободном восприятии его идеи выглядят оригинальными, новаторскими и глубокими. Они предварили эру нового человека, эру смеха и радости: «Кто из вас может одновременно смеяться и быть высоко? Кто поднимается высоко, тот смеется над всякой трагедией сцены и жизни. Беззаботными, насмешливыми, сильными – такими хочет видеть нас мудрость...

Я бы поверил только в такого бога, который умел бы танцевать. И когда я видел своего демона, я находил его серьезным, тяжелым, глубоким и торжественным: это был дух тяжести, – благодаря ему все вещи падают на землю. Убивают не гневом, а смехом» [14]. «Гибкое, убеждающее тело, танцор, которого символом и выражением служит душа, радующаяся себе самой» (14). «Пусть будет потерян для нас тот день, когда ни разу не плясали мы! И пусть ложной назовется у нас всякая истина, у которой не было смеха!.. Кто научит однажды людей летать, сдвинет с места все пограничные камни ...» [15].

Смех у Ницше совершенно естественно трансформируется в игру. Его дионисийский дифирамб «Среди дочерей пустыни» воспеваает как раз чары и оазисное счастье игры в пустыне наряду с бессмысленностью современного бытия с обесцененными былыми ценностями. Показательны такие метаморфозы духа: верблюд – лев – дитя (способное к игре). Шиллеровский идеал искусства как бескорыстной игры все полнее входил в жизнь.

Все эти подспудно вызреваемые зерна новой игровой модели мира дали свои плоды и наиболее полно воплотились в «Homo Ludens» – «Человек играющий» (1938) Й. Хейзинги. Игру Хейзинга выделяет как

основу и первопричину культуры любой эпохи. В социальном аспекте игра выступила как прокламация антитоталитаризма. В стихии игры развиваются не только культура, но наука, юриспруденция, военное искусство, быт, ибо залог всякого развития – свобода, всякая игра есть прежде всего и в первую голову... свободная деятельность... Чем больше пытаемся мы отграничить форму игры от других, по видимости родственных форм жизни, тем ярче выступает ее далеко идущая самостоятельность. Мы можем пойти еще дальше в нашем обособлении игры из сферы больших категориальных противоположностей. Если игра лежит вне мудрости и глупости, то она точно так же не знает различения истины и лжи. Выходит она и за рамки противоположности добра и зла. В игре самой по себе, хотя она и есть продукт деятельности духа, не заключено никакой моральной функции – ни добродетели, ни греха» [16].

Анализируя особенности игры, Хейзинга пишет: «Налицо первый из главных признаков игры: она свободна, она есть свобода... Игра может подниматься до высот прекрасного и священного, где оставляет серьезность далеко позади себя» (там же). Хейзинга приходит к идее Шеллинга о том, что древняя поэзия и есть культовая коллективная игра, в какой бы форме она ни выражалась (загадки, пророчество, состязание); миф – тоже поэзия, ибо он повествует о невыразимом, иррациональном в поэтической форме. Таким образом, поэзия и миф пребывают в царстве игры. «Но это не значит, что данное царство ниже рангом. Случается, что миф, играя, поднимается до высот, куда за ним не в силах последовать разум» [17]. Рядом с миром природы человек творит другой, измышленный мир – мир мифа, с помощью которого на ранних стадиях человек пытался объяснить первопричины своих деяний. В каждой из этих причудливых оболочек, в которой миф облекал все сущее, изобретательный дух играет на рубеже шутки и серьезности. В мифе рождаются зачатки ремесла и права, учености и предпринимательства, искусства и поэзии. Поэтому и они уходят корнями в ту же почву игровой стихии.

Прекрасно разработав функции и особенности игры, введя ее в самые разные сферы культуры и жизни вообще, Хейзинга, однако, не сделал ее онтологическим понятием, хотя попытки были. К примеру, он пишет: «Путем одного лишь логического осмысления вещей он (человек) далеко не уйдет. Любое высказывание решающего суждения признается собственным сознанием как неокончательное. В том пункте, где суждение колеблется, умирает понятие абсолютной серьезности. Место старинного «все есть суeta суeta» занимает, видимо, более позитивно звучащее «все есть игра» [18].

В плоскость онтологии игру попытался перевести немецкий философ, ученик Хайдеггера и основатель герменевтики Х.Г. Гадамер. Высказывая сходные с Хейзингой идеи, он приблизил игру к языку, герменевтике. Фундаментальной основой человеческого бытия и мышления Гадамер считал «историчность»: человек определен местом и временем и, следовательно, той «ситуацией», в которой он себя застает. Стать над временем и историей возможно только посредством игры. Она применяется к языку, который рассматривается Гадамер как способ самораскрытия истины бытия. «Движение, которое и есть игра, лишено конечной цели, она обновляется в бесконечных повторениях. Игра – это совершенное движение как таковое» [19]. «Представление игры выявляет то, что есть. В нем выдвигается и выходит на свет то, что в других условиях всегда скрывается и ускользает» [20].

Близок к герменевтике Гадамера австрийский представитель «философии жизни» Л. Витгенштейн. В отличие от конкретной науки философия, считает он, не есть теория, стремящаяся к истине; она является аналитической деятельностью по прояснению логической структуры языка. Значение, согласно Витгенштейну, не есть объект, обозначаемый словом; оно также не может быть образом в нашем сознании. Только использование слов в определенном контексте – *языковой игре* (курсив мой. – Х.М.) ... придает им значение». Позже Витгенштейн относится к языковым играм как к «формам жизни». Игру как основной способ человеческого общения с возможным рассматривает Э. Финк, немецкий представитель феноменологии. Называя основные феномены бытия человека: смерть, труд, господство, любовь, – Финк пятым феноменом ставит игру: «Игра столь же изначальна, как и эти феномены. Она охватывает всю человеческую жизнь до самого основания, овладевает ею и существенным образом определяет бытийный склад человека, а также способ понимания бытия человеком» [21]. В игре особое место отводится фантазии: игра – ее дом. Финк со всей очевидностью возводит игру в онтологическую категорию: «Игра есть онтологическая структура человека и путь человеческой онтологии» (там же). Игра человеческая представляется частным случаем всеобщей универсальной игры природы. Вместе с тем игры человечества – феномен совершенно особый, экзистенциальный, Финк проводит различие между игрой истинной и вульгарной – обиходном понятии, укоренившемся в массовом сознании как антипод «серьезности». С игрой Финк тесно связывает время, которое наполняется совсем иначе, чем посредством других феноменов. Игра заполняет пространство магического. Всякая игра связана с воображаемой «видимостью», но не затем, чтобы обмануть, а с целью завоевать измерение магического.

Связывая игру с искусством, Финк приходит к выводу: «Конечно, не все игры – искусство, но искусство есть наиболее оригинальная форма игры, оно есть высочайшая возможность посредством «видимости» явить сущее» [22].

Соотношение спортивной игры, театра и культа углубленно рассматривал Гвардини. Категория игры актуализируется в связи с концепцией Р. Жирара о «миметическом» или «жертвенном кризисе» (см. в главе 1). Последний имеет, согласно Жирару, четыре фазы, и они соответствуют четырем типам такого универсального элемента всех человеческих культур, как игра. Французский ученый Р. Кайюа детализирует предложенную Хейзингой дихотомию «состязание – представление», выделяя четыре типа игры:

1) игра подражания; 2) игра состязания; 3) игра головокружения; 4) игра случая [23].

Связь первых двух типов вполне понятна, она соответствует постепенному нарастанию миметического кризиса, который начинается с подражания (мимесиса). Соперничество – типичное состояние «двойников», которые ориентированы на одни и те же цели и действия. Для определения игроков нужно ответить на вопрос: кто играет? Наиболее сложной является игра третьего типа. Жирар усматривает в ней раздвоение на двойника-соперника, который «вырастает» в результате двух первых стадий (игры-подражания и игры-состязания). Игра случая является бледным отблеском процедуры случайного выбора заместительной жертвы. Азартные игры возникают именно на основе забвения сути и серьезности последней фазы «жертвенного кризиса». Поэтому, считает Жирар, не ритуал возник из игры, а наоборот, все игры возникли из ритуалов, воспроизводящих «жертвенный кризис» и его разрешение.

По Кайюа в рамках игры-головокружения человек устремлен к преодолению собственной ограниченности и скованности, к динамическому выявлению всей полноты экзистенции, так он выходит из эмпирического равенства самому себе, ощущает духовную амплитуду своего существования. В нем пробуждается и подает голос «человек возможный» – та бытийная «ипостась», которая в принципе не может быть отделена от человека. «Человек возможный» (за-данный) не является ролью, в которую можно войти, но высветляет в нем сокровенный и неовнешняяемый слой бытия. «Скачок» (термин Ясперса) от человека «данного» к «заданному» может осуществить лишь *homo ludens* (человек играющий), т.е. умеющий трансцендировать. Он способен самоосуществиться (наделить себя собственной сущностью), и чем больше способность к игре, тем полнее самоосуществление.

Игровую модель использовал в своем творчестве Николай Гартман, в 1905 году эмигрировавший из России в Германию. С помощью игры он разработал концепцию онтологической эстетики.

Игровая стихия заполняет пространство мифа и с точки зрения А. Камю (атеистический французский экзистенциализм).

Один из крупнейших представителей западной философии М. Хайдеггер, последователь Гуссерля в феноменологии, полагает, что игра есть «язык трансценденции» – возможность, открывающая себя свободе человеческого поступка. Явленная искусством игра – это пространство спора земного и небесного, смертного и Божественного.

Последнее, считает Голосовкер, является высшим инстинктом человека – имажинативным абсолютом. Именно он спасает человека от ужаса «мирового вакуума» и сообщает смысл человеческому существованию. Предвосхищая оценки всеобщих современных, в первую очередь отечественных, философских тенденций, он пишет: «В то время как имажинативный глаз созерцает мир непосредственно, воплощая его суть в образы или идеи, и в них усматривает его смысл, рационалистический глаз созерцает мир через систему логических линз, которые переворачивают сначала созерцаемое ногами вверх и только после ставят это перевернутое изображение ногами вниз, то есть снова его переворачивают, изъав из него всю его реальность. Поэтому эстетика нового времени взлетела вверх и перестала быть онтологией, а онтология, утратив свою былую метафизическую субстанциональность (которая была имажинативной по своей природе, ибо иначе как имажинацией не познавалась или, точнее говоря, не воображалась) – онтология превратилась только в формально-логическое обоснование» [24].

Тема игры как таковая в отечественной литературе не ставится, но оговаривается опосредованно. У Голосовкера – через воображение, или имажинативный абсолют. «Бытие есть понятие имажинативное и при этом этизированное: оно насквозь пропитано абсолютностью и постоянством, характеризующим имажинативный побуд, или высший инстинкт человека – инстинкт культуры... который врожден и выработался в человеке, как выработался сам человек» [24].

О.М. Фрейденберг и В.Я. Пропп подходят к игре через смех. Для Фрейденберга «смех... семантируется... как новое сияние солнца, как солнечное рождение» [25]. Пропп развивает эту тему, объясняя ритуальный смех: «Узнер сопоставляет явление смеха при смерти... и считает, что смех освобождает от горя...» Приблизительно так же высказывается Ферле: «Ежедневный опыт показывает, что люди, которым дано с легким сердцем, смеясь, шагать по жизни, в общем здоровее и жизнеспособнее, чем угнетенные. И так люди пришли к тому, чтобы

требовать смеха как чего-то необходимого в жизни и частично закрепить его как религиозный обычай» [26]. Смеху приписывается способность не только сопровождать жизнь, но и вызывать ее. На многочисленных материалах он доказывает, что смех сопровождал или предшествовал рождению (например, образ смеющейся Сарры при вести о том, что ей будет дарован сын; в греко-римском трактате «Семь раз смеялся бог, и родилось семеро охватывающих мир богов»). «Таким образом, – пишет Пропп, – божество, смеясь, создает мир» [26].

Тему смеха в истории культуры адыгов разработал З.М. Налоев. Наряду с М.М. Бахтиным и В.Я. Проппом, он отмечает обрядовую функцию смеха, однако оговаривается: «...смех сильнее ритуала» [27]. «Смеховой мир народных обрядовых празднеств – это... мир, вывернутый наизнанку» [28]. Касаясь сатирического смеха в творчестве Шугиба Выкова, автор подходит к современному определению смеха (смех – «стихия несоответствия»): «комический эффект» вызывается «смещением естественных норм» [29].

З.М. Налоев одним из первых кавказоведов развивает тему игры в рамках истории культуры адыгов, в частности, института джегуако. Анализируя деятельность предшествующих исследователей, он отмечает, что Хан-Гирей сравнивал джегуако с «шутами» и «канатными плясунами». «Через сто с лишним лет идеи игры коснулся А.Т. Шортанов, но, к сожалению, не стал развивать свой интересный тезис» [30]. «Исконно игровые элементы в искусстве древнего джегуако он сравнивает с русскими скоморохами, французскими жонглерами, немецкими шпильманами... а также с кукольными театрами, ярморочными балаганами и т.п. Делая акцент на переводе слова «джегуако» (буквально «играющий»), автор указывает на особую роль этих адыгских трубадуров среди народа. Этой теме посвящена глава в работе «Социальное и профессиональное расслоение института джегуако» [31]. Говоря о празднике вакоихаж кабак, З. Налоев отмечает его игровой тон. «Человек на время уходил от тягостного труда, от житейских забот... и окунался в сказочную атмосферу, где человеку возвращается его начальное... отчужденное «я» [32]. Игра, таким образом, дробится на свои составляющие: смех, воображение, фантазию. Благодаря им она снимает запрет, раздвигает рамки, по существу, убирает их, расширяет границы представлений и понятия, позволяет тем самым усомниться в истинности былых ценностей, приближает возможность, раскрывает перспективу, дает шанс выйти за пределы самого себя, то есть роднит с *трансценденцией*.

Так мы подошли к другой категории, которая прямо и непосредственно вытекает из игры. Если быть точнее, игра и трансценденция –

две стороны одного и того же явления, только первая – это форма, а вторая – сущность, так как если трансценденция и принимает какую-то форму, то в первую очередь форму игры. В нашей работе мы рассматриваем эти категории в онтологической плоскости. В этом случае трансценденция достигается игровым способом, в частности, по Голосовкеру, – имажинативным, в котором присутствует воображение. Игровой способ предполагает известный динамизм (чтобы обладать тенденцией к преодолению устоявшихся рамок традиционных понятий); подвижность (чтобы не фиксироваться на одном, а интегрировать множество аспектов) и т.д. Говорить о трансценденции поэтому можно лишь гипотетически, так как игра по существу сама является способом трансценденции. Об этом же говорит Финк, связывая эти два понятия через фантазию: «Какие же имеются человеческие основания для того, чтобы человек постоянно перескакивал через «condition humaine», казался способным отринуть свою конечность, мог овладеть сверхчеловеческими возможностями? С помощью особой душевной способности – фантазии. Она открывает нам возможность освободиться от фактичности, от непреклонного долженствования так-бытия... С другой стороны, фантазия открывает великолепный доступ к возможному как таковому, к общению с быть-могущим, оно обладает силой раскрытия, необычайной по значению. Проницая все сферы человеческой жизни, фантазия все же обладает особым местом, которое можно счесть ее домом: это игра» [33].

Выше мы отнесли к категории игры иронию и юмор. Именно на этом основании они относятся и к трансценденции как ее составляющие. Об этом говорит М. Шелер (представитель философской антропологии): «Только человек, поскольку он личность, может возвыситься над собой и, исходя из одного центра... сделать предметом своего познания все, в том числе и себя самого. Но этот центр человеческих актов опредмечивания мира, своего тела и своей души не может быть сам «частью» именно этого мира, то есть не может иметь никакого определенного «где» и «когда», он может находиться в высшем основании самого бытия. Таким образом, человек – это существо, превосходящее самого себя и мир (курсив мой. – Х.М.). В качестве такового оно способно на иронию и юмор, которые всегда включают в себя возвышение над собственным существованием» [34].

Еще античная греческая философия содержала в своей основе идею трансценденции. Аристотель считал, что все человеческое знание – это реализация основной человеческой тенденции – трансценденции: «Все люди от природы стремятся к знанию. Доказательство тому – влечение к чувственным восприятиям, ведь независимо от того, есть от них

польза или нет, их ценят ради них самих» [35]. У Платона другое соотношение: «Знание и истина, – пишет о нем Кассирер, – принадлежат сфере трансцендентного – области чистых и вечных идей» [36].

Наиболее отчетливо идея трансценденции наметилась в философии И. Канта. В своем учении о трансцендентальной апперцепции он прояснил новое значение *cogitare* (мышления) как условия всего возможного опыта, как внешнего, так и внутреннего, благодаря которому нам становится доступна внутренняя истина. «Из всех существ человек меньше всего достигает цели своего существования, потому что он тратит свои превосходные способности на такие цели, которые остальные существа достигают с гораздо меньшими затратами, и тем не менее гораздо надежнее и проще. И он был бы, во всяком случае, с точки зрения истинной мудрости презреннейшим из всех существ, если бы его не возвышала надежда на будущее, и если бы заключенным в нем силам не предстояло полное развитие» [37].

Слияние с трансцендентным, с абсолютным возможно через свободу, считает Д. Шлегель. Всеобщие законы развития мира – законы свободы, начало – сама свобода, становление мира – основная ее форма. В духовной сфере закон возникает из двойного отношения: к бесконечной полноте и бесконечному единству. «Земной человек – это определенная, необходимая ступень в ряду организаций, имеющая определенную цель на высшей ступени организации, – раствориться, *перейти в высшую форму, возвратиться в свободу высшего элемента* (курсив мой. – Х.М.). Все люди – это множество проявлений способности Земли к одной и той же цели: восстановлению свободы, возвращению в высшую сферу» [38].

Развивая идею трансценденции, Л. Фейербах решает ее в категориях бесконечности сознания: «Доподлинно конечное существо не может иметь о бесконечном существе ни малейшего представления, не говоря уже о сознании, потому что предел существа является одновременно пределом сознания. Сознание бесконечного есть не что иное, как сознание бесконечности сознания. Иначе говоря, в сознании бесконечного сознание обращено на бесконечность собственного существа» [39]. Он определяет человека как существо универсальное, а потому неограниченное и свободное, так как эти три понятия между собой неразрывно связаны [40].

Акцент на трансценденции заметен и в философской системе Н.А. Бердяева: «Душа есть творческий процесс, активность. Человеческий дух всегда должен себя трансцендировать, подниматься к тому, что выше человека. И тогда лишь человек не теряется и не исчезает, а реализует себя... Человек... есть живое противоречие, совмещение



конечного и бесконечного... Все определяется актом духа, возвышающимся над естественным круговоротом... Подъем человека, достижение им высоты предполагает существование высшего, чем человек» [41]. Он называет человека «существом, способным себя перерастать», «принципиальной новизной в природе» [42].

М. Хайдеггер, говоря о Ницше, продолжает по существу ту же мысль: «Сплочение массы в новое человечество идет вокруг сверхчеловеческого типа... Новый человек в качестве своей трансцендентной задачи несет над собой самого себя, каким себя волит» [43]. Все творчество Хайдеггера разворачивается по существу вокруг одной идеи непотаенности, открытости бытия (алетейе). Трансценденция тоже открывается в непотаенности. «Когда в метафизической картине мира потаенное бытие сглаживается до своей обескровленной тени, до «условия существования и познания предметов» и до «ценности», его неприметное, но бездонное присутствие в человеческом существе толкает человека встать прямо-таки... в позу абсолютной и всевластной трансценденции. Трансцендирование всего сущего в неосознанном споре на потаенный опыт неприметного бытия с самого начала определило историю западного человека... Бытие есть трансценденция в прямом и первичном смысле...» (44).

К. Ясперс, основоположник немецкого экзистенциализма, в какой-то степени систематизирует идею трансценденции. Философия дает ориентиры для человека, «осветляет» экзистенцию и приближает к трансценденции, чтобы совершить «скачок» к безусловному бытию. Это бытие непознаваемо научными методами, предметным сознанием вообще, оно имманентно сознанию как таковому. Бытие в учении Ясперса предстает как: 1) как предметное бытие; 2) экзистенция, или свободное, необъективируемое человеческое существование; 3) трансценденция, или «всеобъемлющее» как рационально непостижимый предел всякого бытия и мышления. Перед лицом предметного бытия мышление есть «ориентация в мире»; перед лицом экзистенции мышление предстает как ее «высветление»; мышление перед лицом трансценденции является попыткой выразить невыразимое с помощью «шифров». Отношение к трансценденции определяется Ясперсом как философская вера. Соотнесенность экзистенции с трансценденцией осуществляется в акте коммуникации, то есть личностного общения в истине. Для постижения трансценденции необходим рационально неосмысленный «скачок». Он происходит перед лицом «ничто» и испытывает «крушение». Тогда мир и все сущее ниспровергается и исчезает, становится свободным духовным взгляд на бытие.

А. Камю, представитель французского экзистенциализма, критикует философию трансцендентности К. Ясперса: «Мы видели, что Ясперс бессилён осуществить трансценденцию, не способен прозондировать глубину опыта. ... Не приводя никаких доводов... Ясперс разом утверждает трансцендентное бытие опыта и сверхчеловеческий смысл жизни...» [45].

Для другого блестящего представителя французского экзистенциализма Ж.П. Сартра идея трансценденции совершенно очевидна. Говоря о двух видах гуманизма в своей статье «Экзистенциализм – это гуманизм», он утверждает, что *человек может существовать только преследуя трансцендентные цели* (курсив мой. – Х.М.). Будучи этим выходом за пределы, улавливая объекты лишь в связи с этим преодолением самого себя, он находится в сердцевине, в центре этого выхода» [46].

Источник творческой активности человека, «подлинности» его бытия Марсель, основоположник католического экзистенциализма, связывал с постоянным самопревосхождением, ведущим к Богу, с трансценденцией, а христианские добродетели: любовь, верность и надежда – считал универсальным средством снятия отчуждения и установления подлинных общественных связей. Личность рождается в тот момент, пишет Марсель, когда обретает сознание, что «я есть нечто большее, чем моя жизнь». Таков парадокс: человек обретает себя как личность, только теряя себя как биологическую особь.

К трансценденции вплотную подошли представители других современных философских течений, например, М. Шелер, представляющий философскую антропологию. «Человек обречен на трансценденцию в силу сложившихся особых условий его становления... В тот самый момент, когда возникло открытое миру поведение и никогда не утихающая страсть к безграничному продвижению в открытую мировую сферу... человек должен был как-то укоренить свой центр вне и по ту сторону мира» [47]. Замечательный представитель французской школы Э. Фромм развивает идею трансценденции через творчество: «В акте творчества человек трансцендирует самого себя над пассивностью и случайностью своего существования в область целенаправленности и свободы. Потребность человека в трансценденции – одно из начал любви, а также искусства, религии и материального производства». Он противопоставляет этому стремлению к созиданию страсть к разрушению, когда человек трансцендирует себя со знаком «←» как тварное существо. Обе эти тенденции – созидание и разрушение – выражают одну и ту же потребность в трансценденции. Желание в разрушении возникает, когда не удовлетворено желание что-то

создавать. Удовлетворение потребности в творчестве ведет к счастью, разрушение ведет к страданию, в первую очередь для самого разрушителя» [48].

Для французских персоналистов (основатель Э. Мунье) потребность в трансценденции удовлетворялось через общение *я* и *ты*, через коммуникацию. Персоналисты говорят о превосхождении бытия («я чувствую, как непрестанно переливаюсь через край»), но его нельзя путать с жизненным порывом А. Бергсона, который, по его же словам, не приводит нас ни к чему другому, кроме него самого.

«Есть ли направленность у этого бьющего ключом личного бытия? Постоянная устремленность не имеющего цели существа вперед, *за собственные пределы* (курсив мой. – Х.М.), в мире, не имеющем смысла... Самопреодоление личности – это не только проекция, но также и восхождение, превосхождение. Личностное бытие создано исключительно для того, чтобы превосходить себя... Вероятно, можно потребовать доказательств существования трансценденции, этой ценности ценностей. Принадлежащая миру свободы трансценденция не требует доказательств. Уверенность в ее существовании рождается в полноте личностной жизни... Личность не остается ограниченной и изолированной реальностью... она может... включать в себя всю Вселенную, бесконечно удлиняя нити, связывающие ее с ней. Стало быть, *личность в конечном итоге – это движение к трансценденции* (курсив мой. – Х.М.)» [49].

Значение искусства персоналисты видели прежде всего в том, что только ему, по их мнению, дано выразить невыразимую сущность Божественной трансценденции. Литература, литературное творчество Мунье называл языком личности и отводил едва ли не главную роль в персоналистском движении. Искусство по своей направленности всегда трансцендентно, оно есть «протест против лжи наличной реальности». Трансценденция и искусство идентичны по своему пафосу: как трансценденции, так и искусству свойственно развенчивать привычные точки зрения, бросать на обыденные вещи луч Божественного света; и искусство, и трансценденция приближают нас к тому, что наши мысли и чувства не испытывают непосредственно, стремятся «ввести нас в страну ада и сверхчеловеческого» [50].

А. Швейцер, представляющий в своем универсальном творчестве философию культуры, решает идею трансценденции опосредованно, через волю к жизни и этику: «Сущностью воли к жизни является стремление прожить жизнь. В ней заключена внутренняя сила, заставляющая ее осуществить свою цель как можно совершеннее... В нас... стремление к совершенству развито настолько сильно, что мы испытываем

неудержимое желание достичь высшей материальной и духовной ценности в нас самих и во всем подвластном нам бытии. Мы не знаем, каким образом возникло в нас это стремление. Но оно дано вместе с жизнью. Мы должны следовать этому стремлению, если хотим оставаться верными таинственной воле к жизни, заключенной в нас...

С самого начала этика самосовершенствования была космической, так как самосовершенствование, по идее, может заключаться только в том, что человек становится в истинное отношение к бытию, находящемуся в нем и вне его» [51].

Среди опасной и непредсказуемой круговерти вселенской игры можно спастись лишь обратившись к высшему, считает автор «Ното ludens», как бы отвечая на собственный вопрос. «Люди все вместе выступают как некое целое не только в силу сходства организации, но в еще большей мере благодаря одинаковости своего назначения. Все люди – это множество проявлений способности Земли к одной и той же цели: восстановлению в высшую сферу» [52].

Лишь не обозначив трансценденцию ее собственным термином, к ней как понятию вплотную подошел Я.Э. Голосовкер: «Человеком руководит нечто в нем сущее, некий инстинкт, необратимо влекущий его на подвиги и жертву, вечно к высшему, коему тысячи имен, которое как-то предугадывается и заставляет человека радостно трепетать, и гордиться, и мучиться, и восторгаться, и бесконечно удивляться, и, вдобавок, любить игру с этим высшим у самой бездны на краю» [53].

\* \* \*

В наше время особенно возрастает потребность в надежных этических и эстетических ориентирах, в том числе новом герое. Но тогда это герой из мифов. Однако подобный чистый образ при всей своей веской архетипической основе уже не будет выглядеть убедительно, если героя мифологического не трансформировать в метафизическое. В нем, как в первородной клетке, сфокусированы все свойства будущих поколений героев, он – «матрица для усовершенствованных типов современности» [54]. Выбор онтологических категорий игры и трансценденции отнюдь не случаен. Игровое начало в мифологии становится очевидным даже непосвященному читателю. В адыгской мифологии оно основывалось на специфике адыгского фольклора, культуры в целом, в основе которых лежит язычество. Оно сообщает дух карнавального веселья, игры, динамики действий. Длительный период рационалистического способа мышления с его сокроуенным идеологическим тоталитаризмом подготовил противоположный тип

мировоззрения – игровой. Игровое начало, давно завоевавшие себе достойное место в философии и культуре Запада, в нашем отечестве только зарождается. Тем не менее отдельные исследования отечественных авторов (Пропп В.Я., Голосовкер Я.Э., Бахтин М.М., Фрейденберг О.М., Налоев З.М.) позволяют говорить о реально существующей тенденции игрового начала в отечественной литературе.

Идея игры, зародившаяся еще во времена античности (Аристотель, Платон) и пронесенная через Средневековье (Франциск Ассизский), наиболее яркое воплощение получила в 20 столетии, в частности, в фундаментальном труде нидерландского автора Й. Хейзинги. Игра своеобразно интерпретирована Гадамером, Финком, Фроммом. Так или иначе она получила свое развитие в творчестве видных представителей основных философских и культурных направлений Запада. Финк определяет игру как одну из пяти основных феноменов бытия (наряду с трудом, любовью, смертью, господством).

Категория игры актуализируется в связи с концепцией Р. Жирара о «миметическом», или «жертвенном кризисе» (см. Введение). Последний имеет, согласно Жирару, четыре фазы, и они соответствуют четырем типам такого универсального элемента всех человеческих культур, как игра. Французский ученый Р. Кайюа детализирует предложенную Хейзингой дихотомию «состояние-представление», выделяя четыре типа игры:

1) игра-подражание; 2) игра-состояние; 3) игра-головокружение; 4) игра случая.

Составляющим игры являются смех, воображение, фантазия, ирония, юмор. Интересная интерпретация ритуального смеха как творца жизни представлена в отечественной литературе (Пропп В.Я., Фрейденберг О.М., Мелетинский Е.М.). Голосовкер приходит к основополагающему понятию имажинативного абсолюта, высшего человеческого инстинкта, в основе которого лежит воображение, имажинация, которая наполняет смыслом «космический вакуум». Однако эти авторы, замечательно разработав ее составляющие, о самой игре не распространяются.

В ментальном пространстве игра сопрягается с трансценденцией через фантазию. В онтологии игра определяется как форма свободного самовыявления человека, которая предполагает реальную открытость миру возможного, и развивается либо в виде состязания, либо в виде представления (исполнения, репрезентации) каких-либо ситуаций, смыслов, состояний (Хейзинга).

Таким образом, трансценденция как категория самым непосредственным образом возникает из игры и самым тесным образом с ней связана. Неслучайно Хайдеггер называет игру «языком трансценденции». Если

трансценденцию принять за сущность, то игра – ее форма. Если трансценденцию принять за цель, то тогда игра – способ ее достижения. Трансценденция, или трансценденталии неотомистами используются для определения всеобщих, универсальных свойств бытия и расцениваются как сверхкатегория. По словам западногерманского философа Г. Мейера, трансцендентальное выражает то, что лежит за всеми родами бытия и тем не менее проходит через все, следовательно, простирается настолько далеко, насколько простирается сущее вообще. Трансценденция, условно говоря, – это высшая точка в воплощении всех возможностей, заключенных в любой форме бытия, любом акте бытия, во всем сущем. Но поскольку трансценденция бесконечна, то и осуществление сущего также бесконечно. Судя по краткому литературному экскурсу, данному в I главе, можно говорить о широчайшей распространенности категории трансценденции у представителей современной философской мысли, культурологов, известных философов прошлого. Общим условием для игры и трансценденции является свобода. Если говорить о трансцендировании в обычной жизни, то оно может осуществляться посредством постоянного преодоления собственных предельных границ сознания. Это, как правило, комплексные индивидуальные акты (начиная от физического самосовершенствования кончая перманентным процессом самообразования).

В мифе трансценденция достигается более наглядно – через инициацию. Если в обряде после посвящения неопит попадает в клан избранных, мифологический герой обретает магическую силу и убивает дракона, добывает жену или невесту, добывается расположения божества, которое ему впоследствии покровительствует, то метафизический герой переходит за рамки человека данного и попадает в совершенно другое духовное измерение, главной характеристикой которого является свобода.

Один из наиболее представительных последователей К. Юнга, Дж. Хендерсен, выделяет два аспекта в символике посвящения: первое – смирение или укрощение трикстероподобной дикости подростковой природы, то есть цивилизующую направленность. Символы второй категории нацелены на потребность человека к освобождению от любого состояния бытия, которое слишком незрело, слишком неподвижно или тупиково. Другими словами, они имеют отношение к освобождению человека или переходу от любого ограничивающего паттерна (способа) существования по мере того, как он продвигается в направлении к более высокой или более зрелой стадии в своем развитии» [55].

## ГЛАВА 2

### Мифологический герой в метафизическом представлении

#### 2.1. Мифологический герой и категория игры

Для анализа игрового начала в адыгской мифологии мы будем основываться на вышеприведенной схеме игры Хейзинги-Кайюа (см. гл. 1). Применительно к мифу схема видоизменилась следующим образом:

Игра-состязание.

Игра-превращение.

Игра с судьбой.

Игра с Богом.

*I. Игра-состязание* предполагает две соперничающие стороны. Этот вид игры наиболее распространен в мифологии адыгов. Мало остается мифов, сказаний и сказок, где она не была бы представлена в большем или меньшем объеме. Состязания происходят на игрищах, где меряются силами виднейшие воины-нарты; состязаются враги, добрые и злые силы, животные из сказок и т.д. Вот типичная атмосфера игры-состязания на игрище:

Собрали хасу, сильные мчались туда,  
И малого мужа, молодого Сосруко,  
Нарты пригласили на хасу.  
Сел Сосруко на коня и прибыл на хасу.  
Когда Сосруко въезжал во двор,  
Его попросили: «Поиграй в шуратлес!»  
Сосруко на своем Тхожее  
Поиграл стократно,  
Ударяя, словно молния (длиною) в семь змей.  
Кого ударит – тот отлетает.  
Скрежещет на них зубами,  
Уздечку держа, –  
На седле, словно на троне, –  
«Хьу» сказавши, поворачивается,  
Приводит в трепет тех, на кого  
Он задумает напасть,  
Прыгает, словно кошка.  
Тут засуетились нарты вокруг него,  
Приказали: «Поднесите ему рог мужества!» [56]

Игра-состязание в силе демонстрируется в поединке между Сосруко и Тотрешем. Первоначально более сильный Тотреш одержал верх над врагом:

Погнался за врагом (Сосруко) и догнал.  
Древко его копья – из мыкута.  
Бросил (копье, чтобы оно пролетело)  
У коня (Сосруко) между ног,  
И под ребра поддел (Сосруко копьем);  
Поднял его на копье,  
Растряс, словно козью и собачью шерсть,  
Бросил и к земле придавил,  
(Сколько) не вспашут семь волов,  
Заставил его пропахать плечом.  
Пот восьми волов  
Вышиб у него на лбу.  
Молоко матери  
За три раза выдавил.

Но Сосруко его умолил перенести поединок на другой срок. Прибегнув к хитрости своей матери Сатаней, он прикрепляет к коню колокольчики, сам укутывается туманом. Со страху конь Тотреша понес и скинул всадника. Несмотря на просьбу дать ему срок, пока он поднимется, Сосруко снимает голову соперника. Так, состязание в силе превращается в состязание в коварстве. Однако миф не знает нравственности. Побеждает герой с магическими способностями [57].

Нарт Шауай соревнуется с нартами на скачках: «Услышал Шауай, что нарты собираются устроить скачки. Он пришел к своему отцу Канжу и сказал ему: «Отец, нарты собираются устроить скачки, прошу, отпусти меня. Я хочу испытать мужество нартов». Герой уверен в своей магической силе; он действительно одерживает победу над соперниками.

Аналогичные состязания встречаем в балкарско-карачаевском варианте: «Нарты время от времени устраивали скачки. Однажды они решили устроить скачки на пятнадцать дней. Выставили отборных скакунов. В их числе были: пегий мерин Ерюзмека, белый конь и си-вый конь. Предсказывали, что победит один из трех этих коней. Услышал и Карашауай об этих скачках и решил испытать Гемуду... Участники скачек съехались на скакунах к месту, откуда начинались скачки. Резвые кони не стояли на месте и, фыркая, пританцовывали. Каждому участнику хотелось выиграть игру, посвататься к дочери Ерюзмека, красавице Агунде». Как обычно, внешне неказистая кляча оказывается сказочным жеребцом, который играючи обходит всех соперников (подобно Тхожею). Так же, как Шауай, Карашауай отказывается от приза [58]. Ерюзбек побеждает своего давнего противника Рыжего Фука, прибегнув к магической силе вешуньи, как Сосруко – к хитрости Сатаней.



Вот как представлена игра-состязание в осетинском варианте Нартады: «И вот в тот день, когда удалось Батрадзу вырваться на свободу и добраться до селения Нижние Нарты, сыновья Бурафарныга состязались в стрельбе из лука. Батрадз, весь выпачканный в золе, медленно подошел к ним. Захотелось ему принять участие в их состязаниях. И сказал он сыновьям Бурафарныга: «Я буду до самого вечера искать стрелы, выпущенные вами, и приносить их вам, только дайте мне разок выстрелить...» Согласились сыновья Бурафарныга. Во все стороны летят их стрелы, но быстрее стрелы несется Батрадз, на лету ловит стрелы и несет их обратно». Наконец, ему дали возможность пустить стрелу: «Прицелился Батрадз, пустил стрелу – и в мелкие ключья разлетелись меховые шапки. Не очень понравилась семерым братьям такая игра, но крепко держали они слово». Бешметы братьев разнес в ключья Батрадз вторым выстрелом [59]. Во втором состязании в стрельбе Батрадз попал в яйцо, установленное на противоположном берегу моря [60].

Битву с врагами выигрывает Сослан: «Один вступил Сослан в борьбу с воинами Уарби, разогнал их, завладел имуществом и сокровищами Уарби и все самое хорошее принес в селение Нартов» [61]. Сослан отличается и в мирных состязаниях с молодежью: «Собралась раз нартская молодежь на равнине Зилахар, Сначала завели большой симд – любимую долгую нартскую пляску. Отличился Сослан в этом симде, никто не смог сплясать лучше него... Стали состязаться в стрельбе из лука... Немало было метких стрелков, но опять впереди всех оказался Сослан. На берегу большой широкой реки отдыхало стадо. Выбрал каждый по молодому быку и, схватив его за рога, старался перебросить через реку. Никому это не удавалось. Но вот Сослан выбрал самого крупного быка... в стаде, размахнулся, и грохнулся бык на другом берегу реки» [62].

Аналогично адыгским и балкарско-карачаевским вариантам о Шауае (Карашауае), осетинский Саууай тоже участвует в скачках: «Скачки уже начались, а Саууай еще спит. Близка Площадь игр, где колышется знамя, которое должен сорвать победитель». Героя будит конь. «Нартская молодежь с седьмого яруса башен следила за скачками. Каждому хотелось видеть, чей конь идет первым. И вот впереди всех показались скакун Урызмага и Хамыца... Вдруг увидели они коня Кандза. Одного за другим обгоняет он нартских коней. А кто на нем сидит, не могут разглядеть, настолько он мал» [63].

Одерживает победу над врагами абхазский герой Башныху: «С боевым кличем набросился он на врагов, работая шашкой, словно молнией» [64]. Достаточно часто встречается в адыгской мифологии состязание между двумя противниками, один из которых оказывается

женщиной (см. ниже: состязания с тремя братьями-иныжами «гостя» Карашауая). Еще более распространен он в абхазских нартах: одерживает победу в честном поединке против своего отверженного жениха Ханя, а ее сестра Гунда усмирила всю его свиту [65]. Гунда Прекрасная одолела в борьбе 99 мужчин. Сотым оказался Хважарпыс: «Ну что ж, выходи, если уж решил бороться. Однако знай: до сотни не достаёт всего лишь одного уха». И борьба началась. Гунда Прекрасная схватилась с Хважарпысом. Обвили они друг друга руками так, что кости затрещали. Они дышали как тяжело, что от дыхания их деревья гнулись в ближайшем лесу. Они вспахали все поля своими ногами. Даже солнце остановилось, заглядевшись на героев». На сей раз выигрывает состязание Хважарпыс и становится ей мужем [65].

*Игра-состязание с энтропией* – вторая форма игры-состязания. Энтропия в мифах достаточно однозначна и опознаваема: обычно это чудовища (драконы, иныжи), достаточно часто – ураган, буря, засуха и т.п. Герой всегда побеждает злые силы. Примером такой «победы» может служить пример добывания огня Саусырыко. Герой случайно будит иныжа, у которого собирается похитить огонь. Великан знает о нем, но не узнает. «...Расскажи мне что-нибудь о его забавах, и я отпущу тебя», – сказал иныж.

«Я расскажу тебе о тех играх Саусырыко, какие знаю», – сказал Саусырыко. Саусырыко велит поднять джан-шер на гору и скатить его оттуда, а сам ударом бедра вновь загоняет его наверх. Сам Саусырыко не мог поднять джан-шер на гору, потому его поднял иныж, а Саусырыко скатил его оттуда. Иныж отбил джан-шер бедром и опять вернулся на гору.

– Если знаешь что-нибудь кроме этого, расскажи.

– Слышал – говорили, будто он раскаляет до красна лемех, кладет себе в рот и так охлаждает его, – сказал (Саусырыко).

Докрасна раскалил лемех, положили иныжу в рот, и он охладил его.

– Кроме этого, что ты еще знаешь? – спросил иныж.

– Кроме этого, он кипятит воду, ложится в кипяток и купается».

И это проделал иныж. Последним собственным «подвигом», выдуманым Саусырыко и предложенным иныжу в качестве условия было трехдневное вмерзание в воду, стоя в ней по горло, затем следовало разломать лед и выйти из воды. Иныж пошел и на это. Саусырыко заморозил реку вместе с иныжем и снес ему голову. Это состязание превратилось из силового в игру между умом и глупостью [66].

«Гость» нарта Карашауая, который впоследствии оказывается девушкой, состязается с тремя братьями-иныжами: «Хватит кричать, давай биться. Твой удар первый, бей!» – сказал гость. Иныж вложил стрелу в лук и пустил ее. Подпрыгнул гость – пропустил стрелу между

ног. Давил гость стрелу в лук и выстрелил. Попал он иныжу в лоб. Как только свалился иныж, вороной жеребец убежал. Вскоре вернулся вороной жеребец опять, на нем сидел другой иныж». Других двух иныжей постигла та же участь [67].

Соревнованием в остроумии и тупости может служить сказка «Куй-жый и великаны» [68].

Аналогичен адыгскому карачаево-балкарский вариант борьбы Сосурки с эмегеном: «Я долго искал человека по имени Сосурка. Я слышал, среди людей нет человека сильнее, чем он. Ты знаком с Сосуркой? – спросил эмеген.

– Знаю, очень хорошо знаю его.

– А знаешь, какие у него игры?

– Одна игра у Сосурки такая: если вот с этой горы такой большой великан, как ты, скатит камень, он ждет у ее подножия, ударяет этот камень головой и откатывает его назад.

– И я смогу сделать так, что тут особенного?

Сосурка поднялся на гору и выворотил наверх скалу. Сосурка столкнул громадную скалу вниз. Эмеген ударил камень головой и отправил его обратно...

– Я расскажу еще об одной игре Сосурки, – ...докрасна накаляет девять железных сошников, открывает рот и заставляет бросить их ему в рот».

Эмеген с легкостью проделывает и это. Тогда Сосурка, так же как адыгский Соусырыко, заморозил его в озере и обезглавил [69–71].

Идентичен адыгской и карачаево-балкарской версиям осетинский вариант борьбы Сослана с великанами. Здесь он представлен в состязании между Сосланом и Мукаром, сыном Тара. «Заблестели глаза Мукара, как только услышал он имя Сослана.

– Что-то много толкуют о нарте Сослане. Ты скажи мне, в чем его сила?

– Что и говорить, могуч Сослан, – ответил Сослан.

– Расскажи, какие нартские игры пришлось тебе видеть, – сказал Мукара. – Если сумею я, подобно нартам, сыграть в эти игры, тогда поеду к нарту Сослану.

– Только раз видел я его игру: самые могучие из нартской молодежи на черном камне оттачивают свои мечи и потом наводят их острие до того, что, если положить на острие меча волос и дунуть на него, пополам разлетится волос; и вот, намылив свою шею, идет Сослан на нартский ни-хас и кладет там голову на деревянную плаху. Тут изо всей силы ударяют мечами по его шее, но Сослану это нипочем, он только смеется, и даже следа не остается на булатной шее Сослана, а мечи у нартов тупятся.

Мукара предлагает, как и ожидалось, испробовать эту игру на себе, но хитрость не удается: «однако ни одного волоса не упало с жирного красного загривка Мукара».

– Нет, это не игра, – сказал Мукара.

– Нет ли какой-нибудь другой игры у Сослана?

– Втыкает Сослан в землю мечи рукоятками вниз и сначала пляшет на их остриях, а затем, перевернувшись вниз головой, как вдруг завертится головой на остриях мечей!

Так и поступил сын Тара. Однако и на этот раз игра была проиграна Сосланом: великан уцелел. Он предлагает еще одну игру: сбрасывать самые большие камни с вершины скалы на лоб Мукары, чтобы тот их отбивал, но и здесь Сослана постигает неудача. Наконец он предлагает следующие условия: спуститься на дно моря, чтобы только голова оставалась на поверхности, а воду вокруг заморозить. Великан выполняет требуемое, но освободиться не может, и герой сносит ему голову [72]. Вслед за Мукарой Сослан расправляется с Бибыц, вторым сыном Тара [73].

Когда именитые нарты попадают в руки иныжам, и один из трех, средний, собирается их съесть, они решают спеть последнюю песню: «Во весь голос запели нарты свою песню, до неба поднялась она, и услышал ее скованный нарт Батрадз. Спрыгнул с неба, ударился о каменную гору... Поняли тут нарты, что это Батрадз спешит к ним на помощь и засмеялись...

Но только собрались они нанизать нартов на шампуры, как зашаталась башня, и камни посыпались в жилища уаигов. В пролом стены впрыгнул сын Хамиша булатный Батрадз. Стальным своим кулаком принялся он убивать аигов. Кого ударит кулаком, тому не суждено больше ни рукой махнуть, ни ногой пошевелить, и душа его быстро покидает тело. Так истребил Батрадз всех уаигов. Вывел он именитых нартов из башни, убил для них много диких зверей и с честью довел до нартского селения. А сам снова вернулся на небо» [74].

Абхазский Сасрыква убивает дракона, перекрывшего родник: «Сасрыква не послушался ее (старуху), взял кувшин и зашагал к роднику. Набрал воды и только повернул назад, как дорогу ему загородил дракон. Готовое разорвать храброго Сасрыкву, чудовище шипело разверзтой пастью.

Герой выхватил шашку и началось единоборство. Дракон извивался вокруг нарта, щелкал зубами то слева, то справа, то впереди, то сзади. Сасрыква наносил удары, рекой лилась черная драконова кровь, горячая, как кипяток.

Вот уж полдень, а Сасыква все бьется с драконом. Вот и солнце садится, а битва продолжается. Истекающий кровью дракон огрызается. И, наконец, издыхает... [75]. Пытаясь преобразить несовершенный мир (с метафизической точки зрения, несовершенство определяем как энтропию), который персонифицирован великанами, персонажи Нартского эпоса разных версий вступают с ними в единобожество и побеждают.

*Игра с судьбой.* В адыгском мифе эта форма игры выражена достаточно типично и распространена очень широко.

Примером могут служить практически все герои нартского эпоса, ибо именно эта особенность – непримиримость со злым роком – определяет их героическое назначение. Не могут смириться с гибелью или потерей отца юные герои Нартиады. Не могут не бороться с иныжами, драконами и другими чудовищами, представляющими космическое зло (см. выше, раздел игра-состязание). Не мирится с оскорблением, нанесенным еще в юности, и Ерюзбек, – он мстит рыжему Фуку, хитростью одолевает его [76].

На Куна, несшего овечью шерсть, напали великаны-адау, при этом он находится на открытой поляне, а они за деревьями. Герой «сбрасывает с себя узел и, развязав его, садится внутрь. Теперь он окружен не только врагами, но и шерстью, а шерсть – неплохая защита от вражеских стрел». Когда стрелы кончились, он начал извлекать из шерсти стрелы великанов и запускать их обратно [77].

В сказке «Приключения Камболета» герой становится перед выбором, типичным для сказок: «Ехал, ехал и выехал на перекресток дорог. На перекрестке зарыт в землю камень, и на камне написано: «По этой дороге пойдешь – в счастливый путь войдешь. По этой пойдешь – будет ни худо, ни хорошо, а если по этой пойдешь – выйдешь в несчастный путь». Герой выбирает последний, побеждает сто врагов цеунежей, хотя погибает сам. Но его товарищи находят меч, в котором заключена душа Камболета, и оживляют его [78].

Аналогичный сюжет встречается в другой адыгской сказке «Есмук Есхот»: «Утром молодые муж и жена тронулись в путь и скоро доехали до развилки дорог. «Если я не решусь ступить на дорогу, которую считают опасной, то из меня никогда не выйдет настоящего мужчины!» – решил Есмук Есхот и стал сворачивать на левую сторону. Жена стала просить его не делать этого. Но Есмук Есхот не слушал ее и продолжал ехать налево». На этом пути он расправляется с Алирегу-Альгожем, пши шайтанов, и освобождает своего отца от тирании князя [79].

Поучительна история о приключениях человека, не желавшего иметь ничего не заработанного им самим. Съев найденное яблоко, герой пошел искать хозяина, чтобы отблагодарить его. Под яблоней он

увидел старика, и тот поставил условие: женись па моей слепой, хромой, безрукой, немой, глухой и тупой дочери, тогда прощу. Мужчина согласился. Тогда старик привел совершенно здоровую дочь, объяснив индоевропейски ее «недостатки», которые обернулись достоинствами [80].

Иногда на игру с несправедливой Судьбой побуждают героев женщины. Так случается с осетинским Батрадзом. «Все нарты по очереди просили красавицу Аколу сплестись с ними, но ни с кем она не пошла, и тогда после всех подошел к ней сын Хамыца, булатный Батрадз.

– Девушка, сплести со мной, – сказал он.

– С тобой я бы сплесталась, булатный Батрадз, – лишь ты один среди нартов не имеешь никакого порока. Но лежит пятно одно на чести твоей. Много лет назад семиглавый крылатый уанг Капдзаргас за дальние горы унес одного из предков твоих по имени Уон и сделал его своим пастухом. В одной нагольной шубенке пасет он стадо этого уанга, гнидами покрыта его шубенка, в дождь вытягивается, на солнце коробится она. Не живет, а страдает старый Уон. Вот когда ты вывезешь его вместе со всеми сокровищами Кандзаргаса, тогда ты будешь достоин того, чтобы я сплесталась с тобой». И Батрадз отправляется в путь, освобождает Уона и добывает сокровища. [81].

Герой не мирится с существующим положением, если оно унижительно или бедственно для него или его окружения. Он делает самый трудный выбор, отвергая при этом все условия, которые предоставляет рок или судьба, но пытается сам задавать тон, предлагая ей (судьбе) свои правила игры.

*Игра-превращение.* В качестве двух субъектов игры здесь выступает герой и его новое обличье, при этом он обретает не только новую форму животного, птицы, чудовища и пр., но и присущие им свойства. В сознании превращенного остается память о прошлом обличье, следовательно, и прежние качества.

В сказании «Канжоко Шаой и Лашин» Сосруко говорит: «Ради него обернусь морозом: пусть околеваает, коли ему угодно». Сосруко по своему хотению мог обращать себя в мороз, туман, в дождь, в снег, в иней, в реки» [82].

Младшая дочь старика ведет себя как настоящий мужчина, ибо ее отец всегда мечтал о сыне. «И вот, возвращаясь из похода, уже по пути домой, проезжали они (нарты) мимо большого двора. И видят: на частокоте, которым огорожен двор, торчат человечьи головы. Во дворе растет одинокая яблоня. Младшая дочь старика подивилась увиденному. И нарты сказали так: «Этот двор принадлежит злой старухе. Она никому не даст яблок. А если кто решится перепрыгнуть путь через частокот и сорвать яблоко, тому старуха кричит: «Стань

тем, кем не был». И эти слова убивают. Человек падает замертво, не успев выбежать со двора. Эти черепа принадлежат тем, кого убила старуха своим словом.

– Ну что ж, попробуем, – проговорила младшая дочь старика и бросила палку в яблоню.

Дождем осыпались яблоки на землю. В одно мгновение перескочила младшая дочь старика через ограду и, набрав яблок в полу черкески, молнией выскочила со двора. Злая старуха была ошеломлена такой прытью. Но все же крикнула:

– Стань тем, кем ты не был!

Но поздно! Слова старухи уже потеряли свою полную силу – младшая дочь старика была уже по ту сторону частокола. Она осталась в живых, но сделалась тем, кем она не была – мужчиной» [83].

В другой главе «Сын собаки и племянник нартов» щенок превращается в мальчика. Он несколько раз спасает от смерти своего названного брата» [84].

В карачаево-балкарском варианте белая олениха, которую на охоте преследовал Ерюзмек, обернулась прекрасной женщиной:

Батыр Ерюзмек отправился в путь,  
говорят.  
После долгой езды он устал, утомился,  
говорят.  
[Вдруг ] на своем пути белую олениху увидел,  
говорят.  
Спешившись с Колона, хотел [ее] пристрелить,  
говорят.  
Так преследовал он ее, пока она  
в белой крепости не скрылась,  
говорят.  
Ерюзмек, вбежав следом за ней,  
говорят,  
Там удивительную ак бийче увидел,  
говорят [85].

Тот же сюжет встречается в сказке «Охотник Гасан и косарь Гасан» [86]. В другой сказке «Бамбет» неверная жена превращает мужа в старого петуха, затем в собаку с помощью все той же плети [87].

В сказке «Куржимуко Лаурсен» встречаем: «На другое утро Куржимуко Лаурсен поел, оседлал коня и выехал со двора. Женщина опередила его – обернулась она щукой, и стала она плавать вдоль берега» [88].

В сказании «Женщина-пши» героиня тоже превращается в птицу: «Ведунья отправилась искать отряд кабардинских всадников. Когда людей на пути не было видно, она обращалась в скворца и летела вперед. Встречались поди, – она снова обращалась в женщину и спрашивала встречных, не знают ли они, где находится отряд...» [89].

Иногда превращения носят не единичный, а множественный характер. Главный герой Жагфар из одноименной сказки встречает на своем пути целый ряд подобных метаморфоз, когда кабаниха, львица и медведица попеременно превращаются в прекрасных девушек и становятся названными сестрами [90, 91].

В абазинской сказке «Джиба-Джу и сын старика и старухи» герой попеременно превращается то в жеребца, то в воробья, то в муху [92].

В абхазской сказке «Необычайные превращения» старик превращается сначала в девушку, потом в кобылу, затем в собаку. Но в конечном итоге возвращается в прежнее обличье [93]. В другой абхазской сказке «Санта Сааджа и Софа Сааджа» герои претерпевают целый каскад превращений: «...С этими словами девушка соскочила с коня и обратила его в часовню, а коня царевича – в каменную ограду. Сама она превратилась в попа, а юношу обратила в дьякона. Когда погоня миновала, все приняли прежний вид. Однако вскоре оглянувшись девушка и видит: мать догоняет их. Тогда она быстро выплеснула воду из фляжки, и в тот же миг разлилась широкая бурная река, через которую огненный конь переплыл с большим трудом... Но вот спустя некоторое время жена аджныша опять стала их догонять. Тогда девушка бросила за спину початок кукурузы. И тут же выросла такая густая и высокая кукуруза, что огненный конь едва пробрался через нее и снова стал настигать беглецов. Тогда девушка раскидала, каменные орехи, и сейчас же поднялись такие высокие и скользкие горы, что уставший огненный конь не смог перескочить через них» [94]. Этот фрагмент напоминает русские народные сказки с использованием такого же сказочного приема. Так же типичен и универсален сюжет адыгской сказки «Три словечка», где для превращения требуется лишь случайное исполнение тайного условия. Так происходит с героем сказки, когда он, не поддавшись соблазну женщины, вызволил из жабьей личины ее заколдованного мужа [95].

Игра, в результате которой происходит превращение, относится к мотиву превращения, весьма распространенному в адыгском фольклоре (так же, как в северокавказском фольклоре в целом). Он непосредственно косвенно указывает на иницированность героя, которая предполагает его магическое могущество.

*Игра с Богом (Всеvyšним).* Эта форма игры выходит в сферу трансценденции, поэтому мы ее будем рассматривать в следующем разделе.



## 2.2. Персонификация трансценденции в адыгской мифологии

### Трансценденция в форме Бога

В адыгской мифологии трансценденция выступает для героя как цель. Она воплощается в заповедной сфере, находящейся вне досягаемости простого человека, – Божественной. Воплощением трансцендентной эпикки адыгов можно считать фрагмент из легенды (текст адыгов, проживающих в Сирии) «О том, как нарты хотели добраться до неба»: «Прошло немного времени, и сами нарты спросили Потараза:

«Как бы ты добрался до неба?»  
И (ответил он):  
Поставьте лестницу и добирайтесь до неба,  
Становитесь друг на друга и дотянитесь до неба.  
Другого не скажу вам, – наставляет их сын Хымышша.  
Нарты друг на друга смотрят,  
Нарты спрашивают друг друга:  
Если смотрим – видим,  
Если идем – не достаем.  
Что есть еще кроме неба?  
И говорит им Сатаней-гуаша:  
– Гора неба касается,  
Мы видим края неба.  
Тучи спустятся – достигают земли.  
– Станем друг на друга – достанем! – говорят нарты,  
Подбадривая друг друга,  
И большие нарты друг на друга становятся,  
Но не смогли (они) дотянуться до неба.

Тогда и людей, и иныжей, и испов, и животных, и птиц крылатых, и деревья, и камень, глину – все, что есть на земле, поставили друг на друга, а сверху Потараза. Потараз протянул вверх руку, но (не достал) до неба – не хватило еще с хвост кошки» [96].

В достижении трансцендентной цели, представленной Богом, у героев адыгского мифа существуют принципиальные различия. Первый «способ» достижения – с целью свержения, то есть это те самые богоборческие мотивы, которые получили столь широкий резонанс в исследовательской литературе. Мотив Прометея является широко распространенным на Кавказе. Имя титана, прикованного Богом к столбу – скале, у адыгов, проживающих в Адыгее, Кабарде, Черкесии, Причерноморской Шапсугии, а также за рубежом – Насрен, у

абхазцев – Абрскил, у грузин – Амирани, у армян – Мхер и Шидар, у лакцев – Амир, у чеченцев и ингушей – Пхармат. В. Миллер в «Осетинских этюдах» опубликовал два текста «Амиран, Бадри и Мысырби», «Предание об Амиране» [97]. Все эти персонажи – осетинские варианты Прометея. Печальна участь Насырена, бросившего вызов богам:

О уй-уй! Нарт Насырен,  
Уий, уий,  
Насырен-жан,  
Уий, уий,  
Коварны твои поступки  
Уий, уий,  
Слова и деяния тха,  
Уий, уий,  
Ты не считаешь,  
Уий, уий,  
О, проклятый богом,  
Уий, уий,  
О, кого на гору подняли,  
Уий, уий,  
О, кого приковали к горе,  
Уий, уий,  
Орел над гобой,  
Уий, уий,  
Твой пес лежит возле тебя!  
Уий, уий,  
С ревом-грохотом рванувшись,  
Уий, уий,  
Клонишь столб (к которому привязан),  
Уий, уий,  
Птица к тебе прилетает,  
Уий, уий,  
На столб садится,  
Уий, уий,  
Злишься ты,  
Уий, уий,  
«Эгей» кричишь,  
Бросаешь в нее камень,  
Уий, уий,  
В столб попадаешь,  
Уий, уий,  
Еще глубже загоняешь (его в землю)!  
Уий, уий,  
Пес, лежащий рядом.

Цепь перегрызает,  
Уий, уий.  
Толщиною с нитку!  
Уий, уий,  
Когда обглодает,  
Уий, уий,  
Кузнецы в кузне,  
Уий, уий,  
Рано вставшие, добрые,  
Уий, уий,  
По наковальне ударяют,  
Уий, уий.  
Цени вновь смыкаются дружно,  
Уий, уий.  
Такими, как были прежде (становятся)  
Говорят!  
Уий, уий,  
Пока мы не раскуем тебя,  
Уий, уий,  
Пусть держит тебя тха (у столба),  
Уий, уий,  
Да погибнешь ты там!  
Уий [98].

В варианте А. Гадагатля «Старик, прикованный к Ошхамахо» – Насрен-одноглазый. «Наступит время, когда Тха рассердится на грешных детей Адама и освободит одноглаза от наказания, выпустит его из недр горы. Горе тогда людям! Он отомстит за свои вековые страдания» [99]. Один из вариантов об абхазском Абрскиле таков: «Абрскил любил род людской и делал для него много благодеяний, сообщая ему тайны неба. Так как папоротник грозил заглушить посевы, Абрскил вел борьбу с папоротником, стараясь задержать его рост. Затем, считая для себя унижительным преклоняться перед кем-либо, он рубил щепки лианы, висевшие над дорогой, и уничтожал колючие кусты. Ангелы, по велению бога, заковали его в цепи и заключили в пещеру. Черный пес грызет эти цепи, и когда звено утончается до толщины нитки, сидящая на страже девушка дает знать об этом злой ведьме, и та ударом волшебного жезла скрепляет цепь» [100].

Грузинского Амирани (сванское сказание) черти подняли на вершину Ялбуза, затем бросили в пропасть и привязали к железному столбу тяжелою цепью [101].

Другой вариант об Амирани, предложенный Усларом, свидетельствует об исполине, который за дерзость против бога заключен скованный

в горной пещере: с ним находится его верный пес, который без отдыха грызет и лижет цепь; она делается все тоньше и длиннее. К концу года великан уже мог бы достать до меча своего, висящего тут же в пещере, и тогда вырвался бы на свободу, но этому препятствуют удары кузнецов по пустой наковальне, производимые в известные дни и с известными приговорами [101].

В адыго-абхазской мифологии Сосруко тоже выступает как бог-борец: по старым версиям, он сознательно опрокидывает бочку Божественного напитка-сано на землю нартов, – так появляется виноградная лоза. Не потому ли среди нартов бытует уверенность в том, что после появления Сосруко на земле нартский род постепенно исчезнет? Абхазский Сасыква невольно губит трех сыновей своими же руками [102].

Альтернативные богоборческие отношения возникают у героев с противоположной Божественной ориентацией. Следует отметить общий дух демократизма, который царит между смертными и богами адыгского пантеона, как, вероятно, между любыми богами и людьми времен язычества. О такой демократии у героев писал А. Камю: «Для них не существовало пропасти между людьми и богами. Наоборот, в их представлении существовала лестница, ведущая от первых ко вторым» [103]. Боги на равных занимаются своими делами в людской среде: Тлепш кует, Тхагаледж сеет и пашет, Ахын и Амыш пасут свои стада, так что сблизиться с ними адыгским героям не составляло особого труда. Другое дело – покровительство. Оно возможно только при наличии незаурядных качеств, в мифе – магических сил (т.е. прошедших обряд посвящения). Например, Тлепш помогает Сатаней, обладающей колдовским даром, закалить новорожденного сына [104]. По версии, приведенной А. Гадагатлем, он помогает гуаше скрыть тайну незаконного рождения Сосруко и выручает ее, имитируя рождение мальчика из камня. Сатаней рассказывает ему свою историю. Тлепш рекомендует одеть просторные одежды и обещает прийти через девять месяцев. «Когда оставалось два месяца до родов, он пришел не замеченный никем, разбил на две части один из больших камней на берегу реки, на котором сидела Сатаней, внутри выдолбил так, чтобы мог поместиться ребенок, и положил камень на место. Он сказал нартам: «Е, нарты! Камни, которые находятся на берегу реки и на которых сидит Сатаней, движутся (шевелиются) и слышится из них какой-то голос!» Сатаней родила мальчика, положила его в камень по совету Тлепша, а бог-кузнец высвободил ребенка, сбив верхнюю часть камня» [105]. Он же выковал волшебный меч для Сосруко, и герой стал магом [106].

В осетинском варианте эпоса Сослан попадает на пир небожителей. Боги поднимают за него здравицу. «И тогда Уастырджи, покровитель

отважных мужчин, поднял здравицу за Сослана. Сказал о нем хвалебное слово и закончил он так: «Дарю я нарту Сослану меч свой фаринк – тот, что на таком же пиршестве подарил мне небесный кузнец Курдалагон...» И слово за людей замолвил сам небесный Сафа. Сказал он Афсати: «Много у тебя скота, Афсати... Не будь же скуп, не пожалей и отдай людям часть своего богатства. И люди никогда тебя не забудут». «Я согласен, – ответил властитель благородных зверей. – Часть скота своего, что ходит в лесах и на равнинах, уделю я нартам...» И добрый Ралвара, которому послушны овцы и козы и весь мелкий скот, поднял здравицу за Сослана и сказал: «Чтобы серые волки не слишком разбойничали среди твоих стад, я научу тебя, нарт Сослан, заговорным словам. Скажи ты эти слова – и вмиг приду я на защиту твоих стад...» Уацилла, бог громов, отдал герою хлебные зерна; кузнец Курдалагон обещал выковать соху; повелитель ветров Галагон – уносить мякину с зерна; повелитель вод Донбеттыр разрешил строить на своих водах мельницы» [107].

В предании «О том, как адыги переняли свое мастерство у белых джиннов» повествуется о встрече и женитьбе молодого человека на дочери падишаха белых джиннов и помощи последних в приобретении людьми различных ремесленных навыков [108]. Этот мотив достаточно широко представлен в абхазской мифологии. Так, в мифе «Младший брат и Амра» герой идет искать правды и оказывается при этом весьма последовательным в своем решении, не соглашаясь принять никакие компромиссные условия. Так он доходит до бога солнца, получает в жены его прекрасную дочь и его светлейшее (солнечное) Божественное покровительство [109].

Попадают под покровительство Ажвейпша, бога охоты, герои трех одноименных охотничьих мифов: охотники Акун-ипа Хатажуква, сын охотника Смела и пастух. На первый взгляд, их встреча с божеством и его расположение – счастливая случайность, но в текстах имеются ссылки на инициированность героев (их появление в глухом лесу, ночлег мальчика в дупле и т.д.) [110].

### *Трансценденция в образе женщины*

Однако в мифологии адыгов трансценденция чаще представлена образами прекрасных женщин – похищенных жен, невест, а то и просто красавиц, слух о которых дошел до героя. Он и отправляется на поиски похищенных или добывается руки и сердца красавицы (сюжеты этого мотива будут рассмотрены ниже в 3-м разделе 2-й главы,

см. «Признаки инициированности героя»). Друзья Сосруко, Шабатнуко и Ерыхшу, «добывают» невесту, дочь пши нартов, обещанную Сосруко. Теперь Сосруко, Шабатнуко и Ерыхшу едут к пши нартов.

– Ты сказал, что отдашь за меня свою дочь (вот и) отдавай, – сказал Сосруко пши нартов.

– Отдам завтра вечером, – ответил пши нартов.

Пши испугался их. Забрали они все свое имущество, ушли ночью в горы и укрылись в пещере... Отправились они втроем на поиски. Нашли пши нартов, сидящего в пещере. Стали думать: «Что теперь делать с ним? Сосруко превратился в мороз. Ерыхшу – во множество муравьев, а Шабатнуко со стрелой наготове остался сидеть у входа в пещеру». Борьба приобретает характер состязания в магическом могуществе и хитрости. Ерыхшу погиб, но Сосруко перехитрил князя и отомстил за смерть друга. Потом взял себе в жены одну из трех его дочерей и вернулся домой» [111].

Аналогичный сюжет мы встречаем в осетинском варианте Нартиады в главе о том, «Как Сослан женился на Ведухе» [112].

Карашауай с Сосруко и Ерюзмеком едут сватать дочь падишаха: «Мы хотим породниться с всемогущим падишахом, приехали свататься к его дочери, – ответили (нарты)». «Что же, я не против тех, кто хочет со мной породниться, – сказал падишах. – Но у меня сеть три задачи. Если вы выполните их, я породнюсь с вами... Первая: у меня есть медная печь, до утра просидите в ней. Вторая: у меня есть колдунья, побегите с ней наперегонки и победите ее. И третья: у меня есть один бык – одолейте его». И здесь друзья, используя свои магические способности, выполняют все три задачи и получают дочь падишаха [113].

Такой же типичный вариант сюжета встречается в сказке «Бесстрашный Баладаж»: «Вскоре Баладаж прослышал о красоте княжеской дочери Гошемиды. Очевидцы утверждали, что глаза красавицы сияют, точно звезды, а голос очаровывает каждого юношу». И до Гошемиды дошел слух о мужестве Баладажа. Герой украдкой проникает в покои красавицы. Между ними рождается чувство. Однако о дерзком поступке героя узнает отец девушки, и Баладаж погибает от его стрелы [114].

В абхазской сказке «Джамхух, сын оленя» герой влюбляется в изображение красавицы. Воспитанный и вскормленный оленихой Джамхух становится приемным сыном князя. Перед смертью князь говорит ему: «Возьми ключи от моих сундуков и подвалов, будь теперь хозяином дома. Только в одну комнату не входи: если откроешь ее, приблизишь день своей гибели. Там хранится изображение сияющей, как луна, красавицы, сестры семи братьев адау. Кто посмотрит на нее, все

на свете забудет, а кто пойдет искать ее, найдет только свою смерть. Было у меня три сына, сложили они из-за нее свои головы...» В результате длительных приключений с помощью друзей герой побеждает великанов и завоевывает себе красавицу [115]. Подобные сюжеты встречаются в абазинском фольклоре, в частности, в сказке «Как юноша добыл себе жену» [116].

Почти во всех вышеприведенных отрывках (кроме черкесской сказки) главного героя сопровождают друзья. Все они, так же как главный герой, обладают магическими способностями. В абхазской сказке – это человек, плотающий землю, опивало – выпивающий водопад, скороход с мельничными жерновами на ногах, человек, слышащий подземный спор муравьев, остроглаз, сбивший орла в седьмом небе, человек, меняющий оперение птиц и, наконец, путник, который нес на голове дом. Все они повторяют на возгласы удивления в свой адрес: «Что в этом особенного? Вот если бы вы знали о Джамхухе, сыне оленя, тогда удивились». Таким образом, они знают и о магической природе главного героя. В абазинской сказке герой совершенно аналогично встречает по пути к цели водохлаба, быстроногого, меткого.

Во всех случаях магические способности друзей оказывают содействие в достижении цели. Друзей объединяет одна трансцендентная цель. Иногда экзистенциальная дружба оборачивается экзистенциальной любовью. Такая метаморфоза случается с Карашауаем, когда он помогает своему гостю одолеть трех иныжей. «Гость» оказывается девушкой, которая мстит за гибель своих семерых братьев. Герой женится за ней [117]. Трансцендентная цель, персонифицированная женщиной, достигается всегда, так как в этом мотиве инициированность героя очевидна.

### *2.3. Признаки инициированности героя*

Как уже упоминалось выше, только инициированный герой достигает трансцендентной цели. Разумеется, в текстах нет прямых указок на посвящение, – о них можно судить лишь по отдельным признакам, представленным в адыгской мифологии очень широко.

Основные идеи Дж. Фрейзера и др. авторов развил и углубил замечательный советский исследователь В.Я. Пропп. Его книга «Исторические корни волшебной сказки» была для отечественной науки примерно тем же, чем «Золотая ветвь» Дж. Фрейзера для западноевропейской: обе книги показали плодотворность анализа народных верований и фольклорных произведений «на так называемом интерэтническом

уровне» [118]. На широком, разнообразнейшем материале В.Я. Пропп доказывает, что в основе сказки и мифа, как предшествующего ей этапа, лежит обряд инициации, фрагменты которого в той или иной форме сохранили и сказка, и миф. Автор опирался в основном на отечественные источники, то есть русские народные сказки; в сферу исследования попали некоторые абхазские и грузинские. В нашу задачу входит выяснить, насколько изложенные Проппом формы инициации в сказке и мифе можно применить к адыгскому материалу.

Существует устоявшаяся универсальная схема сюжета в мифе и сказке, в основе которой, если разобраться, лежит обряд инициации. Как правило, неопит, он же герой, собирается покинуть обычные пределы обитания для обряда инициации (в сказке – собирается в дальний путь-дорогу для достижения известных целей: каких-то благ, похищенных чудищами ценных предметов, женщин и др.). За пределами дома неопит подвергается необычным обрядовым священнодействиям – в сказке на его долю выпадают тяжкие испытания, которые он неизменно успешно преодолевает, Вновь обращенный (или посвященный) возвращается домой в новом качестве, достигнув заветной цели.

Разумеется, мы не ставим задачей проанализировать весь материал в этом разрезе, – нам важно выделить наиболее характерные фрагменты адыгского мифа, которые наглядно демонстрировали бы идею инициации, заложенную в их основе.

С самого начала становится ясно, что главные герои любого мифа несут на себе печать избранности, они «отмечены» с рождения. В первых, необычных обстоятельствах их рождения: так, Сосруко рождается из камня, мать Батаразы из рода испов, мать Шауея – великанша Нерибгея, Уазырмеса – дочь морской богини, Бадинок кричит в утробе матери. Едва родившись, они начинают необыкновенно быстро расти и проявлять все качества будущего богатыря- воина. О Сосруко сказано: «прошло только шесть месяцев – начал он ходить» [119]. Так же быстро рос Бадинок: «Нарты положили новорожденного в сундук, сбросили в овраг, а наутро его нашла женщина, которая увидела в нем чудесного мальчика, слишком большого, чтобы сказать о нем «младенец» [120]. Ашамез, разорвав ремни из буйволиной шкуры, встал из колыбели и ушел играть в альчики [121]. Тот же бурный рост присущ младенцу Батаразу:

Когда Вако-нана уложила Батаразу в колыбель,  
Потянулся он – отломилось изголовье,  
Напрягся и порвал крепкие лямки,  
Соскочил на пол, закружился как волчок [122].



Аналогичные описания мы встречаем в карачаево-балкарском варианте о рождении Карашауая, сына Алаугана; Сатанай оставляет новорожденного на вершине Минги-тау. «Когда она вернулась туда через неделю мальчик, выбравшись из люльки, сидел рядом с ней. Придя еще через неделю, Сатанай увидела, что мальчик, разорвав веревки, выбрался из люльки и уже ходит» [123]. 99 старших братьев Сасыркывы не могли остановить качающуюся колыбель новорожденного Сасыркывы. Пока они пировали, ребенок спал и рос. От него веяло богатырским здоровьем. Его ноги уже достигли края колыбели, и он проснулся. Потянулся, ухватился за перекладину колыбели и крикнул: «Мама!» [124]. Брошенный в расщелину маленький Саууай растет «не по дням и часам, а по мгновениям» [125]. Быстрый рост – особенность необычных детей, полагает Пропп. Предполагается, что они еще до рождения прошли через обряд посвящения, т.е. побывали в ином мире и вернулись, получив магические способности [126]. С детства будущих героев полностью изолируют от окружающего мира и содержат чаще всего в подземелье, пещере и т.п. В жилище не проникает солнечный свет или проникает случайно; питаются маленькие нарты особо, – в основном мозгами и мясом диких животных. Подобная изоляция без доступа света совершалась с детьми и подростками перед обрядом инициации. Таким же образом содержались царские дети и сами цари, а также девушки перед брачными обрядами.

Такое заключение давало безопасность для жизни и здоровья посвящаемых. «Для майя, – пишет Бринтон, – леса, воздух наполнены таинственными существами, которые всегда готовы навредить ему или услужить, но обычно навредить» [127].

По другим косвенным признакам можно судить, что пребывание под землей или в темноте, или на башне способствовало накоплению магических сил.

Изоляция и особое содержание будущего героя в темнице, пожалуй, один из самых распространенных мотивов адыгского фольклора. «У Сатаней под кухней был подвал. Рассказывают, в том подвале она поселила старика, там же она поместила щенка, орла и коня. И конь, и щенок, и орел – все они росли вместе с мальчиком под присмотром старика и старухи... Мальчик подрос и возмужал, а его еще ни разу не выпустили из подвала» [128]. Согласно темиргоевскому варианту, так же воспитывается Ашамез: «После того как он родился, мать никому его не показывала, воспитывала его в тайне. Он подрос, но мать не выпускала его со двора, не позволяла подходить к играющим мальчикам и даже не показывала его им» [129]. Юный Батараз после рождения тоже содержится в тайном месте и живет «в шалаше пастушьем семь

лет» [130]. Сатаней забрала новорожденного Шауея в горы, сделала для него «колыбель, и растила в ней мальчика». Соответственно, «Сатаней ... понесла мальчика на Минги-тау, сделала ему из льда люльку и ушла, положив ему в рот (вместо груди) сосульки» [131]. Гуаша носила Сасрыкву «круглый год, таила в тепле, чтоб не видел народ» [132].

Когда ровесники героя еще играет в альчики, он – уже мужчина. Критерием зрелости и доблести считается обуздание жеребца, который, как правило, содержится в пещере, заваленной абра-камнем, или подземелье. Чаше всего конь отцовский, герою его нужно сначала обуздать, а потом усидеть в седле – своеобразная проверка на «прочность» седока. Когда юный герой с честью проходит «конное» испытание, он готов выступить в поход. В кабардинском варианте о Бадинокко упоминается, что воспитывался он в подвале, «вместе с Бадинокко растили коня, двух собак-самиров и двух орлов» [133]. Очевидно, этого же коня видит любопытный Сосруко, приехавший в дом родителей Бадинокко в поисках одинокого всадника. «Выйдя во двор, Сосруко увидел, как чистили выведенного из землянки сиво-вороного, сухоголового коня, с шеей, как у змеи» [134].

В балкарском варианте встречаем: «Сказал однажды Алауган сыну: «Есть у меня лошадь, сын; она теперь под землю в конюшне, а питается она там железной рудой. Это мой богатырский конь. Теперь его дарю тебе» [135].

Аналогичный разговор отца с сыном происходит в осетинском варианте: «О чем ты печалишься, отец мой? – спросил Саууай. Рассказал Кандз о предстоящих скачках. – А где твой конь? – спросил Саууай. – В подземной конюшне стоит мой конь. Некому его напоить и накормить, и грызет он свои железные удила ... Если не на тебя, так на кого мне надеяться!» [136].

По поводу этого феномена Пропп говорит: «Но какой им конь годится? ... Только тот конь, который взят из склепа. Правда, сказка никогда не говорит, что это склеп. Для сказки это просто подвал или погреб. Но детали не оставляют никакого сомнения, что этот погреб – могила. Фрагменты из русских народных сказок удивительно напоминают вышеприведенные выдержки из адыгских мифов. «Под тем камнем подвал открылся, в подвале стоят три коня богатырские, по стенам висит сбруя ратная». «Отвечает старуха: «Пойдем со мной. Привела его к горе, указала место: «Скапывай эту землю». Иван-царевич скопал ... пошел под землю» [137].

В древности волшебное средство передавалось по женской линии. Посвящаемый получал не какое-нибудь средство, а тотемный знак рода своей жены. Позже конь передавался по мужской линии и был связан с

предками его владельца. Подобно хозяину, конь, вернувшись с подземного (иногo) мира, обладает магическим даром. Неудивительно, что он говорит человеческим языком и является первым советчиком и другом в пути. Чаще всего он может летать и переносит своего всадника через вершины скал, в царство иньжей и драконов. В этом случае функции его расширяются: он выполняет роль помощника в «переправе» в иной мир. «Мы знаем, – говорит Н.Я. Марр, – что «лошадь» означала в доисторические времена и «птицу», но «птица» символически связана с «небом» [138].

В.Я. Пропп отмечает: «Если у умершего была лошадь... родственники убивают эту лошадь на могиле, думая, что она домчит его в страну духов, или же срезали несколько конских волос и клали их в могилу. Волосы давали такую же власть над конем, какую они дают в сказке» [139]. Иногда чудесные кони имеют «смешанную» природу, являясь крылатыми и водными одновременно. В адыгской сказке «Красавица Тлетанай» нагучица поручает парню пасти свой табун лошадей. В первую ночь табун вошел в море, во вторую – те же лошади поднялись на небо [140]. Наряду с конем из подземелья, у адыгов также часто встречается водный конь (морской); Пропп считает, что «морской» конь несколько необычен в сказке, встречается сравнительно реже» [141].

Мальтен, в частности, полагает, что морские кони первоначально являлись хтоническими и принадлежали Посейдону. Посейдон же не всегда был морским богом, а являлся некогда богом суши. Вслед за трансформацией Посейдона, его кони тоже сменили сухопутную природу на морскую. «Лишь через жителей побережий, а вернее – благодаря колонизации через море властитель пресных вод стал властителем вод морских» [142].

Герой также заинтересован добыть конкретного морского коня (очень часто неказистого с виду морского жеребенка), так как только конь, томящийся в подземелье, является единственно достойным своего хозяина. Очевидно, это связано с идентификацией подземного, подводного и небесного царств, так как все они означают единое царство мертвых. Дар покойных предков героя, в первую очередь отца – конь из семейного склепа аналогичен морскому коню из водного царства.

В адыгских мифах кроме коня активную роль переносчика в потусторонний мир играет орел. В адыгской сказке «Батыр, сын медведя» с сюжетом, весьма расхожим среди других народов, орлица выносит героя из подземного мира в наземный, но ставит условие: «чтобы вынести тебя туда, мне надо мясо и шкуры семи буйволов». Батыр

выполняет условие и попадает домой. В абхазской сказке «огромный орел» выносит юношу из пропасти наверх [143].

У айну орла хорошо кормили, затем убивали. «Акт убийства есть акт усыхания...» [144]. Таким образом, момент улетания орла в сказке соответствует отсыланию его в обряде. А в обряде орла кормят, а затем отсылают к отцам. В сказке это отразилось как усыливание на волю. (Прочие мотивы об орле – деформация этого мотива). В ряде случаев в адыгских мифах и сказках орлы выступают в качестве грозного стража-охранника у входа в крепость, дворец и т.д. Озермес убивает орла, охраняющего вершину скалы подземного царства. Совершенно очевидно, что в данном случае функция орла – переносчика души трансформировалась в функцию орла – охранителя границ иного царства [145].

Герой может попасть в потусторонний мир по лестнице, ремням, веревкам. В абазинской сказке «Бедный юноша и дочь хана подземного царства» герой в одном случае в глубокую пропасть (аналогия иного мира) попадает в корзине, прикрепленной к длинной веревке; в другом – по лестнице: «Вошел в комнату и видит: посреди пола вырыта яма, а в яме лестница. Решил юноша проверить, куда ведет лестница. Стал спускаться. Спускается очень долго. Дошел до последней ступеньки и попал в другой мир, другую жизнь» [146].

В адыгском сказании нарт Озырмес попадает в царство мертвых благодаря ремням и лестнице. «Посмотрел юноша, а спускаться вниз нигде нельзя. Тогда он убил семь туров, снял с них шкуры, разрезал их на полоски и сделал длинный ремень... Осмотрев ее (скалу) со всех сторон, Озырмес решил сделать лестницу и по ней взобраться наверх» [147]. Здесь же указан еще один распространенный способ – облачение в шкуру, в данном случае – лани [148].

Если сравнить эту форму «переправы» с предыдущей (на птице), то легко можно прийти к заключению, что здесь мы имеем более позднюю форму, пришедшую на смену превращениям: герой не превращается в животное, а зашивает себя в его шкуру. Это предположение подтверждается материалами. Наложение кожи встречается в обрядах посвящения, символизируя единение с животными. Посвящаемые плясали, одетые в шкуры волков, медведей, буйволов, подражая их движениям и представляя из себя тотемное животное. Это же представление сказывается и в обрядах погребения, и в мифах охотничьих народов. Штернберг говорит: «Так как человек после смерти становится тем животным, которое служит ему тотемом, то это, естественно, отражается и на похоронных обрядах: покойника завертывают в шкуру того животного, которое служило ему тотемом» [149].

Итак, после «переправы» герой оказывается в «ином царстве» с его обитателями. В русской сказке это чаще всего лес, избушка на курьих ножках с Бабой-Ягой и ее «домочадцами»; это Кощей, злой Горыныч, таинственный глухой дом в лесу, в котором обитают братья-разбойники и пр.

Аналогами потустороннего мира являются волшебные дворцы с чудесными садами и молодильными яблоками, подводные царства с водяными и пр. В адыгской сказке – неприступные крепости среди скал, охраняемые драконами, иныжами и орлами, недоступные башни, заморские башни красавиц, а также просто чудесные благодатные долины, раскинувшиеся между гор или морей. Мы не встречаем избушки с Ягой, но есть адыгская Баба-Яга – нагучица. Как правило, она стережет стада, обладает сварливым характером и имеет необыкновенной величины груди, которые закидывает за спину. «Отправился Аслануко в путь и приехал в край, где жили нагучицы. Первой ему встретилась самая старая нагучица... Незаметно подкрался к ней Аслануко и приложился к груди: «Ты моя мать и отец на этом и на том свете, – сказал Аслануко. Старуха-нагучица закричала: «Пусть бог отнимет глаза, которые тебя не увидели, пусть отсохнут уши, которые тебя не услышали!» Она, однако, помогает юноше добыть коня [150]. Помогает старуха-хозяйка и Курджимуко Лаурсену из одноименной сказки [151]. Аналогичная сцена – в сказке «Красавица Тлетаней»: «И вдруг увидел: сидит сварливая нагучица, вертит вместо веретена Джап-кушерих, прядет шерсть, а ее груди закинута за спину. Парень слез с коня, потихоньку подкрался к старухе, взял в рот ее соски и крикнул: «Ты моя мать, ты мой отец!» [152]. В абазинской сказке «Побратимы» встречаем: «Отправился Пастух к колдунье. Спрятал коня в зарослях, а сам подполз к хижине и заглянул в оконце. Колдунья моет волосы в тазу. Груды ее перекинута за спину. Пастух вбежал в хижину и быстро приложился к груди колдуньи, пососал ее. «Чтоб вытекли мои глаза, которые тебя не заметили! Какой хороший ужин был бы! Но делать нечего: ты стал моим сыном. Что тебе надо?» [153].

В балкаро-карачаевском варианте образ эмегенши совместился с образом нагучицы: «Алауган поехал искать себе жену. (В пути увидел) эмегеншу, которая, закинув груди за спину, трещины земли зашивала иголкой с бревно и нитками – жантау. (Он) было подкрался и (губами) ее груди коснулся» [154]. Как и во всех предыдущих случаях, нагучица помогает герою и женит на своей дочери. Она – хозяйка леса; обладает безграничной властью над своими табунами и, надо думать, над животным царством вообще. Так же, как Яге, нагучице свойственны резко подчеркнутая физиологичность. Пропп пишет о Яге: «Признаки пола

резко преувеличены: «титьки через грядку», «Яга Ягишна, Овдотья Кузьминична, нос в потолок, титьки через порог, сопли через грядку, языком сажу загребают» [155].

Итак, «Яга снабжена всеми признаками материнства. Но вместе с тем она не знает брачной жизни. Она всегда старуха, причем... безмужняя. Яга – не мать людей, она – мать и хозяйка зверей... Яга представляет стадию, когда плодородие мыслилось через женщину без участия мужчин. Гипертрофия материнских органов не способствует никаким супружеским функциям. Может быть, именно потому она всегда старуха. До сих пор Яга представлялась как охранница входа в царство мертвых. Здесь она оказывается хозяйкой животных. Почему именно хозяин охраняет вход в иное царство? Мы уже знаем, что смерть на некоторой стадии мыслится как превращение в животных. Но поэтому именно хозяин животных охраняет вход в царство мертвых (т.е. царство животных) и дает превращение, а тем самым и власть над животными, а в более позднем осмыслении дарит волшебное животное» [156]. Эту концепцию с полным основанием можно применить к нагучице, которая традиционно дарит в качестве волшебного животного чудесного коня. У эскимосов Яга – хозяйка подводных животных. В долганском фольклоре ей соответствует хозяйка моря. Нагучица скорее эквивалентна им, так как ее табун лошадей имеет морскую природу. В.Я. Пропп утверждает связь Яги с обрядом инициации. «Посвященный уводился в лес, вводился в избушку, представал перед чудовищным существом, властителем смерти и царством животных. В адыгском варианте таким существом является чаще иныж, в балкарском и карачаевском – эмеген, в осетинском – уаиг. Неофит подвергался символическому ослеплению, что означало временную смерть; быть слепым или невидимым значило одно и то же. В этих же целях посвящаемого обмазывали в белый или черный цвет. В обряде глаза залепляются юноше, в сказке один только глаз – у иныжа или он выкалывается героем. В.Я. Пропп этот момент объясняет утратой целесообразности обряда, сдвигом оценочных критериев, когда обряд воспринимается уже негативно как нелепая жестокость. Поэтому слепота неофита переносится на виновника, – в данном случае на иныжа. Первоначальный смысл «слепоты» заключался в том, что мертвецы не могут видеть живых. Поскольку Яга и ее адыгские аналоги – научица (нагучица) и иныж – представители царства мертвых, т.е. мертвецы, поэтому они не видят живых героев. В связи с научицей нет прямого упоминания, что она слепа. Но ни разу она не видит героя до того, как он прикасается ртом к ее груди (см. выше приведенные фрагменты из сказок). И только испив ее молока, то есть приобщившись к ее

природе, он начинает говорить и становится видимым. В этом случае, очевидно, обряд усыновления имеет лишь вторичную смысловую нагрузку. В первую же очередь это «отверзание уст» пищей для мертвых. Яга очень гостеприимна: «Баба-Яга их напоила, накормила, в баньку сводила» [157].

Адыгские иныжи (айныши) – аналоги Яги, испытывают Кабижчикуна количеством пищи. Находчивый герой предварительно выкапывает глубокую яму, в которую кидает недоеденные куски мяса, и только после этого испытания иныжи начинают проникаться к гостю страхом – ведь он обладатель магической силы [158]. Требуя еды, герой тем самым показывает, что он не боится этой пищи, что имеет право на нее, что он – «настоящий» в мире ином, царстве мертвых, то есть что он – «настоящий мертвец». Особо яркий пример дает Египет: «Еда отверзает уста умершего. Только приобшившись к еде, он может говорить. В Египте кормили статую (с заместителем – жрецом)... и по окончании вкушения уста статуи были «отверсты», и верили, что умерший, которого представляла мумия, превратился в духа и приобрел все способности духов другого мира» [159]. Персефона, съев гранат, навсегда стала жителем Аида. Например, герой сказки «Сын боя и сын тлехусепса», по прозвищу Молчаливый, добивается большого успеха, хотя до этого его все считали недалеким [160]. Счастливым складывается судьба Молчаливой Сурэт, которая выходит замуж за преобразенного главного героя [161]. Налицо приобретение магических способностей после обряда инициации, благодаря которым герои обретают удачу. Девушки чаще принимают обет молчания до вступления в брак.

Хотя обитатели царства мертвых и слепы, но они чувствуют живого человека по запаху. «Фу-фу, – кричит Яга, – русским духом пахнет!» На самом деле, уточняет Пропп, не русским, а человеческим, и этот традиционный оборот русской сказки очень характерен и для других, в том числе и адыгских. Обитатели загробного мира, по представлению древних, не имеют запаха, его имеет живая плоть. В сказке «Сафил и Мылыгу» иныж по запаху определяет непрошенного гостя: «Не успел Сафил спрятаться под корытом, как вернулся великан. На одном плече он держал огромное дерево, на другом – оленя. Как только вошел иныж в комнату, сразу закричал: «Фу, фу! Чувствую запах человеческий!» [162].

В другой сказке «Батыр, сын медведя» героя по запаху находит орлица: «Скоро на дерево опустилась огромная орлица: «Фу-фу, чую человеческий запах, – сказала она» [163]. При посвящении юноша как бы получал новую душу, становился новым человечком. Мы здесь стоим перед представлением об очистительной и омолаживающей силе огня – представлении, которое затем тянется до христианского чистилища. В

Океании еще накануне разжигают огромный огонь. Мужчины призывают неофитам присесть к ним. Сами мужчины рассаживаются позади них. Вдруг они схватывают ничего не подозревающих мальчиков и держат их близ огня, пока не будут опалены все волосы на теле, причем многие получают ожоги. Никакие вопли не помогают... Мать Шауея, великанша Нарибгея, девять раз рожала перед пылающим очагом, родившиеся дети падали в огонь и сгорали.

В карачаево-балкарском варианте мотив огня уже ослаблен. Жена Алаугана не сжигает, но съедает своих детей. Тогда муж хитростью заставляет ее родить через дымоход, а сам в очаг подбрасывает щенка [164]. Растят же Шауая в расщелине ледника и кормят талой водой [165]. В осетинском варианте мотив огненной природы Саууая редуцировался до упоминания, что его бросили в расщелину ледника [166].

Во время обрядового опаления огнем у неофитов сжигали все волосы на теле и голове, это делалось не случайно. «В обряде инициации не было, пожалуй, ни одной части человеческого тела, которая не подвергалась бы каким-нибудь манипуляциям... особенно голова и волосы. Манипуляции с волосами были двоякие: или их обрезали, опалили, или, наоборот, давали им расти, но в таком случае их прятали под особый головной убор, который нельзя было снимать. На Соломоновых островах могут жениться только те члены мужских союзов, кто обладает длинными волосами и кто в отрочестве, т.е. во время полового созревания, носил особого вида головной убор, имевший вид конуса. Волосы вращались в эту шляпу так, что нельзя было ее снять. Позже шляпы снимаются вместе с волосами» [167]. Неверман считает, что рост волос способствует увеличению потенции. Волосам всегда приписывалась сила, например, об этом свидетельствует история Самсона и Далилы.

В адыгских мифах имеется серия популярных сказок об удачливом и хитроумном Куйцуке (в адыгейском варианте Куйжий), который из самых необыкновенных и сложных перипетий выходит победителем. Нам становится теперь понятно, что это не случайно: герой, прошедший инициацию, свидетельством которой является его плешивость, получает таинственную магическую силу.

До сих пор мы рассматривали только самый акт обряда. Но это только одна его фаза. Другая – возвращение посвященного домой. Для него, однако, существует три возможности: 1) вернуться домой после исцеления ран; 2) оставаться жить в лесу, в шалаше, избушке от нескольких месяцев до нескольких лет; 3) из временного лесного пристанища поселиться на несколько лет в «мужском доме». Но что это за дом? Это особого рода институт, свойственный родовому строю. Он прекращает свое существование с возникновением рабовладельческого



государства. Функции мужских домов разнообразны и неустойчивы. Юноши, начиная с момента половой зрелости, уже не живут в семьях своих родителей, а переходят жить в большие, специально построенные дома, которые принято называть «домами мужчин», «мужскими домами» или «домом холостых».

Обычно все посвященные мужчины объединены в союз, имеющий определенное название, маски и т.д. Часто в его руках находится фактическая власть над всем племенем. Мужские дома являются центром сборищ союза. Здесь совершаются пляски, церемонии, иногда хранятся маски и другие святыни племени. Подробная картина организации мужских союзов дана в работах Фробениуса, Боаса, Щурца, Вебстера, Леба, Ван-Геннепа, Неверманна и др.

Среди особенностей самого дома можно выделить: 1) его большие размеры; 2) дом обнесен изгородью, иногда живой; 3) часто выстраивается на столбах; 4) находится в тайнике леса (не всегда); 5) вход – по приставной лестнице или столбу; 6) в нем несколько, помещений; 7) вход и другие отверстия занавешиваются и закрываются.

Описание именно такого дома мы находим в «Нартах»:

Дом тот покосившийся,  
С множеством подпорок,  
Столбы, которые его подпирают,  
Вряд ли увезут восемь быков:  
Изгородь перед домом  
Коню по грудь.  
В нем живет гуаша –  
Ходит шажками белки,  
С лесными повадками.  
Путь до порога проходят  
Юноши – завсегдатаи лагуны –  
Намесли грязь у порога [168].

Гадагатль приводит весьма колоритное изображение большого дома в Пшынатле об Орзэмэджико Щэбатыныко:

Э-э, среди поля,  
Э-э, стоит дом белоплечий,  
Ай-ай, дом белый, длинный,  
О-э, зигзаго-кособокий,  
О-э, со многими колоннами,  
Ра-а, эти колонны – подпорки  
О-э, восемь волов еле тащат,  
Э-э, его веранды – террасы.

Ра-э, по грудь коню.  
Ай-ай, сидит красавица.  
Э-э, женихи – душегубы зловредные  
Ай-ай, у ворот так натоптали,  
Ай-ай, что если конь не очень хороший,  
Ай-ай, можно свалиться [169].

В адыгском сказании «Чечаноко Чечан» большой дом угадывается по некоторым признакам: «Подойдя к «большому дому», они отперли замок, впустили Чечаноко Чечана через три комнаты, открыли четвертую дверь и, подведя его к ней, сказали: «Войди сюда!» Комната, в которую вошел Чечаноко Чечан, была чисто убрана и благоухала благовониями. А на мягкой постели сидел старик с длинной, седой бородой» [170]. Здесь типично количество помещений и та тщательность, с какой замыкалась каждая комната. Старик содержался, по всей видимости, в особом помещении, секретном, так как он спрашивает своего гостя, каким образом тот проник сюда – ведь в эту комнату никто никогда не входил, кроме хозяев (девушки и парня).

В больших домах имелась особая «тайная комната». Тайные помещения клубных домов упоминаются Боасом. У квакиутл посвящение производилось в особом тайном помещении мужских домов. «Ты подходишь близко к тайной комнате, великий волшебник, ты был внутри тайной комнаты», – так поется об одном из посвященных. Очевидно, пребывание в этой комнате делает волшебником. Мы имеем «большой дом с помещением для инициации. Это и есть «тайная комната». Название... не совсем удачно. Она представляет тайну только для неофита до совершения обряда, после чего перестает быть тайной» [171].

О такой комнате упоминается в сказке «Приключения Зедеба». «Услыша о ключах, Зедеб упросил мать дать их ему. Кинула она ему связку из шести ключей, а сама ушла в дом. Бросился Зедеб в дальний угол двора, одну дверь открыл – в темноте никого, другую – тоже пусто». Мать не дает ключи от седьмой комнаты, тогда он выламывает дверь и видит трех голубей. Они оказываются волшебными. С их помощью герой приходит к успешному завершению своих походов. Иными словами, в «тайной комнате» в лице помощников он приобретает магическое средство.

В сказке «Пшитль» встречаем: «Женщина достала ключ и начала открывать двери одну за другой. В доме оказалось семь комнат. В седьмой комнате лечились братья-драконы и стал врачевать здесь свои раны» [172].

В абазинской сказке – деформация мотива большого дома с тайной седьмой комнатой: «Пошел юноша куда глаза глядят... На краю аула

стоит белый красивый дом. Попросился на ночлег. В этом доме жили три сестры... Юноша рассказал им о себе. Тогда старшая из сестер сказала: «У нас нет брата. Ты будешь нашим братом». Вскоре сестры доверили юноше ключи от семи комнат. Как обычно, седьмая под запретом. Он заходит и опускается по лестнице в другой мир» [173]. В осетинском варианте «Нартов» встречаем: «Шесть дверей отомкнул Саууай, но только открыл он седьмую – вперед клинком кинулся меч на него, встретил он на пути железный столб и срезал его, как коса...» [174].

Большой дом был прибежищем сугубо мужского союза. Однако это не исключало присутствия в нем одной или нескольких женщин, служивших братьям женами. Это настолько типичная черта этой системы, что Шурц говорит о наличии трех групп мужского населения: «Непосвященных, юношей в мужском доме в вольных брачных отношениях, и женатых, живущих в регламентированных брачных отношениях» [175]. «Девушки, живущие в мужских домах, не подвергались никакому презрению. Родители даже сами побуждали их вступать гуда. В этих домах обычно имеется одна или несколько незамужних девушек, которые часто являются временной собственностью молодых людей» [176].

Иногда сюда бежали жены от своих мужей: этот момент отражен в сказке. В самарской сказке жена бежит в лес от мужа, становится атаманом разбойников, а через семь лет кается и возвращается домой к мужу [177]. То почетное положение, которым пользуется «сестрица», равно как и домашние обязанности, лежащие на ней, вполне историчны. Фрэзер сообщает о девушках на островах Пелау следующее: во время своей службы они должны держать помещение дома в чистоте и следить за огнем. Мужчины обращаются с ними хорошо, и их насильно не принуждают оказывать свое расположение. Девушка живет в особом помещении при доме. Ни один из юношей не дерзнет войти к ней. Она обильно снабжается пищей. Юноши заботятся о предметах роскоши для нее [178].

По нашей версии, такая «сестра» в мужском доме (Алиджевых) упоминается в «Нартах» (см. выше: описание мужского дома – бжедугский текст. Гадагатль приводит пщынатль об Орзэмэджыко Щэбатыныко (с шапсугского – бжедугского текста): Щэбатыныко ищет дом Алэджа:

Э-а, глаза красавицы  
Э-а, из-под бровей смотрят, ай-ай,  
Э-а, издали она видит  
Нашу мать Сэтэней,  
О-а, Сэтэней-гуаша,

Э-ай-ай, сюда один всадник едет,  
Е-ар, если не из Чыты,  
Е-а, в Натие нет такого, а!..  
– Соль – пастэ кушанья  
Ер, приготовь ему,  
Ер, если мы поспим.  
Ер, пригласим его к себе, – говорит  
Е-а, мать Сатаней.  
Е-а, обе ноги, ей-га,  
Е-а, подгибает,  
Е-а, оба рукава  
Е-а, подкатывает,  
Э-ай-ай, кушанье для гостя  
Э-а, не теплое, не холодное  
Э-а, приготовила!..  
Е-а, плечами подыгрывая:  
– Пожалуйте к нам! – ему говорит  
Не человек я  
И не соблазнитель, посетитель светлиц женщин,  
Е-а, Алэджа дом старый  
Ра-а, мне нужно найти [179].

В начале отрывка дается типичное описание мужского большого дома – «дома Алэджа» (см. выше – описание большого дома). Следует признать, что такой прием незнакомого мужчины фриволен даже для свободных нравов язычества, зато очень закономерен для дома, затерянного в отдалении от людских глаз. Известно, что у Сатаней нет отчетливо выраженного супруга. Иногда она упоминается женой Орзэмэджа, иногда – Тлепша. Но подобная картина больше укладывается в образ жизни большого дома.

Очень часто от подобных свободных союзов рождались дети. «Дети, происшедшие от таких союзов, почти всегда убивались». Но там, где на фоне промискуитета создавался союз двух людей, и отцовство могло быть известно, отношение могло быть иным. «Во многих случаях ребенок не считался нежеланным, но становился поводом для превращения свободной любовной связи в прочный брак» [180].

Такого происхождения, по всей вероятности, и сын Сатаней – Со-сруко. Интересным представляется фрагмент из адыгской сказки «Пшитль». Герой в лесу видит дом «необыкновенной красоты». Когда он входил во двор, перед ним возвышался огромный домище «из золота». Юноша вскоре дождался хозяев – семерых драконов. Он их всех сразил, и они с матерью поселяются в «золотом доме». Когда юноша охотился, женщина по стонам нашла одного из драконов, у которого

была цела лишь одна голова из семи. Он дал женщине ключи от семи комнат, о которых юноша и не подозревал, а в седьмой стал лечить свои раны. Дракон становится мужем женщины, вскоре у нее рождается ребенок. Сожительство и рождение ребенка тщательно скрываются. Мать подбрасывает ребенка на развилке дорог, старший сын подбирает его и как «подкидыша» приносит домой матери [181].

Очень часто «братья», жившие в большом доме, мыслились как животные и даже держали маски тотемных животных, которых представляли. В нашем фрагменте семь драконов – это семь юношей из большого дома, которых убивает сын женщины. Со временем она становится женой случайно уцелевшего юноши из большого дома. От этого союза рождается ребенок. Пожалуй, наиболее распространенной темой в адыгской мифологии является змеборство, а одним из центральных персонажей – дракон. Этот мотив присутствует почти в каждой волшебной сказке и мифе. Драконы похищают женщин, перекрывают и выпивают реки, обжигают землю, одним словом, творят зло. Они тесно связаны со стихиями воды, огня и камня, так как обитают в воде, в скалах и являются огнедышащими. В адыгском фольклоре наиболее тесная связь дракона с водой. Чаще всего они перекрывают воду в реке и требуют себе за воду дань девушками. Когда все девушки уничтожены, в арбу сажают последнюю – княжескую или царскую дочь, и в это время повозку встречает отважный герой; он побеждает дракона, срубая ему все головы, освобождает девушку и весь аул от тирании чудовища.

Очень часто драконы похищают героинь и уносят в свое царство или крепость. Туда проникает нарт, как правило, возлюбленный похищенной девушки, побеждает дракона и освобождает девушку. Это соответствует разделению Проппа на змея-похитителя и змея-поглотителя [182].

В адыгских мифах, однако, большая часть змей (или драконов)-похитителей трансформировалась в иныжей-великанов или же просто во всадников. При этом сцены похищения, а также повадки и пристрастия иныжей полностью соответствуют драконовым. Алирегу-Альгож, погубивший двух сестер украденной им девушки, появляется с востока. Он великан и приезжает верхом на дикой свинье, к хвосту которой привязано самое большое дерево, и в руках у него такая же огромная плеть [183].

Иныж, похитивший красавицу Бартей Жанос в сказке «Сафил и Мылыгу», – двойник русского Кощея Бессмертного. В своей крепости он по запаху ощущает Сафила, спрятавшегося от него, и девушка хитростью выведывает местонахождение души великана. Душа заключалась в трех мухах, помещенных в газырь. Герой убивает трех мух и, соответственно, самого иныжа [184].

Более распространены в адыгских сказках и мифах драконы-поглотители. Они перекрывают реки и берут поборы, чаще девушками. В сказке «Приключение Зедеба» герой въезжает в обезлюдевший аул. «Где же его жители?» – спрашивает он старика. «Пришла к нам беда, которую не ждали. Появился в наших местах страшный бляго и принялся пожирать людей. Каждый день съедает трех человек и трех животных». Герой отправляется в заросли камыша. Наконец, из реки выползает дракон и юноша поражает его ударом меча, предварительно ослепив его единственный глаз [185]. Герой сказки Тлеубокож побеждает шестиглавого дракона, который запрудил реку и требовал себе по девушке каждый день [186]. Ту же сцену находим в сказке «Батыр, сын медведя» [187]. Абхазский Сасрыква убивает дракона, завладевшего родником [188].

Смысл заглатывания и извержения наружу – мотив чисто инициационный. Пребывание в желудке зверя давало вернувшемуся магические способности, в частности, власть над зверем. Вернувшийся становился великим охотником. Этим вскрывается производственная основа обряда и мифа. Мыслительная основа их доисторична. Она основана на том, что еда дает единосущее со съедаемым. Чтобы приобщиться к тотемному животному, стать им и тем самым вступить в тотемный род, нужно стать съеденным этим животным. Такие выводы можно сделать из материалов Х. Шурца и Х. Невермана [189, 190]. Мотив змееборства вырос из мотива поглощения и наслоиился на него, прежде всего на наиболее архаическую форму змея, а именно змея-поглотителя. Проглатывание и извержение входило в обряд инициации. Формы обряда со временем менялись, но они обладают некоторыми устойчивыми чертами. Например, «посвящаемый» пролезал через сооружение, имеющее форму чудовищного животного. Если не было построек, использовалось высохшее русло реки или делали навес, а впереди ставили расколотый кусок дерева, изображавший пасть [191]. В Америке «человек, желающий стать сильным, крепким и неуязвимым, плавает ночью в прудах, обитаемых чудовищами... От них, если он обладает мужеством, чтобы перенести их присутствие, он получает желаемую силу» [192]. У тлинкитов шаман, желающий обрести «новый дух», «давал себя поглотить морем», а на четвертый день находил себя висящим вверх ногами на дереве [193]. Так поглощение животным заменяется поглощением водой, купанием в пруду, где водятся змеи или даже через «поглощение морем» и выбрасывание им. Очевидно, что из змея или другого животного в обряде выходит охотник, в мифе – великий охотник, великий шаман. Оттуда же приносится первый огонь, а при появлении земледелия – первые плоды земли. За великим охотником со временем

следует великий вождь, а еще позже – бог. Не потому ли Кронос пожирает своих детей, что он бог-отец и дает божественность своим детям? К этому же циклу относится пророк Иона, проглоченный и извергнутый китом. Не потому ли он пророк, что побывал в чреве кита? В.Я. Проппом приводится несколько мифов о героях, заглоченных и извергнутых рыбой. Это первая ступень змееборства. Иногда в рыбе разводится огонь, и это делается, чтобы выйти из нее. «Огонь в рыбе вообще распространенный мотив. Он непонятен, если не знать, что в обряде и мифе из поглотителя добывают все первые вещи, в том числе и огонь» [194]. Рыба сменяется змеем, в адыгских мифах змей сменяется великаном (то есть антропоморфируется). Деформацией мотива является добывание огня у иныжа нартом Сосуко. По кабардинскому и бжедугскому варианту иныж не видит, когда герой подходит к нему, он спит (деформация слепоты) [195].

Дальнейшей трансформацией этого же мотива является тема «герой в бочке» (ладье и т.п.), то есть с течением времени происходит подмена героя, проглоченного водным чудовищем (рыбой или драконом) на предметы. В адыгском фольклоре новорожденного Бадиного пускают по реке в дубовом корыте, и его подбирают приемные родители (наподобие Моисея, которого пускают по воде в корзине, и его обнаруживает дочь фараона). В сказании об Андемыркани («Мать Андемыркани и Тлепш») описан эпизод рождения Андемыркани и его старшей сестры. Мать героя, урожденная Карабова, была похищена. «Не воспитаю потомства тому, кто, отняв от родителей, поселил меня в дикой степи», – решила она. Сначала дочь, потом сына она заключала в сундук, не пропускающий воду, и бросала в реку. Мальчика усыновил Андемыр [196].

Говоря об обряде «заглатывания» героя змеем, Пропп упоминает еще одну интересную особенность: «В новогерманской сказке змей (дракон) проглатывает царевича, чтобы научить его «птичьему языку». В Калевале (в XVII руне) Вяйнемеинен, чтобы узнать три волшебных слова, дает себя проглотить огромному чудовищу. Там он разводит огонь и начинает ковать. Чудовище его выхаркивает и не только рассказывает ему историю вселенной, *но и дает ему всеведение* (курсив мой. – Х.М.). «Змeya представляет материнское начало, чрево. При обряде выход из чрева змеи представлялся вторым рождением, собственно, рождением героя. Мы уже видели, как впоследствии это заменяется помещением в ларец и спуском на воду. Ступени развития (змееборства) могут быть зафиксированы следующим образом: 1) рожденный от змея (т.е. прошедший сквозь него) есть герой: 2) герой убивает змея. Их историческое соединение дает: рожденный от змея убивает змея... Но если рожденный от змеи сам есть змей или превращается в него, и

если этот рожденный от змея убивает змея, то не здесь кроется разгадка «супротивника»? Не потому ли герой убивает змея, что он исторически сам змеем или сам – рожденный от змея, т.е. вышел из змея?» [197].

Адыгские мифы наглядно подтверждают эту идею. Например, когда Сосруко похищает огонь у иныжа, великан уже знает и о существовании самого героя, и о том, что пропадет от его руки, хотя его самого не узнает (не видит?) Это знание ему просто дано.

«Однажды во время похода встретил Сосруко одного иныжа. Сосруко стал его гостем. Иныж спросил у Сосруко: «Не знаешь ли Сосруко?» «Знаю», – ответил Сосруко» [198]. Герою сказки Курджимуко Лаурсену змея обвила шею и освободила его только через семь месяцев, и то после выполнения известных условий. Затем он попадает к старухе-нагучице, которая уже знает, что только Курджимуко Лаурсен может победить ее злейших врагов – семерых иныжей (Как уже указывалось выше, более поздние формы змеев, или драконов, кроме древнейшего – змея-поглотителя, были заменены на иныжей-великанов). Герой действительно одолел их. Получая магическое могущество от обвинившей его змеи (замена проглатывания) и превратясь таким образом в сына змея, герой способен одолеть себе подобных. Выше мы приводили фрагмент из адыгской сказки «Пшитль». По сюжету, женщина становится женой дракона, у них рождается сын, который, повзрослев, убивает своего отца-дракона с помощью старшего брата [199].

По мнению Проппа, змея может фигурировать как отец, как предок, но это представление, конечно, позднее. В этом случае змей становится символом фалла. Он представляет собой отцовское начало, а через некоторое время становится предком. Это представление особенно развито в Африке. Народы, говорящие на языке уво, думают, что если змея приближается к женщине, то значит она зачала. Бездетные вымалывают себе детей у змеев и т.д. [200]. И этот мотив нашел отражение в адыгской сказке. Тайная связь матери юноши с драконом в сказке «Пшитль» упоминается выше.

В сказке «Глеубокож» мать и сестра героя находят в зарослях камыша безногого иныжа (деформация водного змея) и становятся его женами. У них рождается 25 иныжей, которые «сожрали почти всех жителей аула» (аналог змея-поглотителя). Возвращается герой, посланный матерью и сестрой в опасный поход, он вместе со своими тремя сыновьями истребляет иныжей и расправляется с женщинами [201].

Наш анализ инициационной обрядности, лежащий в основе мифа, будет неполным, если мы не коснемся весьма распространенного в фольклоре мотива «добывания» невесты. Выше мы говорили о прекрасной женщине как о трансцендентной цели, вокруг которой



разворачивается весь сюжет повествования. Завязка чаще всего связана со слухом о необыкновенной красавице, стать ее избранником – дело чести самых достойных рыцарей. Они устремляются на поиски суженой, несмотря на смертельную опасность, поджидающую их в пути, – схема, известная с детства по народным сказкам. В адыгских чаще присутствует мотив мести единственной оставшейся в живых сестры за погибших братьев. И мифический герой помогает ей в этом. Девушка выступает в таких случаях переодетой в мужское платье. Для того, чтобы вернуть невесту, герой проходит немислимые препятствия, попадает в иное царство в виде крепости, замка, подводного или небесного дворца, охраняемого орлами, драконами. Он уничтожает все препятствия и уводит невесту. Довольно часто ему помогает друг или несколько друзей, как в сказке «Сын слепого Ногая» [202]. Очень часто красавицы «выигрываются» на турнирах и состязаниях, когда побеждает сильнейший.

При этом перед женихами ставятся «трудные задачи», которые заведомо неразрешимы. Чем вызвано такое упорное повторение и распространенность подобного мотива, связанного с браком героя? У Фрэзера находим: «У некоторых арийских народов на определенной стадии общественного развития, по-видимому, было обычным явлением видеть продолжателя царского рода не в мужчинах, а в женщинах, и в каждом последующем поколении отдавать царство мужчине из другой страны. В сказках этих народов варьируется сюжет о человеке, пришедшем в чужую страну, который завоевывает руку царской дочери, а с ней – половину или все царство» [203]. Пропп развивает эту идею, но в другом русле. Если Фрэзер считает, что царя мог сменить «какой-нибудь соперник», «любой сильный человек», то Пропп утверждает, что на смену состарившемуся царю мог придти человек, обладающий более высокими магическим могуществом. «Цари менялись через 5–10–12 лет. Царь мог сменяться тогда, когда он заболел. Причина насильственной замены старого царя новым кроется в том, что царь, который был одновременно жрецом, магом, от которого зависело благополучие полей и стад, при наступлении старости или незадолго до нее, как полагали, начинал терять свою магическую потенцию, что грозило бедствием всему народу. Поэтому он заменялся более сильным преемником... Фольклорный материал дает право на утверждение, что этот преемник должен был дать доказательство своей магической силы, и что здесь тоже кроются корни «трудных задач». Трудная задача, женитьба и достижение власти составляют неразрывный комплекс. Этот случай показывает с особой ясностью, что наличие взрослой дочери и появление жениха представляют для старого царя смертельную опасность» [204].

В адыгских мифах этот мотив наиболее полно продемонстрирован в сказании о нартах Сосруко, Ерыхшу и Шабатыныко [205] и в главе о том, «Как Сосруко женился на дочери Тлепша». Этот же мотив встречается в балкаро-карачаевском варианте «Нартов» в главе «Агунда и Шырдан». Шырдан попытался хитростью завладеть девушкой, но его обман раскрылся. В результате он лишается и невесты, и сына [206]. Типичный сюжет дан в осетинском варианте («Как Сослан женился на Ведухе») [207]. Так же как Сосруко, Сослан прибегает к хитрости, используя (магические способности) и в конечном итоге побеждает отца девушки, т.е. своего соперника-мага.

Магическое могущество возможно только у героя, прошедшего обряд инициации.

\* \* \*

Итак, приведенные выше материалы позволяют нам утверждать, что:

**1. Первая форма игры-состязания** чаще всего носит характер состязания в магической силе между двумя или несколькими противниками. При этом выигрывает игрок, обладающий большим магическим даром.

По поводу второй формы игры-состязания с энтропией Е.М. Мелетинский пишет: «Можно согласиться с В.Я. Проппом в том, что борьба с чудовищами знаменует активность героя, и в конечном счете возросшую власть человека над природой» [208]. Но это лишь одна, внешняя сторона в борьбе-состязании с энтропией. О другой стороне пишет К. Юнг и его последователи. «Борьбу эго с «тенью» Юнг называл «битвой за освобождение». В борьбе первобытного человека за обретение сознания этот конфликт воплощен в состязании между архетипическим героем и космическими силами зла, персонифицированными в драконах и других чудовищах [209]. По мысли Хендерсена, фигура героя является символическим средством, с помощью которого проявляющееся эго преодолевает инерцию бессознательного разума и освобождает зрелого человека от подавляющего стремления вернуться назад, в мир, управляемый его матерью. Мифо-метафизический герой всегда одерживает победу с силами зла: драконами, иньжами и пр. Мы совершенно согласны с Хендерсеном, который дает этому феномену следующее объяснение: «Сражение между героем и драконом... более ясно показывает архетипическую тематику триумфа эго над регрессивными тенденциями. Для большинства людей темная или негативная сторона их личности останется бессознательной. Герой же,

напротив, должен осознавать, что тень существует и что из нее можно извлечь силу. Он должен найти общий язык с разрушительными силами, если хочет стать достаточно сильным и внушающим страх, чтобы победить дракона, т.е. эго может праздновать победу лишь после того, как оно овладеет и ассимилирует саму тень» [210]. Достижение такого союза сознания (эго) с бессознательным (тенью) для мифо-метафизического героя знаменательно, ибо из него «возникает то, что Юнг назвал «трансцендентной функцией психического», с помощью которой человек может достичь своей высшей цели: полной реализации своей индивидуальной самости» [211].

**2. В игре с судьбой** главным свойством поведенческой модели героя становится умение вырваться из тисков детерминизма.

**3. Игра-превращение.** С одной стороны, умение превращаться или превращать является проявлением магической способности, которая, как известно, приобретает после посвящения. Таким образом, это прямая указка на иницированность персонажа. С другой стороны, это трансформация благодарных животных, в которых превращается герой (героиня), только утрачены каузальность и мотивировка. Благодарные животные не что иное, как животные-предки, тотемы [212]. Достаточно часто персонажи превращаются в адыгском мифе в птиц (например, в утку) или коней, мулов. Но эти животные – типичные символы перехода, которые переправляют героев в страну мертвых при инициации. Об этом говорит Хендерсен, который отмечает «универсальные свойства животного» как символа перехода. «Существа, исходящие – в переносном смысле – из глубин древней Матери-Земли, являются коллективными обитателями коллективного бессознательного. Они привносят в область сознания особое хтоническое послание. Другими трансцендентными символами глубин являются грызуны, ящерицы, змеи и иногда рыбы. Они выступают как промежуточные существа, объединяющие подводную деятельность и птичий полет с посреднической земной жизнью. Дикая утка или лебедь также представляют подходящий случай. Возможно, самым распространенным примером символа перехода является змея» [213]. Очень часто в адыгских волшебных сказках и мифах используется волшебная плеть, с помощью которой маги – персонажи (чаще всего женщины) превращают в зверей тех, кто неугоден. Вероятно, это разновидность волшебной палочки, которая указывает на иницированность ее обладателя.

Игра-превращение – универсальный, весьма распространенный мотив в мифовой литературе. Например, на одних превращениях-метаморфозах выстроен сюжет античной комедии «Золотой осел» Апулея. Неудивительно, что он широко представлен и в адыгском фольклоре,

особенно в волшебной сказке. Чаше всего магическим даром обладают женщины; из мужских персонажей Сосуруко едва ли не единственный маг. А. Гутов полагает, что это – следствие его анахронизма, из всех образов он – древнейший [214].

**4. Игра с Богом** рассматривается в следующем разделе о трансценденции.

Трансценденция в адыгской мифологии, как уже указывалось, выступает:

- 1) в форме Бога;
- 2) в форме прекрасной женщины.

1. На обращенность первобытного сознания к Богу указывает множество авторов, например, Кассирер. «Ранние формы человеческого сознания, к которым мы можем вернуться назад, должны быть поняты как священное сознание, сознание Бога: это человеческое сознание, которое не имело Бога вне себя, но которое – хотя не через знание или желание, не по свободному акту воображения, но по самой своей природе содержало в самом себе отношение к Богу.

Миф имеет свою сущностную правду, когда он рассматривается как необходимый факт в саморазвитии абсолюта. Миф – одиссея чистого сознания Бога, чье раскрытие определяется и осуществляется при посредничестве в равной мере нашего сознания природы и мира и нашего сознания собственного «я» [215]. По Шеллингу, эволюция первобытного сознания связана с эволюцией осознания Бога. «Осознание и начало порождающего мифологического процесса заключено уже в первом действительном сознании человека» [216]. И это – «полагающее Бога сознание» [217]. Так представлена I фаза в развитии теистического сознания. II фаза – политеизм – «путь к освобождению от односторонней мощи единого». III фаза – истинный монотеизм. «Это теперь монотеизм действительный, возникший и одновременно постигнутый – предметный для самого сознания. Первоначальным импульсом для возникновения мифологии явилось «отчуждение от Божественной самости», ее развитие – «действительное становление Бога в сознании...» и в последнем мифологическом сознании восстанавливается образ истинного Бога» [218].

Но другими словами это – мистическое воплощение трансценденции. Рассуждая о трех этапах трансцендирования (ориентацию в мире, прояснение экзистенции, чтение шифров трансценденции), К. Ясперс связывает последний этап с постижением Бога. Таким образом, Божественная персонификация в адыгской мифологии представлена отнюдь не случайно. Она же выступает как трансцендентная цель, которая достигается мифо-метафизическим героем в процессе 4-й формы игры –

с Богом. Как уже отмечалось выше, эта форма игры (аналогичная игре головокружения по схеме Хизинги-Кайюа) предполагает игру в пределах собственной личности, которая представляет 2 стороны: человека данного, эмпирического и человека «возможного», «заданного». В процессе игры-трансцендирования человек «данный» выходит за пределы собственных рамок, тем самым высвобождается огромный потенциал возможностей, который, вырвавшись наружу, воспринимается древним сознанием как чужеродный дух; последний постепенно возвышается в собственных глазах до обожествления. Собственный, отчужденный, возвышенный дух – это тот же Бог.

Как уже отмечалось выше, герои адыгской мифологии различаются по отношению к достижению Бога как трансцендентальной цели. Подобное отношение бывает истинное и ложное (богоборчество). Богоборчество в целом расценивалось отечественными авторами как мотив, знаменующий возросшую власть человека над природой, и подобная тенденция расценивалась как вполне позитивная.

Так, Шенкао М.А., говоря о богоборстве в мифопоэтическом сознании, пишет: «...богоборство в эпосе было вызвано к жизни и тем обстоятельством, что увеличилось поле деятельности человека раннеклассового общества. Богоборец воюет не вообще против богов, а против мнения, что они непобедимы» [219]. Говоря о лакском богоборце Амуре, М.Р. Халидова пишет: «Деяния Амира не всегда направлены на благо человека, зачастую даже во вред ему, хотя и неумышленно. Амир – «герой для себя», не богоборец, как его называет И.В. Тресков, мятеж – это восстание против самого себя. Амир кичлив, он – не герой-богатырь, и все это оттого, что богатырь не знал, к чему приложить свою силу» [220]. По мысли автора, характеристика Амира является исключением, он – «неправильный» богоборец, точнее, вообще не богоборец, как утверждает Тресков, давая понять, что богоборцы противоположны данному. На наш взгляд, характеристика Амира весьма удачна и типична для богоборцев. Из приведенных выше фрагментов видно, что вызов богами, точнее, мифом, никогда не прощается. Деструктивный характер трансцендирования не является подлинным – миф не терпит эгоцентризма, а как бы попутно расставляет акценты на трансцендентизме. Следовательно, эта категория мифологических героев не может претендовать на звание героев метафизических: в них ярко выражен трансцендентный импульс, но они еще не достигли полного развития своих возможностей.

Истинно трансцендирует к Богу вторая категория героев, которые непосредственно, ненасильственно приходят к Богу, следуют ему и т.д. Они и получают благословение Божье, по мифу – покровительство.

В отличие от богоборцев, у этих героев более или менее отчетливые признаки иницированности присутствуют в текстах.

К. Юнгом и его последователями подобные взаимодействия объясняются следующим образом: «Снова и снова можно услышать рассказ, описывающий чудесное и незаметное рождение героя, его раннее свидетельство сверхчеловеческой силы, быстрое восхождение к известности или могуществу, его победоносную битву с силами зла, впадение во грех гордости (*hybris*), последующее падение в результате предательства или «героическую» жертву, заканчивающуюся его смертью... Во многих подобных историях первоначальная слабость героя уравновешена появлением сильных «покровительских» фигур-опекунов, попечителей, которые дают ему исполнить сверхчеловеческие задачи, которые он не смог бы завершить, не имея подобной помощи. Среди греческих героев у Тезея был Посейдон, морской бог. Персей имел Афины, Ахилес – Хейрона, мудрого кентавра в роли своего учителя.

Эти богоподобные фигуры являются, фактически, символически-представителями целостной психики (т.е. самости. Курсив мой. – Х.М.); большая и более понимающая личность, снабжающая героя той силой, которой недостает его личностному эго» [221].

Вспомним в связи с этой посылкой автора высказывание самого К. Юнга (см. выше): из союза сознания с бессознательным содержанием разума возникает «трансцендентальная функция психического», с помощью которой человек может достичь своей высшей цели: полной реализации потенциала своей индивидуальной Самости.

2. В адыгской мифологии *трансценденция часто персонифицируется образами прекрасных женщин*. В связи с этим доктор Хендерсон, говоря о символах перехода, связанных с освобождением человека, указывает на «тему путешествия или странствия, оказывающегося духовным». Здесь новообращенный знакомится с природой смерти, которая на самом деле – «освобождение, отречение и искупление», направляемое «владычицей» или «возлюбленной» [222].

В главе 2 I части (п. 2.3.) мы рассмотрели наиболее характерные *признаки иницированности в адыгской мифологии*. Об их универсальности можно судить не только исходя из наличных материалов, но и по наметившимся параллелям с идентичными признаками в мифологии других близкородственных (абхазцев) и соседних (балкарцы, карачаевцы, осетины) этносов.

Наиболее распространенными и характерными признаками, указывающими на иницированность героя, являются:

- 1) необычайность их происхождения;
- 2) невероятно быстрый рост в детстве;

- 3) изоляция героев, воспитание «вдали от людских глаз»;
- 4) конь из подземелья;
- 5) «переносчики» в царство мертвых  
– конь,  
– орел;
- 6) другие способы «переправы» (веревки, ремни, лестницы и пр.);
- 7) нагучица;
- 8) иныжи, их слепота;
- 9) имитация обжорства;
- 10) обет молчания;
- 11) определение героя по запаху;
- 12) значение плешивости (Куйцук, Куйжий):
- 13) «большой» или «мужской» дом;
- 14) «тайная» комната;
- 15) «сестрица» в мужском доме;
- 16) судьба детей мужского дома;
- 17) братья-драконы;
- 18) дракон-похититель, дракон-поглотитель;
- 19) мотив «заглатывания» и «извержения»;
- 20) змей убивает змея;
- 21) «добывание» невесты. Смена царя.

### ГЛАВА 3

## Основные стадии развития мифо-метафизического героя в связи с мотивом поиска отца

Наше исследование можно было бы считать неполным, если бы не коснулись едва ли не самого распространенного мотива в адыгской мифологии, который можно было обозначить как «поиски отца». В завязке подавляющего большинства сюжетов лежит решение героя отомстить за гибель отца или отправиться на поиски пропавшего. При этом ситуация, на основании которой созревает решение, всегда примерно одна и та же: герой играет (чаще в альчики) с соседскими детьми, проявляет недюжинную силу в детских потасовках; кто-то из детей упрекает его в том, что он ее бесполезно тратит на детские забавы вместо того, чтобы отомстить за погибшего отца и т.п. Мальчик прибегает к матери и просит или хитростью вынуждает ее дать отцовское облачение и коня, т.е. снарядить в поход. Мать с неохотой уступает сыну. Например, такой сюжет встречаем в сказке об Ашамезе:

(Когда) Ашамез-мальчик выходит на лед,  
Сельские мальчишки расходятся,  
Нартский Куйжцук выходит на лед:  
– Нартский Куйжцук, давай играть в альчики!  
– Поиграл бы я с тобой в альчики, но я выиграю у тебя,  
А ты захочешь их отобрать.  
– Уашхо-кон, не отберу!  
Поставили альчики, стали играть,  
Выиграл (Куйжцук).  
– Верни мои альчики, – пристал к нему Ашамез.  
– Уашхо-кон, не верну, – ответил ему Куйжцук.  
Свинцовым альчиком ударил в висок  
(Ашамез Куйжцука)  
И, плачущего, сбил его с ног,  
Взял его за ноги  
И таскал по льду  
– Не меня бы тебе убивать,  
А того, кто убил твоего отца, – сказал тот ему,  
Мальчик Ашамез закричал:  
– Если бы ты назвал убийцу моего отца,  
В придачу к твоим ста альчикам отдал бы тебе  
И свой большой ударный, – сказал он.  
– Кто убил твоего отца, скажет тебе мать! [223].

Ашамез возвращается и притворяется больным. Он просит жареного ячменя из рук матери.



- Разве не обожжет ячень мои руки,  
Сын мой несчастный?
- Но я умираю, мать моя гуаша!
- Мать берет две пригоршни (горячего ячменя),  
Он приподнимается и сжимает ей ладони.
- Жжет мне руки, любимый мой сын!
- А у меня сердце горит, моя мать!
- Что же с тобою случилось? – спрашивает она.
- Скажи скорее, кто убил моего отца?
- Что ты сделаешь тому, кто убил твоего отца?
- Проклян у его! Отомщу ему!

Тогда мать поверяет ему имя убийцы его отца: «Глебыща-коротыш, что живет между морями».

Вариантом подобного мотива является сказание о Батаразе, который ни о чем не ведая, в случайном путнике узнает убийцу своего отца и убивает его тем мечом, которым был убит его отец [224]. Нетипичен случай с Шабатнуко, которого мать Сатаней сама посылает спасти отца, которого хотят отравить на хасе Нартов [225]. Подобный сюжет встречаем в осетинском варианте: «Зимой замерзло море, и нартские дети приходили играть в альчики на гладком льду. На веселый шум их игры поднимался Батрадз (со дна моря). Он взламывал снизу лед, вступал в игру и всегда обыгрывал нартских мальчиков. Однако о печальной судьбе своего отца узнает герой от утреннего ветра. Шатана, зная, что месть сына будет страшна, не называет имени убийцы. «Но Батрадз сразу разгадал ее хитрость и попросил ее ласково:

– Мать, мне захотелось зерен, которые ты так вкусно поджариваешь на плите.

– Стоит ли говорить об этом, дитя мое! – обрадовано сказала Шатана.

Она жарит зерна. Как и в адыгском варианте, герой отказывается от чашки и просит зерна из рук. Герой стискивает руки Шатаны с горячим зерном и требует: «Скорее говори, кто убил отца моего?» Мать называет имя Сайтаг-Алдара. Аналогично адыгской версии (в сказании о Пагаразе), он встречает ни о чем не подозревающего Сайтаг-Алдара, который жалуется ему, что заступил меч, ударившийся о его чудовищный зуб (а адыгском тексте – о тело) [226]. Та же типичная ситуация встречается в балкаро-карачаевской версии нартов в сказании об Ачезе, сыне Ачея:

Когда он выходит на лед, выигрывает все альчики,  
Семимесячный мальчик играет как семилетний.  
Однажды (он) вышел на ныгыш.  
Стал с детьми играть в альчики.

Ачемез у лысого мальчика-сироты  
(все) альчики выиграл.  
Солнце ушло, ночь наступила,  
Его мать за ним не идет.  
Он альчики лысого мальчика не отдает.  
И мальчик-сирота, заплакав,  
к (своей) матери пошел.  
Та прибежала рассерженная  
(и сказала Ачемезу):  
– Разбогател бы ты, собачье отродье.  
Не альчиками, а чем-нибудь другим.  
Будь мужчиной не перед моим сыном,  
(а) перед убийцей (своего отца)!  
Вытащил он альчики, (их) женщине бросил.  
Рыдая в сердцах лег на лед.  
Мать стала разыскивать (его) и на льду нашла.  
Подняла сына и насильно домой его привела.  
– Может, ты поел бы чего-нибудь? Ты скажи матери!  
Мать моя, живот болит, пожарь мне кукурузы!  
Поддай мне ее горячей, не остужай.  
Пожарила мать кукурузу, подала в тарелке,  
– Сама покорми (меня)! – попросил сын свою мать.  
Женщина взяла в руку горячую кукурузу,  
И в тот же миг сын крепко сжал (ее) руку,  
– Что ты делаешь, дитя (мое)? Опомнись, ради бога!  
Что сделала (твоя) бедная мать – скажи мне!  
– Каюсь, но и ты обо всем мне поведай.  
Скажи, кто уничтожил род моего отца?  
– Гнедой табун твоего отца ушел на большой Адиль,  
А род твоего отца истребил Кубу [227].

В абхазской версии сюжет сходен с предыдущим, но выпадают детские игры героя. «Мальчик рос. Свято мать хранила память о его отце, берегла мужнего коня, чистила мозгом бычьих костей мужнюю шашку... С годами мальчик превратился в сильного мужчину. Научился метко стрелять и хорошо ездить на горячих скакунах. Случайно он узнал, что у него отчим. «Где же мой отец? – спросил он однажды мать». Мать, зная его вспыльчивый нрав, не дала прямого ответа: сын, разумеется, захочет отомстить за отца и может погибнуть в битве с великанами. Мать очень опасалась этого. Спустя год вытащил сын отцовскую шашку и приставил к своей груди. «О мать! – воскликнул он. – Я лишу себя жизни на этом самом месте, если не ответишь, где мой отец». Как ни тяжело было матери, но делать нечего – пришлось открыть всю правду о том, как были убиты его отец и все мужчины из

рода елдызов. Затем подала она сыну доспехи отца, опоясала отцовской шашкой и повела его в конюшню, где стоял конь отца – сказочно сильный, неутомимый конь!» [228].

В адыгской сказке «Жагфар» – аналогичная завязка: «Как-то раз он играл с мальчиками в альчики и все проиграл. Тогда он стал бить выигравшего. То был очень смысленный мальчик и он сказал Жагфару: «Зачем ты бьешь меня? Это не трудно. Ты наберись смелости и отдуй того, кто убил твоего отца». Услышал это Жагфар и сильно опечалился. Его аталык-мать спрашивает кана: «Чем ты так опечален? Не заболел ли мой сын?» Жагфар в ответ: «Болен я», – и лег в постель. Затем ее просит: «Приготовь мне горячей пасты». Она немедленно приготовила горячую пасту, отрезала кусок и понесла его прямо на ладони. Жагфар схватил обе ее руки, сжал их, что было сил. Матери стало страшно больно. Жагфар, не отпуская ее рук, спрашивает: «Как погиб мой отец? Где сто оружие и снаряжение?» Хур отвечает: «Мы думаем, что он убит. А что до оружия-снаряжения, го остались от отца для тебя серый конь и ружье. И конь, и ружье скрыты в подземелье» [229]. В адыгейской сказке «Чечаноко Чечан» встречается аналогичный сюжет [230]. В ряде случаев герой находит живого отца и благополучно возвращает его в семью (так Шабатнуко спасает Орзамэджа).

Наряду с мотивом поиска отца достаточно широко развит и другой – соперничество отца и сына. В сказке «Приключения Зедеба» отец претендует на жен своего сына и предлагает поиграть сантращ. Проигравшему по условию должны выколоть глаза: «Пши Зедем считал себя искусным игроком. Уверенный в своей победе, он поставил условие, что проигравшему выколуют глаза, – очень хотелось пши победить сына, выколоть ему глаза и взять себе его жен. Долго играли они, и каждый раз сын выигрывал, но он не решался выколоть глаза отцу». Один раз из великодушия Зедеб уступил отцу, тот выколол ему глаза и попытался силой завладеть его женами, но женщины оказали ему вооруженное сопротивление [231]. Аналогичная ситуация встречается в адыгейской сказке «Сурэт, которую не могли заставить говорить» [232].

В другой сказке «Магомед, сын Болотоко», муж, отправляясь в поход, говорит своей беременной жене: «Отправляюсь в поход. Ты знаешь, что в нашем роду не могут жить вместе двое мужчин. Если родится девочка, то я вернусь, а если мальчик, то не суждено мне будет возвратиться домой, поэтому постарайся воспитать его достойным мужчиной» [233].

В сказке «Приключение юноши» мачеха пытается соблазнить сына своего пожилого мужа; возмущенный юноша избивает неверную

женщину. Но она симулирует нападение с целью домогательства. «Разгневался пши, позвал своих подданных и велел им повесить сына» [234].

Из приведенных выше фрагментов можно вывести достаточно четко обозначенную стадийность в развитии образа мифологического героя:

– беззаботное детство:

– конфликт с матерью и последующий уход из дома, имеющий целью поиски отца:

– похождения героя, его подвиги и достижение намеченной цели.

*I стадия.* Мифологический герой находится под полным покровительством матери (или аталык-матери). Отец почти никогда не фигурирует, так как семья очень рано (иногда до рождения ребенка) его теряет. Он растет необыкновенно быстро; вскармливается грудным молоком и мозгами диких животных. Очень скоро герой включается в игры соседских детей. Эта особая стадия бессознательной укорененности в природе. На подобное состояние указывает Э. Фромм, соотнося детство человека с детством человечества: «Так же как ребенок укоренен в матери, человек в своем историческом детстве укоренен в природе. Он ощущает себя частью мира животных и растений». Иоганн Якоб Баховен, которого Фромм называет «гениальным исследователем», жившим за одно поколение до Фрейда, предположил, что «человечество до патриархата прожило стадию, в которой привязанность к матери, крови и почве была важнейшей формой соотношенности как для отдельного индивида, так и для общества. В этой форме общественной организации мать была центральной фигурой в семье, общественной жизни и религии... Греция и Индия до завоевания с севера отличались культурами с матриархальной структурой. На это же указывает большое число и значение материнских божеств (Виллендорфская Венера, Имда, Иштар, Рея, Сильвия, Кибела, Хатхор, богиня змей из Ниппура, богиня воды Аи из Аккада, Деметра и индийская богиня Кали, которая дарит и разрушает жизнь – вот лишь некоторые примеры)» [235]. В этой стадии ребенок ощущает яркие цельные образы мира, вполне гармоничные, так как маленький человек еще арефлексивен. Это тот самый тип восприятия, который, возможно, имели в виду феноменологи, в первую очередь Гуссерль, провозгласившие лозунг: «Назад, к самим предметам», то есть к априорному способу восприятия.

Там, где есть намек на гармонию, свободу, – начинает царить игра. Поэтому дети и животные играют, – свойство созданий, живущих в согласии с самими собой. Игра «принадлежит к еще не потревоженной,

не нарушенной никакой рефлексией животной жизни природного создания... человек обладает естественной способностью к игре преимущественно лишь в детском возрасте, в состоянии, ближе всего находящемся к растительной и животной жизни» [236]. Не случайно играют в алычки юные нарты адыгского народного эпоса. Ребенка в этой стадии скорее можно рассматривать как объект «ребенок – мать» [237].

В привязанности к матери Баховен выделил как позитивный, так и негативный аспекты: «Позитивный... состоит в чувствах жизнеутверждения, свободы и равенства, характеризующих всю матриархальную структуру. В той степени, в какой люди являются детьми природы и детьми матерей, они все равны, имеют равные права и притязания, и это определяет единственная ценность – жизнь. Иными словами, мать любит своих детей не потому, что один лучше другого, а потому, что все они – ее дети, и в этом качестве они все равны и имеют равные права на ее любовь и заботу. Баховен ясно раскрыл и негативный аспект матриархальной структуры: привязанностью человека к природе, крови и почве блокируется развитие его индивидуальности и его разума. Он остается ребенком и не способен к прогрессу» [238].

С осознанием матери как отличного от него бытия у ребенка возникает перелом в сознании и необходимость восстановить утраченное единство, но вместе с тем растет и удовольствие от своей автономии. Ребенок теперь должен продвигаться от эгоцентричного мира с доминантой на себе самом, к способности принять мир, лежащий вовне. Момент первоначальной эмпирической гармонии, таким образом, весьма уязвим и кратковременен. «Осознание самого себя, разум и сила воображения разрушили «гармонию», характеризующую существование животного. С их появлением человек становится аномалией, причудой универсума. Он – часть природы, он подчинен ее физическим законам, которые не может изменить, и тем не менее он трансцендирует остальную природу». Эту же идею весьма лаконично излагает последователь Юнга, д-р Хендерсен: «Ребенок... обладает чувством полноты, целостности, но это сохраняется лишь до момента появления его эго – сознания» [239].

Итак, материнская начальная гармония нарушается с возникновением первого внутреннего противоречия, когда маленький человек не находит ответа на первый осознанный вопрос. Возможно, именно тогда и пробуждается рефлекс к трансценденции. «В саду Эдема человек живет в полной гармонии с природой, но не осознает самого себя. Свою историю он начинает с первого акта свободы – непослушания заповеди. Однако с этого момента человек начинает осознавать себя, свою обособленность, свое бессилие; он изгоняется из рая и два

ангела с огненными мечами препятствуют его возвращению. Эволюция человека основывается на том, что он утратил свою первоначальную родину – природу. Он никогда уже не сможет туда вернуться... У него теперь только один путь: покинуть свою естественную родину и искать новую, которую он сам себе создаст» [240].

Таким образом, первую стадию можно назвать материнской или первичной гармонией.

*II стадия.* Началом второй стадии можно считать конфликт с матерью: герой обжигает ей руки и требует, чтобы она раскрыла долго хранимую тайну о гибели его отца. Нехотя мать идет навстречу желаниям сына и, преодолевая тревогу, собирает его в путь, ибо он впервые повинуетя голосу долга, покидает мать и отчий дом. Мать тяжело переживает его уход. «При материнской любви речь идет об отношении между двумя неравными лицами. Ребенок беспомощен и зависим от матери... Чтобы расти, он должен становиться все более независимым... Таким образом, отношение мать – ребенок парадоксально и в известном смысле трагично. Оно требует от матери самой интенсивной любви, но эта любовь должна помочь ребенку стать самостоятельным и полностью независимым от нее. Для каждой матери очень легко любить своего ребенка, пока не начался этот процесс отделения, а вот одновременно любить ребенка и дать ему возможность уйти и желать, чтобы он ушел – это задача, с которой многие матери не справляются.

Эротическая любовь начинается с разобщенности и кончается единством. Материнская любовь начинается с единства и кончается разобщенностью. Если бы потребность в единении могла быть реализована в материнской любви, это означало бы разрушение ребенка как независимого существа...» [241].

Итак, герой покидает дом и сталкивается с миром, полным опасностей; он на каждом шагу рискует погибнуть от диких хищных зверей, коварных иныжей, драконов и орлов; терпит голод, холод и жару, страдает от предательства попутчиков, короче говоря, от непредсказуемости жизни и судьбы. Для метафизического героя это означает, что все ранее целостные явления, сущности, понятия начинают двоиться под пытливым взором развившегося до рефлексии сознания. Мир раскалывается на две части, и герой оказывается между миром и антимиром. «Первое дело разума – отличить истинное от ложного. Однако стоит мышлению заняться рефлексией, как сразу же обнаруживается противоречие. Здесь не помогут никакие убеждения» [242].

На своем уровне человек «данный» не в состоянии решить множачиеся противоречия; видимость разрешенных антиномий заменяется

новыми, так же как вырастают новые головы у дракона взамен старых, срубленных героем мифа. Ни одна схема, и в первую очередь рационалистическая, не удовлетворяет человека второй стадии. Есть лишь бесконечная смена иррациональных жизненных образов, которым невозможно предъявить никакие требования по части определенности, ясности, последовательности – есть лишь стихия жизни и отчаянные попытки бессильного маленького рассудка осознать ее. Это гот самый театр абсурда, о котором с горькой иронией говорит А. Камю – настоящий «певец» второй стадии, – то состояние, о котором писало огромное большинство писателей, исследователей и мыслителей. Именно поэтому громадный пласт культуры окрашен трагической тональностью.

«... Когда пробуждается сознание, то всплывают вопросы, превращающие все, ранее бывшее само собой разумеющееся, в проблемы. В чем смысл твоей жизни? Что тебе надо в мире? Факты говорят о том, что жизнь манит нас тысячью ожиданий, из которых почти ни одно не исполняется» [243].

Таким образом, потерянная гармония в теплом материнском райке и полная растерянность перед впервые осознанным грандиозным непонятым миром заставляют нашего героя настойчиво искать себя в духовном мире его отца. «Поскольку он (мужчина) меньше укоренен в природе, он вынужден развивать свой разум и строить сотворенный мужчиной мир идеи, принципов и всех созданных им вещей, которые заменяют природу... В то время как мать представляет природу и безусловную любовь, отец представляет абстракцию, совесть, дом, закон и иерархию. Отец хочет, чтобы его сын, подрастая, перенимал ответственность, думал и что-то признавал, и сын должен повиноваться отцу и служить ему и быть таким, как он.

Позитивные аспекты патриархального комплекса – это разум, дисциплина, совесть и индивидуализм; негативные аспекты – иерархия, угнетение, неравенство, порабощение» [244].

Соперничество, и на этом фоне вражда отца и сына, – весьма распространенный мотив в адыгской мифологии. С одной стороны, его можно объяснить, придерживаясь интересной концепции А.М. Гутова: «Миф ясно передает образ умерщвления и съедания. Старое умерщвляется молодым, молодое – старым, то и другое съедается. Этот миф типологически передает первобытное мировосприятие: не тотема убивают и съедают, и он становится тотемом» [245]. Автор соглашается с Проппом и О.М. Фрейденберг, говоря о «вкушении тела умершего» в эпоху каннибализма – это приобщало к духу умершего. В отношении мотива «поиски отца» он пишет достаточно конкретно: «Патриархат, которому сопутствовало появление патрилокальной линии родства,

порождает новую мотивировку – поиски отца. С зарождением государства мотив поединка героя со своими родственниками обретает новое усложняющее обстоятельство – охрана героем своей земли и государства, против которого выступает его неузнанный родственник» [246].

Поиски отца – это способ обрести точку опоры в авторитарности отца на фоне возникшей внутренней дисгармонии и кризиса. Об этом же говорит З. Фрейд: «Мотив тоски по отцу совпадает с потребностью в защите от последствий бессилия человека» [247]. Сын покидает материнский дом, чтобы обрести себя в мире, повинувшись ведиущему призыву отца. Но мир, полный противоречий, встречает непрошеного гостя крайне враждебно. При этом отец не обеспечивает ни защиты, ни силы для поддержки, которые давала мать на первой стадии. Он не устраняет неразрешимых для героя противоречий жизни, не смягчает их острых углов. Отец только заводит сына в чуждую непонятную мировую среду и бросает его там. Сын чувствует себя обманутым; отныне он полагается только на самого себя. Такой схемой можно комментировать мотив соперничества или вражды отца и сына, если развивать положение Э. Фромма. Огромное большинство не-героев остается именно в этой стадии. Но мифический герой оттого еще и метафизический, что он обязательно находит выход из трагизма расщепленного сознания, свойственного второй стадии, он вновь, только уже на новом высоком уровне, гармонизирует его. «В роли потерпевшего кораблекрушение выступает воля к жизни, стремящаяся познать мир в роли смелого морехода, – воля к жизни, стремящаяся познать самое себя... Когда воля к жизни ясно осознает себя, то она одновременно поймет, что может положиться только на себя. Ее задача – стать независимой от мира. Не миро- и жизнеутверждение заключает свой смысл в себе самом. Она порождается внутренней необходимостью и довольствуется этим. Я начинаю служить идеалам, которые пробуждаются во мне, становлюсь силой, подобной той, которая так загадочно действует в природе. Таким путем я придаю внутренний смысл своему существованию» [248]. В окружающей человека природе энтропии ровно столько же, сколько гармонии. Факт социальной энтропии в жизни общества и человечества в целом еще менее спорен, так как социум – это молодая структура в сравнении с природой. Лишь человек, обретший внутреннее единство и гармонию, – единственное средство противостояния разрушительной энтропии. Ощущение абсурда в жизни идет исключительно от внутренней дисгармонии. Когда герой приходит к внутренней завершенности и гармонии, он обретает их и вовне. Как прийти к этому? На этот вопрос нам помогают найти ответ герои мифа: через трансцендирование и игру.



На дихотомию трансцендентного начала указывает Э. Фромм: «В акте творчества человек трансцендирует самого себя... Он поднимает себя над пассивностью и случайностью своего существования в область целенаправленности и свободы... На эту потребность в трансценденции есть и другой ответ: если я не могу создать жизнь; то я могу ее разрушить. И в разрушении жизни я могу ее трансцендировать: в акте разрушения человек ставит себя над жизнью. Создавать и разрушать, любить и ненавидеть – обе эти возможности являются ответами на одну и ту же потребность в трансценденции. Желание разрушать должно возникнуть тогда, когда не может быть удовлетворено желание что-то создавать. Удовлетворение потребности в творчестве ведет к счастью: разрушение ведет к страданию, и прежде всего для самого разрушителя» [249]. Э. Фромм считает превалирующим конструктивное начало трансценденции.

В своей эмпирической оболочке человек «данный» все еще трагичен, на него действует «дух тяжести», по выражению Ф. Ницше. Только известные уже формы игры подготавливают незаметный, но тотальный перелом внутри человека. В первую очередь – это игра-превращение. Магией превращения в адыгской мифологии владеют женщины. Возможно, это связано с особенностями самой женской природы, способной к динамичным разнородным воплощениям; очевидно, именно они определяют разноликость невидимого универсального влияния женщины. Недаром в адыгском языческом пантеоне женщинам принадлежит стихия воды (Хы-гуаша, Псыхо-гуаша). размывающая, дестабилизирующая любой предмет, символ вечно ускользающего лика природы, стабильного лишь в своей текучести. Эту «текучесть», многоликость человеческого существования, его конечную невоплощаемость, полиморфизм символизирует у адыгов женщина.

«Представляется, что именно дар превращения, которым обладает человек, возрастающая текучесть его природы и были тем, что его беспокоило и заставляло стремиться к твердым и неизменным границам. Он ощущал в собственном теле так много чуждого себе... Настолько все было движением, и его собственные чувства и формы постоянно... изменялись, что это должно было пробудить тягу к твердости и постоянству, которую нельзя было удовлетворить без запрета превращения» [250]. Отсюда – появление маски, множественные табу на действие, жест, слово и т.д., ибо похожее порождает похожее. Постоянный процесс внутреннего превращения – универсальное свойство. Но именно от степени превращений зависит накопление такого количества внутренних перемен, которые приведут к тотальному сдвигу. Канетти приводит в пример интенсивные превращения

ребенка: «Ребенок упражняется во всех превращениях, которые позже могут ему понадобиться. При этом рядом находятся родители, которые постоянно побуждают его, доставляя новый реквизит ко все новым играм. Ребенок растет во многих направлениях и, когда он овладеет своими превращениями, он будет вознагражден принятием в более высокое состояние» [251]. Итак, для превращений должно быть достаточно обширное пространство игры. Но и превращения должны быть достаточно интенсивны, тогда это приводит к трансформации, перемене качества, новым свойствам – к перерождению. Теперь мы вплотную подошли к инициации. В п. 2.3. главы 2 части I мы провели достаточно подробный анализ, чтобы подтвердить по существу одну, но важную идею: почти все моменты адыгского мифа, так же, впрочем, как мирового, тесно связаны с обрядом инициации. В результате мифологические герои получают магическую силу и становятся по существу всемогущими. Чтобы совершилась эта знаменательная, глобальная перемена необходимо, чтобы герой символически умер и потом возродился уже в новом качестве.

В метафизическом пространстве инициация как нельзя полнее выражает идею «озарения» (по Марселю) или «скачка» (по Ясперсу), который становится возможным в пограничной драматической ситуации (Сартр). Состояние это нигде конкретно не излагается, скорее констатируется как произошедший факт, и это понятно, ибо оно в достаточной степени иррационально, чтобы быть подвластным объективизации и правдивому документированию. Оно пронизывает все уровни человека – от ментального до подсознательного, иначе не будет метафизическим аналогом инициации, а лишь преходящим аффектом. Мы бы могли его назвать метафизической инициацией и рассматривать как начало III стадии. Несмотря на свою иррациональную природу, состояние метафизической инициации отнюдь не случайно, ибо подготавливается сложным и длительным процессом метафизических превращений второй стадии. Духовная инициация, несмотря на свою более тонкую организацию, имеет мною общего с двумя другими – аскезой и сублимацией, которые на первый взгляд имеют разные исторические предпосылки. Их объединяет общий элемент самопреодоления, когда субъект через усилия переступает невидимый барьер и обращается в новое качество, или обретает новую энергию совершенно иного свойства. Здесь скрывается тайна взаимодействия двух начал – физической и духовной: затрачиваются усилия больше физические, волевые, результат достигается в другом духовном измерении.

Учитывая сказанное, II стадию можно с полным основанием назвать «отцовской», или критической.

*III стадия.* После инициации, то есть после приобретения волшебных помощников или божественного покровительства (по мифу или сказке), герой обретает могущество и теперь способен достичь своей цели. Это – III стадия в развитии мифологического героя. Метафизический герой отрывается от своей тяжеловесной эмпирической оболочки человека «данного» и попадает в неисчерпаемые сферы человека «заданного», в область трансцендентного. Это тот самый человек «летающий», о котором упорно говорил Ницше. Метафизическая инициация несет с собой глубокую внутреннюю непреходящую гармонию. Обретя мир в душе, герой обретает его извне: рождается образ новой гармоничной вселенной. На фоне вновь обретенной гармонии в нем освобождаются огромные резервы, которые он ощущает и в окружающем мире. В пространстве обретенной свободы происходит переключки с трансцендентным. Только в этой стадии человек обретает возможность свободного выбора, быть творческим, созидательным, реально влиять на окружающее. Это то самое воплощение, о котором так замечательно говорили экзистенциалисты: «Человек должен обрести себя и убедиться, что ничто не может его спасти от себя самого, даже достоверное существование Бога» [252]. Приведя себя в состояние гармоничного единства и цельности, человек, как любая цельность, по выражению М. Шелера, сам становится причастным к Абсолюту. Предчувствие, почти открытое признание описанного состояния или высшей фазы в развитии духа прослеживается в той или иной степени в творчестве любого крупного мыслителя современного западного мира.

«Одним из прекрасных плодов последовательного построения человеческой природы из подчиненных ей ступеней бытия... является возможность показать, как человек... благодаря осознанию мира и самосознанию и благодаря опредмечиванию собственной психофизической природы стал человеком; он с внутренней необходимостью должен также тигнуть формальную идею надмирового, бесконечного и абсолютного бытия» [253]. Знаменательным представляется высказывание Вдовиной в связи с персонализмом: персоналисты «предполагали, что обретение людьми личностного существования – «внутренняя революция» (Мунье) и перестройка мышления» (Недонсель) обеспечат беспрецедентный скачок всего человечества в качественно иное будущее, отличающееся от настоящего, которое несет в себе множество черт предистории» [254].

В III стадии метафизическому герою присущи качественно новые черты. Выше мы говорили о множественных «превращениях» духа. Это же касается самоощущения, точнее, динамики эгоцентризма. Во II стадии человек рефлексивен, то есть сосредоточен на самоизучении,

самопостижении: без этой пристальной фиксации на себе, своем внутреннем мире он не сможет прийти к разрешению внутренних противоречий; эгоцентризм лишь закономерный этап становления. Герой – индивидуалист, а потому конечен, смертен, так как ограничен рамками собственного онтогенеза. Это определяет дух трагизма II стадии. С ростом и раздвижением сознания человек выходит за свои рамки: от себя – к сознанию рода, от родового – к национальному сознанию, от последнего – к филогенетическому сознанию человечества, которое отличается ощущением бессмертия. Таким образом, он осознанно или не вполне приходит к филогенетическому оптимизму, которым проникнута III стадия. Постигая законы вселенной, ощущая себя частицей Абсолюта, человек проникается космическим оптимизмом. В этой стадии Универсальной гармонии он – Homo Ludens.

Дух играющего человека растворен в пространстве и в отличие от эгоцентризма II стадии, децентрирован. Марсель считает, что мудрость нашего времени – за пределами Эго. Он говорит о «децентрированном или полицентрированном существовании» человека с развитым сознанием. «Каждый из нас как бы призван... прояснить очертания какого-то мира, не наложенного извне на наш мир и являющегося, наверное, этим же самым нашим миром, только взятым в такой многомерности, которую обычно мы даже отдаленно не улавливаем. Речь идет о мире не в узком смысле (окружения), а о мире, как он задевает те глубины нашего существа, куда самый лучший психоаналитик лишь приоткрывает доступ» [255].

Экзистенциалисты утверждают, что для человека должного смерть не страшна. Она как бы логически завершает его путь [256].

Тейяр де Шарден говорит о планетарном оптимизме. Очевидно, подразумевается состояние духа III стадии, стадии универсальной гармонии и космического оптимизма, где человек вновь, как в I стадии, обретает способность играть. «Человек играет тогда, когда празднует бытие» [257]. Примерно то же имеет в виду М. Шелер, приводя цитату из И.Х.Ф. Гельдерлина: «...кто глубины постиг, любит жизнь» [258]. Мы склонны утверждать, что оптимизм III стадии – единственный возможный путь. Из двух противоборствующих тенденций регресс (духовный так же, как и физический) обречен. Это путь к смерти, возвращение к энтропии, хаосу, неорганической жизни. З. Фрейд по замечанию Э. Фромма утверждает, что устремленный в будущее регрессивный импульс не обладает одинаковой биологически обусловленной силой. Обычно устремленное в будущее побуждение к жизни сильнее, и его сила относительно увеличивается по мере его роста [259]. Утерянная гармония I стадии возвращается на другом уровне – тема

вечного возвращения, знакомая еще эпохе античности. Прокл писал о трех ступенях, которые проходит душа человека, – это пребывание,хождение, возвращение (моне, проодос, эпистрофе). Тема возвращения проходит через творчество Ф. Ницше, Н. Гартмана, М. Хайдеггера. Уход, по мнению последнего, – это и неприменность, и измена, и риск: уходя от истока, человек оставляет дом и все свое в недосыгаемой дали. Уход не ручается за возврат. Как сила неприменности, уход властвует над человеком. Возвращение – благой дар, урожай жизни, венец существования: оно тоже властвует над человеком как сила целого и цели, как обретение. Человеческое существование в некотором коренном своем смысле есть именно уход, выхождение из себя, буквально – иступление: логическое слово «экзистенция», т.е. существование и означает «стояние вовне». Таким образом, III стадию можно условно назвать стадией вторичной или универсальной гармонии. Подобная стадийность удивительно проецируется и на историю.

Первая стадия может соответствовать эпохе античности; вторая стадия – от Средневековья вплоть до начала XX столетия. Настоящее время можно считать преддверием третьей стадии, еще безымянной. Она предвещает выход из мирового кризиса культуры, которым завершается вторая историческая стадия. Нам представляется совсем неслучайным, что лишь Новейшее время пристально заинтересовалось и поняло мифологию как свое собственное детище. Не потому ли, что историческое предчувствие универсальной гармонизации уже брезжит сквозь пары цивилизации, которым дышит наше столетие? Не в преддверии ли этой грядущей гармонии возросла, как и в период матриархата, девальвированная ранее роль женщины, имея в виду не столько общественную, сколько экзистенциальную ее значимость, ибо лишь во времена гармонии роль ее становится лидирующей. Не соотносятся ли эти, еще немногочисленные признаки, с первой стадией, пронизанной незамутненной гармонией эмпиризма?

Мы надеемся, что близко то время, когда будет найдена наиболее действенная философская система, которая бы интегрировала высочайшие взлеты мысли всего предшествующего пути развития, чтобы способствовать перевоплощению homo faber второй стадии в homo ludens третьей, осуществляя тем самым естественное феноменальное предназначение человека и человечества.

## Примечания

1. *Кассирер Э.* Опыт о человеке: введение в философию человеческой культуры. М., 1988. С. 29–30.

2. *Хайдеггер М.* Время и бытие. М., 1993. С. 330.
3. *Шеллинг Ф.В.Й.* Сочинения в 2 томах. М., 1989. Т. 2. С. 199.
4. Там же. С. 346.
5. Там же. С. 200.
6. *Caccirer E.* *Nyt philosophy of symbolic forms*, New Haven, Yale university. V. 2. P. 1.
7. Там же. С. 6.
8. *Шеллинг Ф.В.Й.* Указ. соч. С. 346.
9. *Голосовкер Я.Э.* Логика мифа. М., 1987. С. 153.
10. *Ортега-и-Гассет Х.* Новые симптомы. М., 1988. С.202–206.
11. *Финк Е.* Основные проблемы человеческого бытия. М., 1988. С. 402.
12. *Мунье Э.* Персонализм. М., 1992. С. 13.
13. *Честертон С.К.* Вечный человек. М., 1991. С. 46.
14. *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра. М., 1990. С. 36–37.
15. Там же. С. 184.
16. *Хейзинга Й.* *Homo ludens*. М., 1992. С. 16–19.
17. Там же. С. 149.
18. Там же. С. 153.
19. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. М., 1988. С. 149.
20. Там же. С. 155.
21. *Финк Э.* Основные феномены человеческого бытия М., 1988. С. 363.
22. Там же. С. 384.
23. Новейший философский словарь. Минск, 2003. С. 368–265.
24. *Голосовкер Я.Э.* Указ. соч. С. 116, 119–120.
25. *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936. С. 100.
26. *Пропп В.Я.* Фольклор и действительность. М., 1976. С. 178.
27. *Налоев З.М.* Этюды по истории культуры адыгов. Нальчик, 1985. С. 37.
28. Там же. С. 39.
29. Там же. С. 150.
30. Там же. С. 53.
31. Там же. С. 53–72.
32. *Налоев З.М.* Из истории культуры адыгов. Нальчик, 1978. С. 33.
33. *Финк Э.* Основные феномены человеческого бытия. С. 359–360.
34. *Шелер М.* Положение человека в космосе. М., 1988. С. 60.
35. *Аристотель.* Метафизика. Т. 1. С. 65.
36. *Кассирер Э.* Указ. соч. С. 5.
37. *Кант И.* Всеобщая естественная теория неба. М., 1963. Т. 1. С. 249–251.

38. Шлегель Д. Эстетика. Философия Критика. Т. 2. С. 186–188.
39. Фейербах Л. Избранные философские произведения. М., 1955. Т. 2. С. 30–40.
40. Там же. С. 231–232.
41. Бердяев Н. Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого. Париж, 1931. С. 137–167.
42. Бердяев Н. О назначении человека. Париж, 1931. С. 50.
43. Хайдеггер М. Европейский нигилизм. М., 1988. С. 311.
44. Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 310.
45. Сумерки богов. М., 1990. С. 244.
46. Там же. С. 344.
47. Шелер М. Указ. соч. С. 91–92.
48. Фромм Э. Ситуация человека – ключ к гуманистическому психоанализу. М., 1988. С. 457–458.
49. Мунье Э. Указ. соч. С. 83–88.
50. Вдовина И.С. Французский персонализм. М., 1990. С. 80.
51. Швейцер А. Благоговение перед жизнью. М., 1992. С. 203, 112.
52. Хейзинга Й. Указ. соч. С. 143.
53. Голосовкер Я.Э. Указ. соч. С. 117.
54. Федоров А.А. Лекции по модернизму. М., 1984.
55. Юнг К. Человек и его символы. СПб., 1996. С. 180.
56. Нарты. Адыгский героический эпос. М., 1974. С. 196.
57. Там же. С. 197–199.
58. Нарты. Героический эпос балкарцев и карачаевцев. М., 1994. С. 313–316.
59. Сказания о нартах. М., 1978, С. 304.
60. Там же. С. 307.
61. Там же. С. 157.
62. Там же. С. 158.
63. Там же. С. 399–400.
64. Приключение Сасрыквы и его 99 братьев. М., 1962. С. 73.
65. Там же. С. 180.
66. Нарты. Адыгский героический эпос (АГЭ). С. 208–209.
67. Там же. С. 316–317.
68. Нарты. Героический эпос балкарцев и карачаевцев (ГЭБК). С. 290–291.
69. Сказания и сказки адыгов (ССА). М., 1987. С. 92–93.
70. Там же. С. 377–378.
71. Там же. С. 381–382.
72. Сказания о нартах (СН). С. 146–149.
73. Там же. С. 151–156.

74. Там же. С. 332.
75. Приключения Сасрыквы и его 99 братьев (ПСБ). М., 1962. С. 164–165.
76. Нарты (ГЭБК). С. 316–318.
77. ПСБ. С. 78.
78. Адыгские сказания и сказки. Майкоп, 1952. С. 199.
79. Там же. С. 144–156.
80. Адыгэ пшысэхэр. Мыекьуапэ, 1965. С. 60–62.
81. СН. С. 345.
82. Кабардинский фольклор (КФ). М.;Л., 1936. С. 62.
83. Там же. С. 104.
84. Там же. С. 94.
85. Нарты (ГЭБК). С. 349.
86. КФ. С. 94.
87. ФА. М., 1970. С. 301–304.
88. Сказания и сказки адыгов (ССА). М., 1987. С. 177.
89. Там же. С. 206.
90. Там же. С. 200.
91. Там же. С. 201.
92. Абазинские народные сказки (АНС). М., 1985. С. 97–99.
93. Абхазские сказки (АС). Сухуми, 1983. С. 150–152.
94. Там же. С. 178–179.
95. КФ. С. 211.
96. Нарты (АГЭ). С. 178.
97. *Миллер В.* Осетинские этюды. М., 1982. Ч. 1. С. 58–59.
98. Нарты (АГЭ). С. 273–274.
99. *Гадагатль А.М.* Героический эпос Нарты и его генезис. Краснодар, 1967. С. 262–263.
100. СМОМПК. Тифлис, 1905. Вып. 2.7. С. 144–146.
101. *Услар П.К.* Древнейшие сказания о Кавказе. ЗКОИРГО. Тифлис, 1881. С. 453.
102. ПСБ. С. 238–243.
103. *Камю А.* Бунтующий человек. М., 1990. С. 139.
104. Нарты (АГЭ). С. 191.
105. *Гадагатль А.М.* Указ. соч. С. 367–369.
106. Нарты (АГЭ). С. 192.
107. СН. С. 120–122.
108. АСС. С. 119–131.
109. АС. С. 9–14.
110. Там же. С. 15–23.
111. Нарты (АГЭ). С. 189–197.



112. СН. С. 189–197.
113. Нарты (ГЭБК). С. 477–482.
114. Сказки народов Карачаево-Черкесии (СНКЧ). Черкесск, 1992. С. 274–280.
115. АС. С. 152–158.
116. АНС. С. 139–141.
117. Нарты (ГЭБК). С. 313–318.
118. *Пронн В.Я.* Исторические корни волшебной сказки (ИКВС). Л., 1986. С. 9.
119. Нарты (АГЭ). С. 191.
120. Там же. С. 283.
121. Там же. С. 268.
122. Там же. С. 274.
123. Нарты (ГЭБК). С. 433.
124. ПСБ. С. 40.
125. СН. С. 396.
126. *Пронн В.Я.* ИКВС. С. 40.
127. *Briton P.G.* The folklore of Jukatan. The folklore Journal 1883. Vol. 1. P. 251.
128. Нарты (АГЭ). С. 234.
129. Там же. С. 301.
130. Там же. С. 268.
131. Нарты (ГЭБК). С. 433.
132. ПСБ. С. 38.
133. Нарты (АГЭ). С. 233.
134. Там же. С. 231.
135. Нарты (ГЭБК). С. 431.
136. СН. С. 397.
137. *Афанасьев Ф.Н.* Народные русские сказки. М., 1957. С. 137, 156.
138. *Март Н.Я.* Средства передвижения, орудия самозащиты и производства в доистории: Изб. пр-я. М.;Л., 1934. Т. 3. С. 125.
139. *Пронн В.Я.* ИКВС. С. 171.
140. АСС. С. 65–66.
141. *Пронн В.Я.* ИКВС. С. 180.
142. *Malten L.* Pas Pfera in Totenglanden – Jahrtuch des clez Kaiserlichen deut Archologischen Instituts, 1919. Bd. 29. S. 179.
143. АНС. С. 66.
144. *Штенберг Л.Я.* Первобытная религия в свете этнографии. Л., 1936. С. 119.
145. ССА. С. 163.

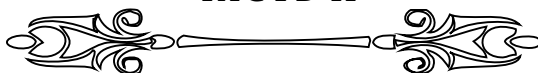
146. АНС. С. 66–67.
147. ССА. С. 162.
148. Там же. С. 163.
149. *Штенберг Л.Я.* Первобытная религия... Л., 1936. С. 477.
150. ССА. С. 234.
151. Там же. С. 202.
152. АСС. С. 65.
153. АНС. С. 113.
154. Нарты (ГЭБК). С. 425.
155. *Пропн В.Я.* ИКВС. С. 75, 77.
156. Там же. С. 73.
157. *Афанасьев А.Н.* Указ. соч. С. 105.
158. АНС. С. 290.
159. *Budge A.W.* The book of opening the mouth. London, 1909. P. 3.
160. АСС. С. 92–101.
161. САА. С. 92–111.
162. Там же. С. 148.
163. Там же. С. 215.
164. Нарты (ГЭБК). С. 424–425.
165. Там же. С. 426.
166. СН. С. 396.
167. *Nevermann H.* Masken und Geheimfund in Melaneseim. Berlin, 1933. S. 139.
168. Нарты (АГЭ). С. 236.
169. *Гадагатль А.М.* Указ. соч. С. 328.
170. АСС. С. 23.
171. *Boas F.* (The social jrganisation and the secret societies of the kwa-ruetl Indians – in): Report of the US national museum for 1895. Washington, 1897. P. 613.
172. ССА. С. 191.
173. АНС. С. 66–67.
174. СН. С. 397.
175. *Schurtz H.* Altersrlassen und Manherbund. S. 85.
176. *Webster H.* Primitive secret societies. New York. P. 165.
177. *Садовников Д.Н.* Сказки и предания Самарского края. 1884. С. 107.
178. *Frazer J.G.* The belif in inmortality... Vo1. 111. P. 217.
179. *Гадагатль А.М.* Указ. соч. С. 329–330.
180. *Schurtz H.* Alterclassen und mannerbund. Berlin, 1933. S. 134.
181. ССА. С. 188–191.

182. *Пропн В.Я.* ИКВС. С. 18, 219.
183. АСС. С. 147–148.
184. ССА. С. 147–150.
185. Там же. С. 100–101.
186. Там же. С. 131–132.
187. Там же. С. 216.
188. ПСБ. С. 164.
189. *Schurtz H.* Alterclassen und mannerbund. Berlin, 1933. S. 224.
190. *Nevermann H.* Masken und Geheimfund in Melaneseim. Berlin, 1933. S. 20, 40, 56.
191. *Kadeliff-Brawu A.R.* The rainbow-serpent of the SouthEast Australia-Oceania, 1930. Vol. 1. № 3. P. 344.
192. *Krouber A.I.* The religion of the Indians of California – Publ. Amer. Archacol and Ethnol. Univ. of California, 1907. Vol. 4. № 6. P. 328.
193. *Frobenius I.* Die Weltanschauung der Naturvolker. Weimar, 1898. S. 198.
194. *Пропн В.Я.* ИКВС. С. 229–230.
195. Нарты (АГЭ). С. 201, 207.
196. КФ. С. 199.
197. *Пропн В.Я.* ИКВС. С. 275–276.
198. Нарты (АГЭ). С. 205.
199. ССА. С. 195.
200. *Hambly W.D.* Serpent warship in Africa. P. 23.
201. ССА. С. 124–137.
202. ССА. С. 235–248.
203. *Фрезер Д.* Золотая ветвь. М., 1928. С. 153.
204. *Пропн В.Я.* ИКВС. С. 333.
205. Нарты (АГЭ). С. 253–256.
206. Нарты (ГЭБК). С. 531.
207. СН. М., 1978. С. 189–197.
208. *Мелетинский Е.М.* Происхождение героического эпоса. М., 1963. С. 18.
209. *Юнг К.* Человек и его символы. СПб., 1996. С. 138.
210. Там же. С. 138.
211. Там же. С. 181.
212. *Пропн В.Я.* ИКВС. С. 154–155.
213. *Юнг К.* Указ. соч. С. 187
214. *Гутов А.М.* Поэтика и типология адыгского нартского эпоса. М., 1993. С. 53.
215. *Cassirer E.* The philosophy of symbolic form. New Haven, Yale university. Vol. 2. P. 7–9.

216. *Шеллинг Ф.В.Й.* Указ. соч. С. 326.
217. Там же. С. 319.
218. Там же. С. 339.
219. Из традиционной этнографии народов Карачаево-Черкесии. Черкесск, 1993. С. 123.
220. *Халидова М.Р.* Мифологический и исторический эпос народов Дагестана. Махачкала, 1992. С. 68.
221. *Юнг К.* Человек и его символы. С. 126.
222. Там же. С. 181.
223. Нарты (АГЭ). С. 283–284.
224. Там же. С. 235.
225. Там же. С. 362.
226. СН. М., 1978. С. 498.
227. Нарты (ГЭБК). С. 546–547.
228. ПСБ. С. 125.
229. КФ. С. 192.
230. АСС. С. 11.
231. ССА. С. 109–111.
232. АСС. С. 230.
233. Там же. С. 120.
234. ССА. С. 181.
235. *Фромм Э.* Ситуация человека – ключ к гуманистическому психоанализу. М., 1988. С. 467.
236. *Финк Е.* Основные феномены человеческого бытия, М., 1988. С. 372–373.
237. *Клименкова Т.А.* От феномена к структуре. М., 1991. С. 60.
238. *Фромм Э.* Указ. соч. С. 465.
239. *Юнг К.* Указ. соч. С. 180.
240. *Фромм Э.* Указ. соч. С. 446.
241. Там же. С. 454–455.
242. Сумерки богов. С. 232.
243. *Швейцер А.* Благоговение перед жизнью. М., 1992. С. 201.
244. *Фромм Э.* Указ. соч. С. 465–466.
245. *Гутов А.М.* Указ. соч. С. 151.
246. *Фромм Э.* Указ. соч. С. 151–152.
247. *Фрейд З.* Я и Оно. Т. I. С. 27.
248. *Швейцер А.* Указ. соч. С. 203.
249. *Фромм Э.* Указ. соч. С. 457–458.
250. Проблема человека в западной философии. М., 1988. С. 501.
251. Там же. С. 502–503.
252. Сумерки богов. С. 344.

253. Шелер М. Указ. соч. С. 90.
254. Вдовина И.С. Французский персонализм. М., 1990. С. 97.
255. Ницше Д. Указ. соч. С. 43.
256. Марсель Г. К трагической мудрости и за ее пределы. М., 1988. С. 417–419.
257. Федоров А.А. Лекции по модернизму. М., 1984.
258. Шелер М. Указ. соч. С. 90.
259. Фромм Э. Указ соч. С. 449–451.

## ЧАСТЬ II



### МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ И МОТИВЫ В ЛИТЕРАТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ

#### ГЛАВА I

#### Мифологические образы и мотивы в литературе

##### *1.1. Особенности художественного метода П. Лагерквиста*

Широко распространенный в мировой литературе неомифологизм получил своеобразное преломление и в литературе скандинавских стран.

Появление писательского феномена Пера Фабиана Лагерквиста (1891–1974) было подготовлено целым рядом событий личной жизни будущего писателя и объективных закономерностей литературного процесса Швеции и Скандинавии. Пребывание за границей – в Дании, Италии и особенно Франции – позволило молодому литератору непосредственно познакомиться с современным европейским искусством. Правда, с модными течениями в литературе он встречался еще на родине. Однако гораздо более плодотворными ему представлялись традиционные формы, хотя он свободно отходил от них, когда этого требовал художественный замысел.

Уже в начале творческого пути (1910–1920) П. Лагерквист испытал сильное влияние А. Стриндберга. Чрезвычайно сложный в своем мировоззрении, методе и стиле, он как художник и теоретик, намечает пути в различных сферах литературы – реализме и натурализме, символизме, экспрессионизме и др. Воздействие Стриндберга на национальное, а также мировое искусство было настолько всепоглощающим, что говорить лишь о его школе было бы недостаточно. Лучшие из его пьес способствовали становлению современного театра. Стриндберг в 80-х – реалист, а в 90-х годах – в поисках выхода из противоречий окружающей действительности и собственного сознания обратился к ницшеанству, мистицизму и отчасти сблизился с неоромантиками. Однако объективно Стриндберг разоблачает аморальность «сверхчеловека» в романе

«На шхерах» (1890), повести «Чандала» (1889). Автобиографические романы «Ад», «Легенды» подготовили символично-экспрессионистскую драматургию Стриндберга начала 1900 годов. В этом духе написана трилогия «Путь в Дамаск» (1898–1904), драмы «Игра грез» (1902), «Соната призраков» (1907). В творчестве А. Стриндберга нашел свое воплощение любимый жанр Лагерквиста – исторический: драма «Эрик XIV» (1899), «Энгелобрехт» (1901).

Кроме Стриндберга, эстетика экспрессионизма была предвосхищена норвежским художником Э. Мунком и шведским поэтом А. Шебергом. В его сборнике «Кризисы и венки» настроения ужаса, отвращения к войне и породившей ее действительности отражены в острых, изломанных ритмах и образах.

Экспрессионизм возродил внимание к мифу. Тяготение к нему было связано с реакцией на натурализм и общий кризис после Первой мировой войны. Неприятие натурализма имело глубокую методологическую и философско-эстетическую основу. Теоретикам экспрессионизма В. Ворингеру, В. Ратенау, К. Эдшмиду казалось, что изображение, воспроизведение картины хаоса и распада буржуазного мира в искусстве является одной из форм распада самого искусства. Последнее, независимо от воли автора, творца, взрывается, гибнет изнутри при соприкосновении с явно антиэстетическим объектом. В философском отношении вывод экспрессионистов гласил, что изображение энтропии общества в литературе увеличивает уровень энтропии в мире и ухудшает общее положение.

Экспрессионисты хотели за искаженным обликом мира увидеть противоположные ему формулы бытия, которые обеспечивали человеку жизнеспособность на протяжении долгих эпох. Поэтому они отбрасывали прочь «формы самой жизни», социальные мотивировки, индивидуальные особенности психологии и живые предметы истории. Историзм в изображении современности, по их мнению, уводил от подлинного знания людей. Экспрессионисты стремились «изымать явления из хаоса действительности» и показывать не вещи, а «первоосновы вещей». Их представители противопоставляли видимому хаосу, несовершенству мира гармонию совершенных эстетических образцов, например, готические соборы, такие как Кельнский. В. Ворингер определил литературу как «отдых измученного человечества».

В ярко выраженном экспрессионистском стиле выполнена повесть Лагерквиста «Палач» (1933).

В приверженности к жанру сказки (цикл «Злые сказки», 1924) Лагерквиста можно считать последователем С. Лагерлеф. В самобытной

жизни провинции Верmland, в народной сказке и легенде – истоки творчества шведской писательницы (1858–1940), близкой к неоромантизму с его стихией чудесного. Лагерлеф – автор широко известной книги для детей «Чудесное путешествие Нильса Хальгерсона по Швеции» (1906–1907).

Наряду с Лагерквистом, взаимное влияние испытывали такие мастера в жанре исторического романа, как Артур Лундквист (1869–1906), Вильгельм Муберг (1898–1973), Эйвин Юнсон (1900) – превосходные знатоки исторических фактов и научных источников. Касаясь своих романов на исторические сюжеты, Юнсон, в частности, возражал против обозначения «исторический роман» и называл их историческими «не в собственном смысле слова», а «романами с историческим фоном» и т.п. Мысль Юнсона следовала по схеме прошлое – настоящее – универсальное. Если при этом он и отталкивался от прямых конкретных параллелей между историческими и современными событиями, то в конечном итоге его больше интересовало другое: вневременное, типологическое в характере или явлении. Исторические романы Юнсона, таким образом, несут в себе философскую проблематику. Наиболее значительный его исторический роман – «Эпоха его величества» (1960). В начале 30-х годов Юнсон выступает против фашизма наряду с П. Лагерквистом, В. Мубергом, Х. Мартинсоном, Стигом Дагерманом, Карин Бойе.

С именем Л. Юлленстена П. Лагерквиста связывает общность излюбленного жанра малой и большой прозы – мифа. В послевоенном периоде форма легендарно-исторического иносказания существенно изменяется. Теперь уже мифологический роман отвечал новым задачам современности. И прежде, начиная с периода становления Лагерквиста как поэта, отмеченного печатью «стринберговского» экспрессионизма, его политические повести, стиль писателя характеризовались стремлением к аллегории. Теперь символ как бы конденсирует определенное мифологическое мышление. Любимым жанром становится повесть-миф, притча, развернутая метафора. «Способ художественной символизации» у Лагерквиста шведская критика называет «символистским реализмом».

Этот же жанр с успехом использовал Ларс Юлленстен и Харри Мартинсон. На блестящую плеяду шведских писателей определяющее влияние оказал их знаменитый предшественник Т. Манн. Они также гуманизируют миф, делают его орудием борьбы за духовные ценности. В частности, значительную роль в написании Юнсоном «Прибоя о берега» сыграл творческий опыт Т. Манна над переосмыслением мифа в романе «Иосиф и его братья», произведении, высоко



ценимом Юнсоном. Сюжетно-фабульная канва «Одиссеи» в его романе в целом сохранена, но не она в центре внимания. Чтобы дать ответ на насущнейшие вопросы XX века, до крайности обостренные прошедшей войной, характеры и мотивы действий подверглись коренному переосмыслению. Снова рисуя возвращение солдата, воина, писатель стремился, по его словам, «создать образ современного человека... в одной из сложнейших ситуаций, а именно перед необходимостью применить насилие, чтобы предотвратить еще большее насилие».

Другой шведский писатель – Х. Мартинсон – прошел типичную творческую эволюцию от реализма к «символическому» реализму. К концу 20-х годов Мартинсон сблизился с группой молодых писателей, которых объединяло сходное происхождение и жизненный опыт – все они были из городских или сельских низов – и бунтарское отношение к современному обществу потребления и ханжеской морали, соответствующим культуре и традициям. Среди шведского писательского сообщества значительное место занимал Артур Лундквист, в будущем один из самых влиятельных, многогранных и общественно активных литераторов, – прозаик, поэт, эссеист, переводчик. Известности добились и остальные писатели этого круга: Эрик Асклунд, Густав Сангрэн и Юсеф Чельгрэн. В 1929 году писатели решили выступить совместно, результатом чего явилась антология стихов и прозы «Пять молодых», которой суждено было сыграть немаловажную роль в обновлении шведского Парнаса. На смену обветшалым, мертвящим эстетическим ценностям авторы антологии выдвигали новые принципы: прославление жизни во всех ее проявлениях, возврат к животворной природе, естественности, раскрепощение человеческого естества, скованного лицемерными установками, условностями и запретами. Несмотря на некоторую расплывчатость эстетической программы, на известные утопические черты и модернистские увлечения, «Пять молодых» в целом содействовали сближению литературы с жизнью и по-своему подготовили бурный расцвет шведской реалистической литературы в 30-е годы. Так же, как и П. Лагерквист, они испытали значительное влияние У. Уитмена и его последователей – К. Сэндберга и Э.Л. Мастера, – именно в этот период шведские поэты подошли к актуальной форме верлибра, отказавшись от балладо-песенного ритма.

Два произведения, созданные Мартинсоном после Второй мировой войны – романы «Дорога в царство колоколов» (1948) и поэма «Ашкара» (1956), были самыми любимыми и ценимыми им.

В романе Х. Мартинсона проявилась близость к бродяжническим повестям К. Гамсуна «Под осенней звездой» и «Странник играет под сурдинку», что сказывается в романтическом стремлении вырваться из

историко-временных рамок общества во вневременную сферу природы, в уединение, куда еще не проникла цивилизация. Скитания бродяг – это путь познания природы и людей, не книжно-интеллектуальное, а непосредственное, чувственно-интуитивное; это путь воспитания в себе доброты, благоразумия, терпимости. Каждый из путников – не просто индивидуальность, а воплощенная жизненная философия. Обетованное Царство Колоколов, манившее бродяг своей недостижимостью, ибо оно усиленно патрулировалось конными полицейскими, теперь открыто и оказывается ничем не примечательным, обычным шведским приходом Клокрикке (буквально – царство колоколов). Прихотливо-фантастический финал не нарушает общего реалистического характера романа. Он скорее призван на ином, иносказательно-мифологическом уровне выразить веру писателя в постоянное возрождение жизни на земле.

Следует заметить, что в 1949 году Х. Мартинсон первым из так называемых писателей-самоучек, то есть вышедших из народа и не получивших университетского образования, становится одним из 18 членов Шведской академии. А в 1974 году Нобелевская премия по литературе, присужденная этой академией, была разделена между Харри Мартинсоном и Эйвином Юнсоном.

Шведский писатель Ларс Юлленстен (род. в 1921 г.) – врач, профессор медицины, пришел в литературу вслед за поколением 40-х годов – «фьюртиоталистами» (от шведского *fyrtiotalet* – сороковые годы). В их творчестве своеобразно преломился комплекс вины, связанный с нейтралитетом Швеции во Второй мировой войне, непричастностью к общей трагедии, с настроениями растерянности, страха. Они восприняли войну, как «зловещую и циничную гримасу истории», как «стихию хаоса, насилия, безумия и тревоги».

Не только в 40-е годы, но и в последующие десятилетия тема равнодушия Швеции, занявшей позицию нейтралитета и хладнокровно взиравшей на охваченную пожаром Европу, волновала многих писателей. Эта коллизия угадывается и в мифологическом романе П. Лагерквиста «Смерть Агасфера» (1960).

Л. Юлленстен, произведения которого принадлежат к важнейшим явлениям шведской прозы, часто обращается к проблемам современности, используя исторические, мифологические, легендарные сюжеты с глубокой философской основой. Во многих эстетических декларациях Юлленстена отстаивается концепция литературы как «чистого полотна». Литература – *tabula rasa*, она непредвзята, отрешенна, отстраненна, и художник постигает истину сам, интуитивно или рационально.

Смещая углы зрения, выдвигая самые разные версии одной и той же темы, Юлленстен использует, по его словам, «метод парадокса»,

применяя его к сложным философским коллизиям, к многомерным ситуациям, к вечным сюжетам. Писатель, по его мнению, во многом похож на театрального режиссера, он должен предлагать разные интерпретации одного и того же образа. Писатель скрывает за маской свое истинное лицо, как актер, который «прячет себя», например, в роли Гамлета. Эти игровые, ролевые приемы использованы в романе «Смерть Сократа» (1960). Свое отношение к категории мифа Юлленстен излагает в предисловии к роману «Голубой корабль» (1950). Миф, считает он, содержит определенную коллизию, модель, которая повторяется на протяжении всей истории цивилизации, всякий раз выступая, однако, в уникальных, неповторимых условиях. Миф является стимулом и материалом для художника.

Писатель обращается к библейским и античным сюжетам, к популярным литературным персонажам – Одиссею, Эдипу, Прометею, Робинзону Крузо. Орфей, например, с точки зрения эпического опыта XX века представляется Юлленстену «невинным преступником», «праздным туристом» в загробном мире, Фауст – «неудачливым претенциозным честолюбцем», Дон-Кихот – «напрасной, бессмысленной жертвой и мучеником впустую».

Роман «В тени Дон-Хуана» (1975), по словам автора, – попытка вернуться к «первоначальному» Дон-Жуану, который вполне осознанно стремится к неминуемой гибели, охваченный жадной самоутверждения и манией собственного превосходства.

Юлленстен сопоставляет Дон-Жуана с другими мифическими и литературными персонажами, хотя порой эти сопоставления спорны и недостаточно мотивированы. Легенда о Дон-Жуане – легенда о тщеславии, и в этом плане она имеет параллели с легендой об Орфее, который терпит фиаско, разоблачает себя, он закономерно наказан, когда сила, над которой он не властен, побеждает его. «Не является ли, скажем, апокриф о Робинзоне Крузо историей Дон-Жуана со счастливым финалом?» – спрашивает Юлленстен. Черты Дон-Жуана Юлленстен обнаруживает и у Казановы. В этом, как и в других романах, Юлленстен использовал модель литературной пары, – к данным парам он причисляет Фауста и Вагнера, Дон-Кихота и Санчо Пансу, Гете и Эккермана, Моцарта и Сальери. Спутник героя – его эпигон, который гораздо мельче и правдоподобнее; он – отражение героя в сильно уменьшенных масштабах, в карикатурном виде. Эпигон менее масштабен и более комичен. В литературных парах угадывается вполне современный конфликт: зло и безнравственность, выступающие под разными масками, порождают не менее опасный порок – эпигонство, слепое поклонение, идоломанию.

Проза Юлленстена – усложненная, метафоричная, с ироническими афоризмами, неожиданными остроумными аллегориями, явилась еще одним звеном, которое непосредственно повлияло на формирование индивидуального художественного стиля П. Лагерквиста.

## *1.2. Архетипические образы и мотивы в прозе П. Лагерквиста*

**Роман «Карлик»** был написан П. Лагерквистом в 1944 году. Герцогство эпохи Возрождения – универсальный романский топос, в котором кипят страсти, развивается мысль, творится высокое искусство, идет вечный поединок любви и ненависти, жизни и смерти, добра и зла.

Повествование ведется от лица придворного Карлика. Этот популярный в германо-скандинавской мифологии образ выступает как носитель зла, демонических начал. Известно, что карликам свойственны функции хозяев.

Однако утверждать, что Карлик в романе – символ зла, было бы упрощением. Образ его сложен, богат, но при этом необыкновенно целен, последователен. Его позиция тотального нигилизма роднит Карлика с Иродом, героем повести Лагерквиста «Варавва». Благодаря уму и пронизательности Карлик хорошо чувствует фальшь, ценит подлинные ценности. Он способен видеть окружающих в беспощадном свете, лишенном всяких иллюзий, надежд и ожиданий. Но его мир резко полярный, он лишен запахов, красок, полутонов, которые сами по себе могут восприниматься как нечто особенное. Карлик видит мир в редуцированном, «очищенном» виде. Но означает ли это, что он видит сущность? Ведь вся его жизнь – это плата ненавистью за ненависть.

Карлик – прекрасный знаток человеческих слабостей и пороков, именно эта черта больше всего делает его незаменимым человеком герцога. Но недюжинное знание о зле и самостоятельное продуцирование зла не приносит Карлику счастья, это состояние ему вообще неизвестно. По-настоящему он удовлетворен лишь на войне, смерть и разрушение – его стихии.

Истинные симпатии Карлика отданы Боккароссе, портрет которого представлен довольно колоритно: «...На нем были стальные доспехи, казавшиеся совсем простыми в сравнении с герцогскими, единственным украшением была сделанная из бронзы звериная морда на груди – оскаленная в ярости львиная пасть... Лицо его показалось мне самым ужасным из всех человеческих лиц. Жирное, рябое, с такой челюстью, что при виде ее невольно содрогнешься, с плотоядным,

кровоаво-красным ртом. Толстые губы были плотно сжаты, а притаившийся где-то в самой глубине, подобно хищнику в засаде, взгляд обратил бы в бегство любого врага, лишь показавшись на миг из своего укрытия. На него страшно было смотреть. Но я никогда не встречал человека, который выглядел бы настоящим мужчиной. Для меня он олицетворял само понятие власти...» [2, 54]. При сравнении Маэстро Бернардо и Боккароссы Карлик отдает явное предпочтение последнему: «Всякий, кто взглянул бы на них рядом, на Бернардо с его лбом мыслителя и на Боккаросу, с его мощной, хитрой челюстью, не усомнился бы, кто из них сильнейший» [2, 102]. По мнению Карлика, даже гениальность уступает грубой агрессивной силе. В глазах Карлика военный гений сам по себе – «некая стихия, и потому стихии ему служат охотно. Мне кажется, он гораздо больше сын природы» [2, 102]. В глазах Карлика Боккаросса символизирует мужество и мужское совершенство. Имя Боккаросса созвучно с лексемой «Барбаросса», – название известного гитлеровского плана по захвату мира. Таким образом, герой романа выступает символом войны и насилия, которые для Карлика олицетворяют смысл жизни. Тяготение к войне, смерти, разрушению, скорее следствие, не причина. Очевидно, деструктивное начало Карлика вытекает из комплекса неполноценности. Тщеславие, высокомерие, агрессивность, жажда разрушения, смерти – результат его ущербности, истоки которой объясняются отчасти самим Карликом, когда он злобно противопоставляет себя Христу, изображенному на картине: «Отчего бы ему не помучиться, как я теперь мучаюсь! Он постоянно был окружен любовью, вскормлен любовью, меж тем как я вскормлен ненавистью. Я всосал ненависть с молоком матери, отведав ее горького сока. Я лежал у материнской груди, набухшей желчью, он же сосал добрую и ласковую Мадонну, нежнейшую и прелестнейшую из женщин, и пил сладчайшее на свете материнское молоко...» [2, 123].

В мировоззрении Карлика угадывается отсылка на философию Шопенгауэра, Ницше и в какой-то мере их вульгарных последователей, с присущим им культом насилия, направленным на подавление, подчинение и уничтожение. Вместе с тем в идеологии Карлика просматриваются элементы фрейдизма. Две основные фундаментальные составляющие каждой личности по Фрейдю – эрос и танатос, – непосредственно коррелируют друг с другом: если слабо выражено начало любви, усиливается страсть к разрушению и смерти, и наоборот. Такое тотальное стремление к деструктивному началу выдает почти полное отсутствие любви в Карлике. Присутствуют реминисценции церковных заповедей с их подавлением плотского начала, неприятием

плотской любви. Недостаток сенсорности мышления выдается самим Карликом и большинством его окружения за здравомыслие и трезвый житейский расчет. Но через художественную актуализацию подобного способа восприятия автор развенчивает рационалистический тип мышления, отразив тем самым начавшийся мировой кризис рационализма середины XX века.

Карлику противостоит маэстро Бернардо – человек космического масштаба. Прекрасный старец, наделенный античной красотой, проникнут острым интересом к миру, который питает полнокровная любовь к жизни. Наряду с всеобъемлющей глубиной мысли ему присущи доброта, спокойствие и рассудительность. Ненависть Карлика даже не воспринимается им всерьез – бешенство смешного человечка для него скорее забавно. На фоне образа Бернардо философия Карлика выглядит особенно ущербно: он не способен, как старец, ощутить вселенской гармонии, радости бытия. Поэтому для него недоступен закон всеобщей взаимосвязи и взаимозависимости, и, как следствие, – сама суть явлений. Мир в глазах Карлика – разорванный, состоящий из дискретных, несвязанных друг с другом компонентов. Он не может мыслить категориями, свойственными гармоничной личности Бернардо, который способен постигнуть оптимистическую сторону бытия, оценить грандиозные возможности эволюции. Весть о войне вызывает в Карлике восторженное чувство: «Война будет! Мое чутье еще никогда меня не подводило, я чувю войну во всем: эта тревога, эта таинственность, знакомое выражение человеческих лиц... Сам воздух пахнет войной. В нем есть что-то бодрящее, хорошо знакомое. Прямо-таки оживаешь после этой удушливой праздности, заполненной одной лишь бесконечной болтовней. Слава богу, что людям, наконец, нашлось дело, помимо болтовни» [2, 47]. Характерна его удивительная отвага, которая основывается на страсти к разрушению, уничтожению: война для Карлика – смысл жизни: «... Я всей душой рвусь в бой – как ни один из его (герцога. – *Х.М.*) солдат, более горячо, более искренне и страстно, чем другие. Для меня война не игрушка, для меня это – сама жизнь. Я жажду сражаться, жажду убивать! Не ради того, чтобы отличиться во время сражения. Я хочу видеть, как вокруг меня падают убитые, хочу видеть смерть и гибель» [2, 60].

Интересы Бернардо универсальны, они не исключают ни одну из сфер, в том числе военное искусство. Он не пацифист, каким его пытаются представить представители советской критики, – Бернардо с азартом готовит для войны герцога боевые машины хитроумной конструкции, помогает... герцогу в укреплении оборонных сооружений и придумывает всякие хитрые приспособления, неопределимые при

защите осажденного города. Непосредственно в войне он не участвует. Его схемы по созданию военных машин, увлеченное занятие анатомией, препарирование человеческих трупов, острый интерес к живой и неживой материи, поразительная наблюдательность, – все эти подробности, свидетельствующие об обширнейших интересах Бернардо, – прозрачные отсылки к прототипу этого образа, – личности Леонардо да Винчи. Маэстро Бернардо со своим антагонистом ведут нескончаемую невидимую полемику на протяжении всего повествования: полное оптимистическое приятие мира и его полное неприятие.

Очень сложны и противоречивы чувства Карлика к герцогине. Она так же безымянна, как и ее супруг (типичный прием в романе-мифе и повести-притче). Пока сюжет не дошел до трагической развязки и невероятные страдания, выпавшие на долю герцогини не прояснили, не очистили образ, – до тех пор образ этой женщины для маэстро Бернардо оставался смутным, непонятным, так что он даже оставил на время писать ее портрет.

У Карлика однажды вырвалось признание, что она – единственная женщина, которую он смог бы полюбить. Одновременно он презирает ее образ жизни, низменные проявления. С другой стороны, его ненависть – следствие внутреннего конфликта – дает импульс к потребности в любви. Но Карлик любить не может. Его ненависть питается сложным набором чувств: это и яростная ревность к полнокровному ощущению жизни, любви, и оскорбление чуткого эстетизма, который распространяется на все формы женской аморальности.

Герцогиня, обладая демонической привлекательностью, служит неким зарядом, который находится в центре орбит мужской любви. Но, несмотря на это, она несет в себе зачатки возвышенной любви (которые, вероятно, и усмотрел великий художник Бернардо). Всякий раз героиня оказывается разочарованной, обманутой, несчастной, посвящая всю свою жизнь служению одной из многочисленных химер любовной страсти. С ее поля зрения исчезают материнские радости и заботы, в результате ее дочь вырастает совершенно одинокой и беззащитной, герцогиня оказывается слепа и глуха к глубокой драме дочери и прозревает только после трагической развязки. Из ее жизни ускользает жизнь мужа, его интересы, величие личности маэстро Бернардо, грязные интриги Карлика, сама красота мира, она равнодушна ко всему, что не касается ее любви и ее возлюбленного. И только после глубокого потрясения – смерти дона Рикардо – она перерождается, и с этого момента выявляется ее сходство с Марией Магдалиной. Недаром после ее смерти Бернардо создает картину «Мадонна» (по аналогии с картиной Тициана «Кающаяся Магдалина»). Герцогиня, как и ее супруг, проходит

через катарсис, который Карликом жестоко бичуется: за проснувшейся любовью к Богу, за ее самоистязанием Карлик видит старую страсть к умершему возлюбленному. Герцогиня не смогла преодолеть страдания и подняться выше, ближе к уровню космического восприятия маэстро Бернардо, рассматривающего отдельные проявления жизни через призму целостности. Но ее поздний образ раскаявшейся грешницы, доведшей себя до гибели самобичеваниями, подействовал на воображение народа, и постепенно образ герцогини трансформировался в лик святой Мадонны. Герцогиня совершает некий метафизический мезальянс, отдавая себя на откуп страстям: ловушка, которая нарушила предполагаемый прямой вектор ее должного нравственного роста, повернула ее развитие вспять, привела к катастрофическому финалу. Герцогиня не выросла до возвышающей преобразующей любви-агапэ, для которой по всей вероятности была предназначена. Ее мифологическая матрица восходит к образу Марии Магдалины.

Анжелика, дочь герцога и герцогини, и Джованни, сын врага герцога Людовико, – юная любящая чета, которой отведено особое место в романе. Их возвышенное чувство, которое передано лишь через уродливое восприятие Карлика, тем не менее даже в искаженном виде представляется неким чистым фоном. Именно на нем становятся очевидными деформации человеческих сущностей: пагубная слепая страсть герцогини, увлечение военными действиями герцога, его коварство и лживость, жестокость и порочность Карлика и даже некоторые действия самого маэстро Бернардо. Анжелика (ассоциируется с Джульеттой) и Джованни Монтанци (созвучно с Монтеки) своими прототипами имеют образы Ромео и Джульетты – символы незамутненного, недостижимого гармоничного идеала любви. Их чувство невинно и возвышенно для неприглядной действительности, поэтому развязка закономерно повторяет шекспировскую трагедию.

Образ герцога очень пластичен, богат, внутренне насыщен. Он как бы синтезирует в себе крайние понятия. Герцог, по мнению Карлика, «человек незаурядный и могущественный... Человек далеко идущих замыслов и способный к тому же претворить их в жизнь. Человек действий и, вместе с тем, просвещенный правитель, который на все находит время и любит потолковать о самых различных материях. За этими разговорами он ловко скрывает свои истинные намерения... Такое впечатление, будто он все на свете постиг и всем овладел или, во всяком случае, к тому стремится. Никто не станет отрицать, что его личность внушает уважение. Он единственный, кого я не презираю» [2, 53]. Казалось бы, характеристика герцога может показаться вполне позитивной, кроме последней фразы: «он очень фальшив» (последняя



фраза портрета Бернардо – «он не фальшив»). Герцог глубоко беспринципен, жесток, коварен. Одна за другой гибнут жертвы его закулисных интриг. Подстрекаемый верным Карликом, он жестоко расправляется с возлюбленным своей дочери. На всем протяжении романа, вплоть до своего перерождения, этот персонаж определенно тяготеет к темным, деструктивным силам, насилию, которые олицетворяют власть, в отличие от созидательных животворящих сил, представленных маэстро Бернардо.

Болезнь и смерть герцогини подводят герцога к очистительному страданию. Появление нового миропорядка символизирует реконструкция старой кампаниллы и первый звон новых серебряных колоколов. Мир тоже представлен в финале в «очищенном», возрожденном свете, пережившим ужасы войны и чумы. «Это было так прекрасно, что все замерли на месте и в молчании слушали чудесный звон, который раздавался, казалось, из самого поднебесья. Он разносился по всему городу, и все чувствовали себя счастливыми, слушая его. Весь простой люд собрался на площади вокруг герцога, и все говорили, что это самая счастливая минута в их жизни» [2, 130]. Но так ли уж надежен новый мир? Карлик, сидящий в темнице по велению герцога, думает «о том дне, когда ко мне придут и снимут оковы, потому что герцог пришлет за мной» [2, 30]. Эти герои неразрывно связаны: герцог, символизирующий власть, и Карлик, олицетворяющий зло. Именно поэтому образ герцога – неуловимый, ускользающий, неистощимый, нестареющий, – и в конце романа он такой же «стройный и гибкий, совсем как прежде». Таков и Карлик, который отнюдь не сломлен заключением. Он полон возрожденной силы для новых разрушительных планов, так как власть и зло, по мысли автора, бессмертны и неделимы.

В плоскости мифа образу герцога соответствует двуликий Янус. Он первый в герцогстве-мире, так как Янус по божественной иерархии – первый бог. Понятно и его служение войне и миру, заключение коварного «мирного» договора, после которого была устроена резня людей Монтанцы. Он – мировой хаос, одна из четырех первопотенций, которые породили все сущее. В нем нет упорядоченности, направленности. Это – буйство стихий. Такую установку можно соотнести с нравственностью герцога.

Любопытна трактовка образа Януса в интерпретации Е.М. Штаермана: «Янус (от *ianua* – «двери», «ворота») в римской мифологии – бог входов и выходов, дверей и всякого начала (первого месяца в году, первого дня всякого месяца, начала жизни человека). При обращении к богам имя Януса призывалось первым. Он считался первым, научившим людей кораблестроению, возделыванию и выращиванию овощей. Янус

изображался с ключами, 365 пальцами по числу дней в году, который он начинал, и с двумя смотрящими в разные стороны лицами, откуда его эпитет «двойной» (*geminus*). Так же называлась посвященная Янусу царем... двойная арка на форуме, образуя ворота, которые должны были отпираться во время войны и запирались во время мира. Янус считался также богом договоров, союзов. Его двуликость объясняли тем, что двери ведут и внутрь, и вовне дома, а также тем, что он знает прошлое и будущее. Впоследствии он трактовался как «мир», как первобытный хаос, из которого возник упорядоченный космос, а сам при этом из бесформенного образа превратился в бога и стал блюстителем порядка мира, вращающим его ось. Янус мыслится не только как связь «войны и мира», но и космического и земного порядка, олицетворенного в римском обществе» [4, 683–684].

Само же герцогство – универсальная модель мира. Неслучайно автор отражает типичную атмосферу любого средневекового топоса, переданную через ироническое восприятие Карлика: «При дворе у нас топчется множество самой странной и бесполезной публики. Мудрецы, часами просиживающие, обхватив голову руками, в надежде отыскать смысл жизни. Ученые, воображающие, будто способны своими старческими, мутными глазами проследить пути небесных светил, якобы определяющие человеческие судьбы. Бездельники и пройдохи, ночи напролет декламирующие придворным дамам свои томные стишки, а на рассвете блюющие по канавам... Живописцы, ведущие распутную жизнь и наводняющие церкви благолепным изображением святых. Зодчие и рисовальщики, которым поручили сейчас возвести новую кампаниллу при соборе. Ясновидцы и шарлатаны всех мастей. Весь этот праздношатающийся люд появляется и исчезает, когда ему вздумается, а некоторые живут здесь подолгу, как свои, и все они без исключения пользуются гостеприимством герцога» [2, 22].

Основным признаком художественного стиля повести становится символика. Образы при всей своей конкретной привязке к сюжету отличаются максимальной обобщенностью, содержат прозрачные отсылки к историческим или известным художественным персонажам, архетипическим матрицам. Столь же универсальным можно считать пространственно-временной континуум повести. Несмотря на видимую близость эпохе Ренессанса, его можно отнести к любой политической системе и общественно-экономической формации.

*Повесть «Варавва» (1950)* является первой из цикла повестей на библейские темы. Спустя год после ее выхода в свет, в 1951 году, писатель был награжден Нобелевской премией за эту повесть.

Повесть о трудной духовной эволюции отпущенника Вараввы, окончательно укрепившемся в вере только перед лицом смерти, конкретное воплощение поисков бога в себе. Формально сюжет привязан к периоду раннего христианства с его зарождения, становления и первых гонений на христиан. Любопытным и при более широком рассмотрении актуальным является возможность множественных толкований и извращений истинного учения Христа. Вульгаризация Священного Писания носит массовый фанатичный характер. Вместо внутренней веры делается упор на внешнюю атрибутику: религиозные извращенцы возводят роскошные церкви и святилища, как бы компенсируя их отсутствие в душе (сравнить с отрывком из повести «Мариамна»: «Мариамне и вправду не нужен был храм. Богослужение шло в ее душе... Ироду же храм был нужен, ибо он был сын пустыни и в пустыне воздвиг храм, чтоб восславить себя самого» [2, 354]). Извращают учение ищущие бога вовне, истинно верующих, – единицы, – это те, у кого бог в душе. Они-то и подвергаются самым жестоким гонениям. Такковы Хармюнта-Заячья Губа, бывшая незаконная жена Вараввы: она побивается камнями до смерти. Непосредственно возникает параллель с библейской сценой: когда Иисуса Христа привели совершить суд над падшей женщиной, он обратился к глумящейся толпе, готовой закидать жертву камнями: «Тот, кто безгрешен, пусть первый бросит в нее камень». Тогда все присутствующие опустили руки и разошлись.

По сюжету повести же слепая жестокость толпы доводится до кульминации, и первым оказывается слепой, который под угрозой бросает камень в жертву. Впоследствии эта метафора будет много раз обыгрываться: духовная слепота отмечена физической, (пример – временная слепота от яркого света, когда Варавва видит Христа, выходит из рудников на свет и т.д., – это ослепление неверующего перед ярким светом Бога или его воплощением) Варавва пытается приблизиться к вере и отталкивается от нее. Но его неизменно тянет к тем, кто излучает свет истинного знания – Заячьей Губе, Сааку: глубокая вера делает их необыкновенно цельными, нравственно сильными.

Варавва приходит к вере лишь перед самой смертью. Но эта вера иного характера, чем у Саака и Заячьей Губы. Люди его породы не довольствуются подсознательными ощущениями, они им не доверяют; интуитивное знание для них должно быть освещено разумом, здравым смыслом. Однако для духовного опыта Варавве потребовался огромный промежуток времени. Сцена блуждания в катакомбах – лабиринте мертвых, – метафорическое блуждание его духа. Автор мастерски проводит своего героя через «чистилище» сомнений. Варавва борется с искушением тотального отрицания мира: мир несовершенен, жесток,

ничтожен, лишен смысла, поэтому его следует отрицать. Такой, собственно, и является начальная позиция Вараввы. Тем самым он служит силам зла, умножая его.

Поначалу отсутствие веры в добро носит у Вараввы характер инерции – он занесен стихией судьбы в струю, которая вполне соответствует его асоциальному происхождению. Варавва – лидер шайки грабителей, но случай с распятием осужденного, казненного вместо него, действует на Варавву как медленно усиливающееся потрясение, разъедающее его уверенность в себе, в былых ценностях. Как верить, повинясь одному чувству, как Заячья Губа, как Саак, для которых вера и любовь к Христу так же безусловна, как любовь ребенка к матери? Для людей типа Вараввы это невозможно, им необходимо пройти долгий сложный путь познания и труда, путь преодоления сомнений, постепенного внутреннего усовершенствования, прежде чем истинная вера откроется в полной силе и величии.

В своем веровании Саак подан в повести как антипод Вараввы. Он верует неистово, глубоко. Вера его чиста, в отличие от большинства христиан, для которых религия выступает как своеобразный способ универсальной защиты. Он – подлинный ученик Христа не столько по вере и соблюдению религиозных заповедей, сколько по дару вселенской любви. Его любовь к Богу олицетворяет любовь к жизни. Распространение христианства уже на самых ранних этапах стало носить международный характер, когда учение вышло за границы Израиля и Рима, поработившего страну иудеев. Первые христиане – преимущественно греки и армяне – подвергались страшным гонениям, не случайно Саак, армянин по происхождению, разделил их трагическую участь.

«Лагерквист отдает предпочтение не Сааку с его бездумной и иступленной (свойственной ранним христианам) верой, которая способна оказаться по ту сторону добра и зла, а именно Варавве – человеку скептического и ищущего ума. В связи с этим понятно замечание известного шведского писателя Ларса Юлленстена, что «миллионы Сааков – это опасность»; поэтому необходимо было «отпустить Варавву», – пишет В. Неустроев, вынося суровый приговор вере Сааака [5, 13].

Фанатизм в любом своем проявлении оттолкнул бы Варавву, наделенного талантом отличать подлинное от мнимого. Саак, напротив, воодушевлял его, внушал доселе небывалую привязанность. Ибо его религия оказалась религией подлинной любви к человеку, которую он исповедовал до конца, не пойдя на компромисс даже перед лицом гибели. Саак заражает любовью-религией надсмотрщика, и тот извлекает его на свет из каменоломен, откуда никто не возвращался. Варавва освобождается благодаря Сааку, который продолжает миссию Христа.

Именно образ и поступок Саака, на наш взгляд, сыграли решающую роль в окончательном выборе Вараввы – принятии веры.

На примере Вараввы раскрывается душевная драма промежуточной позиции, изнаночная сторона «недо-веры». Человек в этом положении ни в чем не может идти до конца. Дружба, как и любовь, оказывается невозможной без веры. Поэтому отношения и с Заячьей Губой, и с Сааком по существу оборачиваются предательством Вараввы. Он сделал худшее, что мог, в представлении Саака, – отрекся от Бога.

«– Веришь ли ты или нет?»

Варавва покачал головой.

– Нет? Так зачем же тогда ты носишь на бирке его имя?»

И опять промолчал Варавва.

– Твой он Бог или нет? Не это ли означает надпись?»

– У меня нет Бога, – наконец ответил Варавва так тихо, что его почти не было слышно.

Но и римлянин, и Саак расслышали ответ. И после этих невысказанных слов Саак взглянул на него с таким отчаянием, болью и недоумением, что взгляд этот в самое нутро впился Варавве, пронизал его насквозь, хоть сам Варавва и не смотрел тогда на Саака.

Удивился и римлянин.

– Не понимаю, – сказал он, – к чему же тогда «Иисус Христос» у тебя на бирке?»

– Потому что мне хочется верить, – отвечал Варавва, не поднимая глаз» [2, 224].

Религиозная проблематика повести – только один поверхностный пласт, отправная точка для освещения глубоких философских, этических основ. Советские критики (Зверев, Неустоев) останавливаются именно на этом уровне, акцентируя внимание на богоборческих настроениях главного героя, который, кстати сказать, большую часть своей жизни действительно остается атеистом. Если и возможно упоминание богоборческих мотивов, то лишь в моменты сомнений Вараввы, когда он не может безоговорочно принять веру, как истые христиане. Варавве было присуще то, что Голосовкер называет «высшим инстинктом»; наличие последнего требует постоянного развития духа.

Идейная канва повести выстроена по классическому варианту наподобие «Фауста». От мифистифического всеотрицания («Я отрицаю все – и в этом суть моя») через мучительные искания Фауста, которые наконец завершаются кульминацией – спуском «к матерям», за образом Прекрасной Елены. Матери у Гете – кладовая эволюции. Там набухает и зарождается жизнь, ее пробы, ее феномены. Прекрасная Елена уже жила однажды и умерла. Но это не беда – в недрах «матерей»

кипит жизнь, и обязательно явится еще более прекрасная женщина. У Гете природа усложняется и совершенствуется: вначале неудачные формы и бездушная органика, затем определяется пластический облик существ, зажигается человеческая мысль, неудержимая стихия несетя к совершенству.

Соответственно этому, «Варавва» – повесть о человеке с продвинутым сознанием о фатальном толчке, приводящем дух в движение, о трудной истории развития духа, познании самого себя, о поисках и постижении истины. Для Вараввы новая вера, как способ постижения мировой гармонии, возможна лишь через эту мучительную гармонизацию собственного духа, когда на какой-то кульминационной точке происходит озарение и возникает уникальная связь между внутренним и внешним, возможная лишь на развитой ступени духовной эволюции. Принять новую веру – значит понять и принять *позитивные* законы филогенеза, поверить в бессмертие, как, собственно, и утверждает новая вера.

Варавва, как бы ни отличался от Саака, тем более от Христа, проходит тот же «крестный путь» истинной веры, его так же подвергают распятию. Последние слова его: «Тебе предаю я душу свою» соответствуют предсмертной фразе Христа: «Отче! В руки Твои предаю я дух мой» (Евангелие от Луки).

С другой стороны, «Варавва» – повесть о «цепной реакции» добра, о неуничтожимости добра. Эта тема не нова в литературе, в том числе отечественной; знаменательно, что ее поднимал великий ровесник Лагерквиста – Михаил Булгаков в романе «Мастер и Маргарита», обретшем литературную жизнь спустя долгое время, Леонид Андреев в повести «Иуда Искариот». Эту тему продолжил Чингиз Айтматов в романе «Плаха».

У Булгакова и Андреева библейская тема распятия в каждом случае решается в своем ключе, но лейтмотив оказывается сходным: нравственное перерождение Понтия Пилата и Иуды Искариота после соприкосновения с осужденным Га-Ноцри в первом случае, и учителем Христом – во втором. В трех произведениях агонисты так или иначе взаимодействуют с личностью Иисуса Христа: у Лагерквиста это преступник, главарь разбойничьей шайки, у Булгакова – уставший от жизни прокуратор, представляющий государственную власть, у Л. Андреева – нравственный антагонист, впоследствии предавший его. Неравным оказывается и соотношение сил: в одном случае – отпущенник-казненный, в другом – судья-жертва, в третьем – учитель – ученик-предатель. В первых двух случаях это усугубляется подчеркнутой хрупкостью, тщедушием одного и могуществом другого. Все авторы,

каждый по-своему, достигают эффекта обратного внутреннего семантического соотношения. Постепенно смещаются роли и медленно выявляется огромный внутренний разрыв нравственной и духовной силы. Осужденный живет в совершенно другом измерении, которое на много порядков выше и совершеннее. Это начинают чувствовать и Варавва, и Понтий Пилат. Процесс этого постижения – долгий, извилистый: уж очень скромны манеры Христа, которые обыденное сознание никак не соотносит с Божественным началом. Прокуратор и отпущенник недоверчивы, циничны; параллельно этому – усиливающееся смятение, ощущение чего-то неведомого, нового. Они испытывают чувства чем-то похожие на чувства Карлика от восприятия Маэстро Бернардо и красоты герцогини: красоту и совершенство можно ненавидеть, как свою противоположность, и вместе с тем стремиться приблизиться к ним, так как никто не стоит от нее дальше этих персонажей, ни для кого она не кажется такой притягательной.

Они чувствуют: этот человек ни на кого не похож, он – новый, с неведомой несокрушимой верой, но она-то и ставит под угрозу старый миропорядок. В «Мастере и Маргарите» «разрушить Иерусалимский храм» означает разрушить одряхлевшие законы ветхого мира и взамен привнести свежее, живое содержание. Разрушение Иерусалимского храма – главное обвинение в адрес Га-Ноцри. На этом уровне у трех авторов ставится еще одна проблема: конфликт новой веры Христа с государственной структурой. Как упоминалось выше, уже на ранних этапах становления христианства оно испытывает раскол, делясь на формальное, которое проповедует большинство, и истинное, которому привержены единицы. Формальное христианство впоследствии становится официальным или светским; оно-то и поддерживает государственные устои, так как исповедует смирение, послушание перед насилием и всякой внешней силой. Истинное христианство в первую очередь проповедует любовь и свободу, – ценности, несовместимые с государственными основами. Поэтому гибнет Иисус Христос, гибнут все истинно верующие, но феномен Христа вызывает перелом в сознании людей, готовых его воспринять. Их немного, но число их неуклонно множится. Они-то и есть люди будущего, люди новой, гуманистической морали.

*Повесть «Сивилла» (1956)* является одной из повестей библейской тематики. Ее поэтика своеобразна, в ней подтверждается склонность автора к независимой интерпретации библейских образов (например, Вараввы, Ирода).

Сивилла – это демифологизированный, «очеловеченный» образ девы Марии. Очевидно, многие сюжетные моменты были подсказаны

автору впечатлениями о Богоматери. Сивилла – пророчица, приближенная к Богу, его избранница.

Сивилла берет свое начало из греческой мифологии. Сивиллы (сибиллы) – пророчицы, которые в экстазе способны предрекать будущее. В древней Греции наиболее известна была дельфийская Сивилла. Считалось, что пророчица может предсказывать на тысячу лет вперед, например, она якобы предсказала извержение Везувия, указала место битвы, положившей конец независимости Древней Греции. Известно предсказание Сивиллы о том, что спартанка Елена принесет гибель Трое.

Согласно сюжету повести П. Лагерквиста, дельфийская Сивилла, посвященная Богу, родила слабоумного ребенка. В конце повествования становится ясно, что его «слабоумие» – признак Божественности.

Божество, обитавшее в скале дельфийского храма, тоже низведено до уровня инкуб\*. Согласно сюжету повести, функцию Бога-отца выполняет козий бог (что можно расценивать как авторскую иронию). Некоторые христологи полагали, что инкубы – падшие ангелы. От инкуб могла зачать спящая женщина. Иногда они принимали человеческий облик и имели потомство, от брака с инкубами рождались уроды или полузвери. Инкубы особенно преследовали монахинь, суккубы – отшельников и святых.

Детство Сивиллы отдаленно напоминает детство девы Марии. Языческую религиозность родителей Сивиллы можно связать с праведностью Иоахима и Анны. Сивилла так же единственный ребенок в семье, как и дева Мария, хотя появление на свет последней напоминает скорее чудесное рождение ее предка Исаака от бездетных Авраама и Сарры.

Мария воспитывалась в обстановке особой ритуальной чистоты, с трех лет она была отдана в услужение в иерусалимский храм; детство Сивиллы также протекало в обстановке благочестия: отец, посещая святыню, брал с собой маленькую дочь. В дельфийский храм она была отдана в юности.

Согласно апокрифической версии, Мария была всенародно подвергнута испытанию «горькой водой, наводящей проклятие» на неверных жен, как это рекомендуется в Библии. В результате ее целомудрие было подтверждено.

Сивилла тоже подвергается гонениям после зачатия, хотя ее обвиняют в преступной связи с мирским мужчиной. Разъяренная толпа врывается в храм, угрожая ей смертью. Сивиллу спасает старичок-прислужник, образ которого проникнут авторской симпатией. В нем можно

\* В средневековой европейской мифологии инкубы – мужские демоны, помогавшие женской любви, в противоположность женским демонам – суккубам.



заметить черты Иоанна Богослова (эзотерический, мистический опыт, открытый лишь избранным), в отличие от остальных 11 апостолов, которые представляют экзотерическую сторону учения (исповедание веры, данное непосвященным). Являясь любимым учеником Иисуса, Иоанн Богослов становится по завещанию учителя пожизненным опекуном и защитником Богоматери. Особенно четкие параллели выявляются при сравнении обстоятельств рождения младенца Христа и сына Сивиллы. Иисус Христос рождается в хлеву, устроенном согласно апокрифическому евангелию, в пещере, «потому что не было места в гостинице». Обстановка рождества напоминает жизнь Адама в Эдеме с животными до грехопадения. Многочисленные неканонические легенды говорят о плодовом дереве, склонившем по его приказу ветви к деве Марии, о поклонении зверей, об источниках, пробивавшихся в безводном месте, чтобы утолить жажду.

Во время скитаний Сивиллы перед рождением младенца ей помогают животные, особенно козы. Они же приводят роженицу к пещере, где и рождается младенец.

Иисус Христос вознесся на небо со склона горы Елеон, при этом кроме апостолов присутствовала его мать Мария, оставленная своим сыном в молитвенной позе (так называемая оранта).

Божественный сын Сивиллы тоже вознесся со склона горы, и сама пророчица, если и не была очевидцем, то оказалась единственным свидетелем, объяснившим его таинственное исчезновение.

Этот мотив получает распространение в новейшей литературе, например, в романе афроамериканской писательницы Т. Моррисон «Песнь Соломона» со склона горы возносится главный герой Молочник. Взлетает в небо на белоснежных простынях Ромедиос Прекрасная, героиня романа «Сто лет одиночества» колумбийского писателя Г.Г. Маркеса.

В повести намечается тенденция к девальвации церковных авторитетов. Религиозное начало низводится до темной мистики, в которой не остается ничего возвышенного и воодушевляющего. Богоизбранность Сивиллы рассматривается не как высокое, радостное, а темное, трагическое время.

В повести сходятся две сюжетные линии – Агасфера и Сивиллы. Агасфер, или Вечный Жид, во время страдальческого пути Иисуса Христа под бременем креста на Голгофу оскорбительно отказал ему в кратком отдыхе, за это ему самому было отказано в покое могилы, он обречен из века в век скитаться, дожидаясь второго пришествия Христа, который один может снять с него проклятие. При встрече с Христом ему было 30 лет, и теперь он после каждой новой сотни лет

возвращается к 30-летнему возрасту. В легенде отразились и некоторые аспекты отношения средневековых христиан к евреям: в них видели людей, не имевших родины и обреченных на скитания, «убийц Христа», «чудом» сохранивших этническую и религиозную самобытность, а также живую реликвию «священной истории» Ветхого и Нового заветов.

Сюжетная линия Агасфера как бы обрывается, если остановиться на ее поверхностном осмыслении. Очевидно, что идейные пути Агасфера и Сивиллы не только соединяются, но и противостоят друг другу, образуя единое целое. Агасфер – классический тип обывателя. Он замкнут в своем ограниченном мире, отрезанном от внешней реальности. Он знает житейскую сторону жизни, что позволяет приспособиться к ней, не входя с окружающими в явные противоречия и конфликты. Агасфер довольствуется тем малым, что у него есть: дом, семья, дело, приносящее доход. Но даже в семейной жизни его эгоцентризм проявляется в отношениях с близкими: ребенок для него в какой-то степени помеха, в отношении жены он сам говорит о том, что ее мысли были для него безразличны.

Но внешний мир, отринутый и неузнанный Агасфером, «мстит ему», вторгаясь в узкую сферу его существования и заявляет о себе в лице осужденного с крестом. Постепенно расшатываются внутренние основы, главный герой теряет семью, дело, утрачивает все интересы. Любопытно, что проклятие Сына Божьего действует на него не мистически, а создает скорее некий психологический фон, приводящий к закономерному результату. Его состояние скорее напоминает кризис. В результате рушатся прежние устои Агасфера, утрачивают актуальность его былые ценности и лишь как следствие этого возникают зримые потери. Человек, не постигший глобальные законы мироздания, не причастный им, не может постигнуть окружающее, не в силах построить себя, состояться. Возле человека, не умеющего давать, ничего не удержится. Его удел – разрушения, потери, разочарования.

Судьба Сивиллы складывается иначе. Повзрослев, она начинает тяготиться узкими рамками своего существования. Автор обозначает ее тоску как религиозное рвение, но становится очевидным, что это тоска по большой жизни. Сивилла – женщина, призванная ее постигать. Храм – это жизнь Вселенной. С одной стороны, по признанию самого автора, беззаветное служение оракулу он уподобляет служению литературе, ее сомнения в своем призвании – его собственные сомнения. С другой стороны, неистовое служение храмовому божеству можно расценить как активное внедрение в самую суть жизни, постижение ее фундаментальных сакральных законов. Но преданное служение своему

призванию порождает целый шлейф противоречий и конфликтов, которые двигают сюжетную линию Сивиллы.

В первую очередь, девушка начинает остро чувствовать одиночество. Чем больше она совершенствуется, чем больше растет ее слава, тем острее становится это чувство. Литературные аллюзии связывают этот сюжет с рассказом Ницше «Дерево на горе» («Так говорил Заратустра»): чем выше поднимается Заратустра в гору (гора как метафора духовного роста), на котором растет одинокое дерево, тем все более одиноким он становится.

Наряду с этой темой развивается тема отчуждения от дома, достигающая кульминации в сцене смерти матери.

Чувство раздвоенности возникает, когда вопреки своему основному служению, Сивилла испытывает земную любовь к мирскому мужчине. Но для максималистки, какой оказывается Сивилла в любви, чужды разумные житейские ограничения ее простого возлюбленного. Одновременно нарастает конфликт с окружающими, который вскоре оборачивается их открытой ненавистью. Женщина, ожидающая ребенка, становится изгоем. Сивилле, человеку в известном смысле высшего порядка, отказано судьбой в реальной любви (так как у нее повышенные требования), в мире с окружающими, так как они не в состоянии простить ей малейшего отклонения в служении их божеству, которому она поставлена служить неукоснительно. Но, что гораздо важнее, ей отказано находиться в мире с самой собой, ибо она обречена на вечный поиск, а значит, на внутренние противоречия.

Кажется, идея судьбы выдающейся личности, изгоняемой толпой, воскресает вот уже который раз, хотя и в своеобразной форме. В другом аспекте – это тема наказания за вкушение запретного плода с древа познания, если учесть, что служение в храме – постижение граней бытия сакрального, запредельного.

Интересно, что Лагерквист развенчивает стихию непознанного. Да, она по-прежнему манит, но не раскрывает своих законов, не приводит к универсальной гармонии, зато приносит немыслимые страдания, так как тайники этого нового знания порой уродливы, темны, иррациональны. Но, по мысли автора, несмотря ни на что, человек обречен на поиски вечно ускользающей истины, которая всегда только будет брезжить за горизонтом. Эта мысль рождает многочисленные литературные параллели, порой самые неожиданные. Повторяется лейтмотив замечательного образа Лиса Эдвардса из романа Т. Вулфа «Домой возврата нет», капитана Ахава, неумоимо направляющего свое китобойное судно на поиски неуловимого Белого Кита из романа Г. Мелвилла «Моби Дик».

Знаменательна отповедь Сивиллы в финале повести, которая выглядит откровением незаурядной, глубоко любящей женщины, где Бог выступает как возлюбленный: «Чем была бы ты, моя жизнь, без Него? Если бы мне никогда не дано было исполниться Им, Его духом? Не дано было почувствовать то блаженство, которое исходит от Него, и ту муку и боль, которые тоже от Него. Не дано было испытать в Его жгучих объятиях чудо преображения меня самой... Почувствовать Его восторг, Его блаженство без конца и края, разделить с Богом его безмерное упоение счастьем бытия.

Но я не забуду и всего зла, которое Он мне причинил, всех ужасных страданий не забуду, как Он завладел всей моей жизнью, лишил меня чуть ли не всех земных радостей. И как Он раскрыл передо мною свои бездны, глубины своего зла. Я не забуду этого и не прошу!

Однако, сидя здесь на склоне лет в своем одиночестве и оглядываясь на прошлое, на прожитую жизнь, я возвращаюсь к тебе, мой Бог! Ибо жизнь моя – это был Ты, пожирающий и испепеляющий все на своем пути, как огонь. Моя жизнь – это жизнь, прожитая в Тебе. Жестокая, горькая и богатая жизнь, которую дал мне Ты. Будь проклят Ты и будь благословен!» [2, 322].

Итак, драматична судьба Агасфера, исключившего себя из жизни, и так же драматична судьба Сивиллы, посвятившей себя поискам вечного смысла жизни. Как Сивилла хранит в себе ощущение полноты и насыщенности, так и Агасфер оказывается на пороге великого внутреннего перерождения, которое расчистит ему горизонты для новой светлой жизни. Он – будущий исследователь законов Вселенной (Бога). Об этом в финале прорицает Сивилла.

*Повесть «Мариамна» (1967)* завершает библейский цикл повестей Лагерквиста. Произведение по праву можно назвать вершиной его писательского мастерства. Композиция произведения стройна, органична. Лаконичная простота сюжета не умаляет глубины идейной и смысловой нагрузки. Автором использован язык притчи, умышленно упрощенный, сдержанный, часто используются речевые обороты-рефрены. Это уплотняет семантический фон, усиливает своеобразную тональность общей атмосферы.

В повести находят продолжение и развитие основные идеи Лагерквиста: духовное перерождение героя под воздействием всепобедительного чувства любви, преемственность добра.

«Мариамна» – повесть с простой фабулой о любви иудейского царя Ирода к девушке из враждебного царского рода Маккавеев. Став женой Ирода, Мариамна получает возможность в какой-то степени облегчить

невыносимую жизнь угнетенного народа. Позже Ирод в приступе подозрительности подсылает жене наемного убийцу.

Лагерквист прибегает к своему излюбленному приему: сталкивает два полюса и пробует их во взаимодействии. Таковы Ирод, царь Иудейский, и Мариамна, дочь величественного рода Маккавеев. Ирод олицетворяет власть, насилие, жестокость, Мариамна – чистоту, совершенство. Великолепны образы главных героев в их взаимоисключающем единстве. Их антагонистический союз проступает на страницах повести то явно, отчетливо, то едва видимо. Контрастны портреты главных героев: «Он был высок ростом, грузен, черты грубые, и никто, пожалуй, не назвал бы его красавцем, но тот, кто видел однажды, не мог позабыть. И уж во всяком случае, никто не мог позабыть его взгляда, хоть редко кому удавалось его вынести, не потупляя глаз. Взгляд этот был опасно-испытующим, он судил людей и судил немилостиво... В поступи его не было явного порока, но ступал он на правую ногу всегда тяжелей и страшней, особенно, если смотреть со спины. Роковой могла оказаться всякая встреча с ним» [2, 328].

Образ Ирода созвучен образу Карлика, Палача, главного героя одноименной повести Лагерквиста. Приходя в диалектическое взаимодействие – единоборство с животворящими силами природы, которые символизирует Мариамна, – темные силы подчиняются последним. «Он стоял на дороге к Дамаску, за городскими воротами, и она прошла мимо: ничего не случилось, и однако, это мгновение было так непохоже на мгновение перед тем, что все разом стало другим: солнце, поле, низкая, трава... Прошедшая мимо была молода, почти девочка, и светловолоса, что редко среди дочерей иерусалимских. По обычаю знати, она была в греческой одежде и на голову ее, на светлые волосы, наброшено белое полотняное покрывало. Странно, но красоты ее он не заметил, хоть при взгляде на других всегда сначала отмечал красоту... Красота ее была самоочевидна и неважна, потому что в ней все было выше красоты. Легко, как птицу, несли ее ноги в легких сандалиях, охваченные по лодыжкам серебряными браслетами. Она словно прошла по воздуху» [2, 331]. Но нежные ростки жизни не выдерживают грубого натиска и погибают.

Интересен аспект сложившихся отношений Мариамны с ее родом. В понятии ее родственников злу возможно противостоять только насилием (ветхозаветная мораль – око за око). Иной формы борьбы они не понимают. Глубины и жертвенности поступка Мариамны они тоже не поняли, более того, ее замужество за кровного врага сочли за предательство, позор. Однако их воинственный принцип на поверку оказывается несостоятельным: насилие порождает насилие, – и род Маккавеев уничтожен.

В сфере межчеловеческих взаимоотношений акт жертвенности во имя добра и любви на первый взгляд кажется лишенным смысла, не достигающим цели. Мариамна имела благотворное влияние на Ирода только первое время, лишь несколько десятков узников оказались на свободе по ее ходатайству, но такое же количество мужчин из рода Маккавеев истребил потом Ирод. Любовь в конце концов не преобразила Ирода: ожесточенный холодностью Мариамны, он творит злодеяние с новой силой.

В живом, прекрасно поданном повествовании о любви царя Ирода прослеживается не только драма прекрасной женщины и кровожадного диктатора, драма-притча выводит нас на решение вечных философских проблем, в частности, непотивление злу насилием. Христианская заповедь, вызвавшая разночтение, в контексте повести решается в духе Л.Н. Толстого.

Ирод не случайно выделен автором как воплощение зла – имя его стало нарицательным, особенно после страшного приказа «избиение младенцев», вызвавшее «великий плач» матерей: «Плачет Рахиль по детям своим и не может утешиться, ибо нет их». Имя Ирода ассоциируется с потенциальным убийством Бога.

Перспективной оказывается лишь идеология Мариамны: злу противостоят добром. Она преобразила Ирода, неотступно жила в нем и после ее смерти, до конца его дней. Зло, однако, оказывается непобежденным. Но в ходе повествования становится ясным: это только временное поражение – ведь грядет новая эра добра. Мариамна предвосхищает приход Христа. Она – вестница новой веры, нового мировоззрения. Вслед за физической гибелью она оставляет за собой победу. За ней – будущее, ибо после Мариамны грядет Мессия со своей спасительной вестью: «В это самое время зажглась на востоке звезда и затмила светом другие звезды. И трое мудрецов из дальних пустынных земель увидели звезду и узнали, и пошли за нею следом. И остановилась она над Иудеей. И, придя в Иерусалим, те трое пришли ко дворцу и сказали привратнику: царское дитя родилось, и будет это дитя господствовать над всей землей» [2, 355].

По Библии, волхвы принесли в подарок новорожденному золото, ладан и благовонную смолу – мирру. По Лагерквисту мудрецы вручают маленькому Иисусу другие дары: «Первый принес камешек, прекрасный камешек, ровно и гладко обточенный морем на его родном берегу, на пустынном родном берегу.

Второй принес репейник, видом похожий на скипетр, на царский скипетр, и выросший на бесплодной песчаной земле, его далекой родине.

Третий припас для мальчика кувшин с водой из источника, который был в его родном краю, и не иначе, как тот источник был чудесный, потому что бил прямо из песка» [2, 357].

В данном случае автор прибегает к наиболее распространенным символам, которые можно толковать очень вариабельно. Камень в скандинавской литературе – излюбленный образ. Не раз он встречается и в творчестве самого Лагерквиста (например, поклонение камню юного героя повести «В мире гость»; любовь к камням Маэстро Бернардо в романе «Карлик», в новелле «Освобожденный человек»). В поэзии А. Лундквиста камень – некий универсум.

Подарок первого мудреца тоже универсально многозначен. Однако этот символ следует интерпретировать исходя из контекста повести. Камень (камешек) олицетворяет грядущее учение Христа как вечную основу мироздания. При этом важны детали, на которые обращает внимание автор: «камешек ровно и гладко обточен морем», то есть, совершенно учение, которое невидимо рождалось и обтачивалось всей предшествующей стихией жизни.

Скипетр – знак царского отличия. То, что такую форму принял репейник, древнее дикое растение, может означать власть Мессии, – духовную власть, которая благословляется и дается самой природой.

Вода в кувшине, взятая из чудесного источника в пустыне, – неиссякаемый духовный источник благой вести, которую несет новая вера в лице младенца Христа.

Подобно Иоанну Предтече (Крестителю), который явился «предтечей» Иисуса, Мариамна из одноименной повести Лагерквиста тоже предтеча его, Мессии. Так же, как Иоанн, она являет собой искупительную жертву. И эти невидимые свидетельства грядущей новой веры проявлялись в разных формах и ситуациях, в особых людях, которые несли в себе негасимый свет добра.

***Ранняя повесть «Палач» (1933)*** остается в стороне от цикла библейских произведений Лагерквиста. Она была создана на заре зарождения нацизма, и четкая историческая оценка, данная надвигающейся угрозе движения «коричневой чумы», особенно удивляет, если учесть аморфность политических позиций передовой интеллигенции, которая к тому времени не успела оценить сполна всего масштаба грядущей катастрофы.

Повесть не имеет тех глубоких смысловых интенций, которые характерны для более позднего творчества Лагерквиста. Однако ее историческая актуальность усилена интересной художественной композицией. Эстетическому преемнику и почитателю А. Стринберга, Лагерквисту периода 30-х был свойствен экспрессионистский стиль

художественного письма: визуально отчетливый, гротескный, напоминающий впечатление от театральной постановки. Действительно, пьеса, написанная позже на тот же сюжет, с успехом шла на сценах европейских театров.

Образ Палача как олицетворение смерти и насилия подан как бы в разрезе двух временных пластов: в эпоху Средневековья и канун Второй мировой войны. Отношение к палачу в самые темные времена истории оказывается более адекватным, чем в эпоху развития цивилизации.

В результате трех зарисовок первой части, овеянных средневековым мистицизмом, перед читателем предстает Палач – человек, страдающий от тяжелого бремени, возложенного на него судьбой. Его ожесточенность порождена страхами и суеверной ненавистью людей. Одновременно он обладает особым тайным знанием человеческой природы, – ведь только ему дано видеть жизнь через призму смерти и страданий, он один постиг тайну зловещей грани, отделяющей жизнь от смерти. Палач по-своему добр и великодушен: он спасает особым заклинанием ребенка, которому суждено погибнуть от меча, преклоняется перед чарами красоты осужденной женщины и, выказывая пренебрежение к людской молве, женится на ней. Для средневекового палача жизнь в ее лучших проявлениях сильнее смерти. С течением времени образ Палача не меняется, но меняется отношение к нему, точнее сказать, приходит к своей противоположности, и его образ превращается в культ.

Гротескно, грубо-натуралистично выписаны сцены в ресторане, искусственное нагнетание типично нацистского духа: выпячивание низменных инстинктов, культ грубой силы, собственной исключительности. Перепалка наци с артистами негритянского оркестра, нелепые мгновения смерти, черно-красные тона создают ощущение трагического фарса, который демонстрирует внешние проявления глубокого духовного вырождения. Когда, как и где это произошло, автор не объясняет, ясно одно: в какой-то момент что-то сломалось, запуталось, и человечество покатило по крутой кривизне спада. Палач в этом разлагающемся обществе – почетный гость, и создается впечатление, что он – единственный полнокровный человек среди жалких ненатуральных марионеток. Завершающий монолог Палача кажется выпрепленным, разговор с женой – излишне театральным, финал отмечен чрезмерной патетикой, но ощущение драмы сохраняется.

Проецируя события на ход мировой истории, автор делает понятным преходящий характер трагедии, ведь колесо истории никогда не останавливается, времена меняются... Может быть, поэтому вторая часть повести воспринимается как плохой фарс с обилием красной краски и фальшивых выстрелов.



Автобиографическая *повесть «В мире гость» (1925)* признается критикой ключевой для понимания творчества Лагерквиста. «В ней в зародыше содержатся многие из тем, которые впоследствии будут разработаны писателем на более высоком уровне» [5, 7].

На наш взгляд, повесть в художественном отношении не уступает поздним произведениям автора, хотя значительно отличается от них по стилю. Спокойное, насыщенное, реалистическое повествование Лагерквиста очень органично. Наряду с конкретным наполнением основных философских проблем (жизнь и смерть, вера и безверие, борьба старого с новым), в повести оригинально решена художественная задача: отразить развитие чувственного и рационального восприятия мира подростком. Образы зримы, подвижны, полнокровны. Динамика подсознательной жизни во взаимодействии с эмпирическим миром, с постепенной трансформацией в осознанные идеи, – вот тот наиболее важный аспект воплощения художественного замысла, который отличает одну из ранних повестей П. Лагерквиста.

В разные периоды своего творчества П. Лагерквист пробовал себя в так называемой «малой прозе» – *рассказах, новеллах*. Они отличаются крайней вариабельностью стиля, композиции, сюжета. Романтизм часто соседствует с реализмом, сатирой, фантастика – с натурализмом. В рассказах отчетливо проступают полярные влияния творчества С. Лагерлеф (в сфере романтизма) и С. Кьеркегора (экзистенциальность текстов), хотя выражено оно лишь в отдельных элементах целого.

В цикле рассказов «Злые сказки» Лагерквист касается самых разнообразных тем. Рассказы «Смерть героя», «Священные кости», «А лифт спускается в преисподнюю» выполнены в гротескной, абсурдистской манере, за которой проступает сатира на ограниченность, бессмысленность, аморальность существования.

В экзистенциальном духе написан рассказ «Отец и я». Философские, гуманистические идеи лежат в основе рассказов «В подвале», «Приключение»; «Юхан-спаситель» – еще одна попытка осмысления образа Христа. В данном случае Спасителем осознается трагическая одинокая обреченность своей высокой миссии. Он гибнет в огне, так и не найдя страждущих для спасения. Другая любопытная интерпретация библейского мотива дана в рассказе «Рай». В светлых умиротворенных тонах написаны рассказы «Свадьба», «Летописец», в манере философской аллегории – «Требовательный гость», «Блошиный рынок».

Воплощением философии оптимизма можно считать новеллу-эссе «Освобожденный человек». Новелла бессюжетна, это – монолог автора,

делящегося своими глубокими раздумьями; авторская концепция представляется наиболее полным воплощением поздней зрелой философии Лагерквиста, где отдельные разрозненные идеи раннего периода были переосмыслены и включены в стройную завершенную систему. Очевидно, с ее помощью можно получить ответы на большинство вопросов, связанных с творчеством автора. Одним из них, в частности, является связь нравственности с религией, точнее, решение нравственных проблем через их преломление религиозной нравственностью. «Иногда думают, – пишет автор, – что нравственное в нас рождается на религии, что оно возникает и гибнет вместе с ней. Это неправда. Корни этой религии переплелись с очень многим, в том числе и с этим. Но она не порождает никаких ценностей в человеческой душе, а лишь выражает уже существующие ценности. Дело обстоит вовсе не так, что эпохи без веры в Бога безнравственны, а эпохи религиозные – нравственны. И ведь люди, над которыми религия утратила свою власть, в нравственном отношении стоят не ниже верующих, а то и выше.

Нет, нравственное в нас зиждется не на тех или иных религиозных представлениях и не исчезает вместе с ними. Оно исчезает вместе с утратой веры в жизнь – когда мы предаем жизнь или пытаемся ее фальсифицировать. Когда мы пытаемся уйти от тех требований, которые она нам предъявляет, и окольными путями достичь того, что мы принимаем за цель.

Но жизнь, в общем-то, никогда не поддается фальсификации» [2, 444].

Каждая фраза насыщена глубоким смыслом, открываются целые пласты сознания, в которых, кажется, не остается не освещенным ни один аспект человеческого бытия.

Центральную мысль новеллы – попытку осмысления функции человека – Лагерквист решает оптимистически. Знаменательна последняя фраза: «Человек – это вечная воля к победе!» [2, 445].

### *1.3. Библейские образы и мотивы в контексте мировой литературы*

Как видно, целый цикл повестей П.Ф. Лагерквиста посвящен библейской тематике. Такой выбор автора лишь подтверждает общую тенденцию: библейские мифы, воплощенные в поэзии, прозе, драматургии прочно вошли в жизнь мировой литературы. Эта тенденция вполне объяснима, так как переломные XX – начало XXI века невиданно

обострили все возможные противоречия, в том числе и те, которые так или иначе выходят на морально-этические основы, квинтэссенция которых заложена в религии.

Значительно углубился художественный угол зрения на Библию. Она значительно расширила свои извечные нравственно-поучительные, регламентирующие функции, в ней увидели наиболее полное, универсальное воплощение «типичного, вечно человеческого, вечно повторяющегося, вневременного» (Т. Манн). Библейский миф оказался способен объять все универсальные категории общечеловеческой морали, философии, оставаясь при этом отражением живой эмпирической жизни каждого человека. Фолкнер как-то заметил, что читая Библию каждый день, всегда смеется: «То же происходило с моими соседями вчера».

Наиболее популярным библейским персонажем остается Иисус Христос; его образ так же непреходяще актуален, как поиск абсолютной истины, борьба добра и зла, осмысление законов Вселенной, неуклонное стремление и восхождение к совершенству. Художники, подходя к их осмыслению, неизбежно приходили к необходимости постижения вечно таинственного образа Мессии: каждая новая эпоха начиналась с нового восприятия образа Спасителя. Неудивительно, что он претерпел колоссальную эволюцию не только в сознании человечества, но и в отображении его в памятниках культуры. В искусстве и литературе образ Иисуса Христа представлен исключительно широко. Христианские мыслители II–III веков рекомендовали сосредоточиться на мистическом аспекте миссии Сына Божьего и не одобряли интереса к преданиям о его человеческом облике. К тому же они сомневались в принципиальной возможности изобразить образ Иисуса Христа: во-первых, Божественности, как таковой, передать средствами искусства невозможно, во-вторых, в его облике, согласно традиции, было нечто неуловимое, «звездное», – то, что раскрывалось или закрывалось в зависимости от достоинств или недостатков самого созерцателя, от разнообразия его «неисчислимых помышлений».

С другой стороны, аскетический пафос побуждал предполагать, что в земной жизни Иисус Христос был некрасив, чтобы красота его не отвлекала от его слов. Изображениям того периода чужда установка на портретность, художники изображают не облик, а символы его миссии – доброго пастыря со спасенной овцой на плечах, Орфея, умиротворяющего и очеловечивающего животных своей музыкой.

Зрелая Византийская иконография Иисуса Христа подчеркивает наряду с чертами отрешенной царственности изощренную тонкость

ума, сострадательность (20 гг. XIV в.). Древнерусская живопись, продолжая византийскую традицию, после пронзительных, суровых, огненных изображений Спаса Нерукотворного, в XII–XIV веках приходит к мягкости, сосредоточенной и тихой уравновешенности Спаса. Лишь осторожно в поздневизантийском и древнерусском искусстве Иисус Христос выступает как страдалец.

К этой теме западное искусство подходит к X веку. Иисус Христос изображается как иссеченный бичами «муж скорбей» в терновом венце, взывающий к состраданию молящегося. Рыцарская культура западноевропейского Средневековья поняла Иисуса Христа как безупречного короля-рыцаря с учтивым и открытым выражением лица.

В эпоху Реформации и крестьянских войн в Германии М. Нитхард доводит до предельно резкой выразительности мотив распятия, вбирающий в себя весь неприкрашенный ужас времени – вывернутые суставы, сведенное судорогой тело, состоящее из одних нарывов и ссадин. Облик Христа принимал подчас самые неожиданные модификации. Например, в древнесаксонской поэме «Гелианд» он предстает в виде могущественного и воинственного монарха.

Сплав в единое художественное целое мифов христианства и античности в сочетании с мифологизированным материалом личной судьбы осуществил в «Божественной комедии» Данте.

В искусстве позднего Ренессанса образ Христа впервые перестает быть центральным и определяющим даже для творчества на христианские сюжеты; в центре внимания Микеланджело – миротворящий Саваоф, у Рафаэля – женственная Мария-мадонна.

Поэзия барокко иногда достигала большей глубины в подходе к традиционной теме, чем живопись. В немецкой литературе XVII века надо отметить, например, католические «пасторали», в которых Иисус Христос воспевается как новый Дафнис.

В XVII веке «Возвращенный рай» Джона Мильтона явился наиболее фундаментальным воплощением легенды. Несмотря на подлинную монументальность замысла и блестящее достижение в деталях, критика не признает поэму полной удачей: чтобы придать Иисусу Христу специфическую для эпопеи величавость, пришлось лишить его внутренней целостности. То же можно сказать о «Мессиаде» Р.Г. Клапштока.

Романтический пессимизм заявляет о себе в речи «мертвого Христа с высот мироздания о том, что Бога нет» в романе Ж.П. Рихтера «Зибенкэз». Этот новый мотив трактует жизнь Иисуса Христа уже не как приход Бога к людям, но как приход человека к несуществующему,

или безучастному, или мертвому Богу, как предельное доказательство бессмысленности бытия. Он вновь и вновь повторяется в лирике XIX века (у А. де Виньи, Ж. де Нерваля, Ш. Бодлера и др.), находя поздний отголосок в XX веке у Р.М. Рильке («Гефсиманский сад»).

Романтики чрезвычайно свободно манипулировали мифологическими сюжетами и образами Библии. Так, Р. Гельдерлин, например, включал в число олимпийских богов и Христа; в поэме «Единственный» Христос – сын Зевса, брат Геракла и Диониса; в «Смерти Эмпедокла» Христос сближается с Дионисом, смерть философа Эмпедокла трактуется как циклическое обновление (смерть-омоложение) умирающего и воскресающего бога и одновременно как мучительная смерть побитого камнями пророка. Всеевропейским успехом пользуется «Жизнь Иисуса» Э. Ренана. Именно такой Иисус Христос, который вполне перестал быть богом, но остро воспринимается в своей страдающей человечности, становится для либеральной и демократической интеллигенции XIX века одним из ее идеалов: воплощением жертвенной любви к угнетенным.

Целую эпоху характеризуют слова Н.А. Некрасова о Чернышевском: «Его послал бог гнева и печали царям земли напомнить о Христе». Ф.И. Тютчев связывает страдающего «удрученного» тяжестью креста Иисуса с «наготой смиренной крестьянской России» («Эти бедные селенья»). У Ф.М. Достоевского он предстает как узник в темнице великого инквизитора («Братья Карамазовы»). Образ Мессии в романе «Идиот» воплощен в образе князя Мышкина. Поиск верной трактовки, осложнение и углубление образа Христа не прекратился и в XX веке. Традиция была продолжена М.А. Булгаковым в романе «Мастер и Маргарита». Блестящая интерпретация Спасителя в образе Иешуа Га-Ноцири была продолжена Ч. Айтматовым («Плаха»). В сложнейшем диалектическом противодействии представлены образы Христа и Иуды Искариота в повести Л. Андреева «Иуда Искариот» (1906), которая увидела свет лишь в 1990 году. Поэзия Б.П. Пастернака сближает муку Иисуса Христа с трагической незащищенностью Гамлета. Особняком стоит фигура Иисуса Христа «в белом венчике из роз», шествующего по завьюженному Петрограду во главе 12 красногвардейцев (12 апостолов в поэме А. Блока «Двенадцать»).

На Западе попытки истолковать образ Иисуса Христа как метафору революции имели место у А. Барбюса, менее резко – в фильме П.П. Пазолини «Евангелие от Матфея». В мировой литературе широко использованы другие библейские персонажи. В духе классицизма исполнены «библейские» драмы Ж. Расина «Эсфирь», «Гофолия».

Немецкий романтик К.Р. Хеббель создал трагедию на библейский сюжет «Юдифь».

Совершенно особое место среди интерпретаторов мифа XX века занимает Т. Манн. В статье «Иосиф и его братья» Манн объяснил свой интерес к мифу желанием изобразить нечто вечное в человеческом бытии и натуре человека. Сюжет романа «Иосиф и его братья» автор заимствовал из Библии. Философским центром вступления является пересказ легенды о «романе души». Согласно этой легенде, до сотворения мира уже существовал некий идеальный образ прачеловека, борца со злом, оставившего в материи частицу собственной лучезарности, который при сотворении человеческой природы стала важнейшим строительным материалом. Поэтому нет смысла искать в прошлом истоки высоких нравственных качеств человека – они известны. История Иосифа Прекрасного подтвердила эту истину. В экзистенциализме библейская драма представлена трагедией «Иезавель» Ж. Ануя.

Традицию литературного мифотворчества продолжил Э. Хемингуэй, по словам Ю. Боргена, «сумевший выявить присущую словам символику, не используя при этом очевидных символов». Однако связь с библейской тематикой в романе «Фиеста» следует искать в названии. Фиеста происходит от греческого имени Фиест, который являлся братом царя Атрея. Буквально он олицетворяет властолюбие, инцест, братоубийство. В более широком плане его можно рассматривать как кульминацию бессмысленности и жестокости бытия. Известен момент из легенды, что, взирая на деяния Фиеста, Солнце остановило свой ход и двинулось в обратном направлении на восток. Любопытно сравнить этот момент с другим названием романа «И восходит солнце» – фраза из «Экклезиаста». Между тем герои романа Хемингуэя – из «потерянного поколения». Читая роман, возникает ощущение бессмысленности, пустоты происходящего. Но, руководствуясь ключом к пониманию романа, прибегаем к тексту «Экклезиаста»: «Род приходит и род уходит, а земля остается навек». Проекция на вечность окрашивает фон романа в светлые оптимистические тона. Юноша Ромаро усугубляет это ощущение, ибо он – символ новой жизни.

Из всевозможных народных мистификаций, языческих поверий, библейских образов построена чудесная ткань повествования уникального романа Маркеса «Сто лет одиночества». Не только в этом, но и в последующем своем романе «Осень патриарха» писатель широко опирается на латиноамериканский фольклор, дополняя его античными и библейскими мотивами и эпизодами из исторических преданий.

Сюжет легенды о Каине и Авеле лег в основу романа Фолкнера «Авессалом! Авессалом!» Братоубийство, как полагает автор, произошло

вследствие ограниченности, узости взгляда людей на основы мироздания. Ими руководят ложные представления, непознанными остаются подлинные ценности.

Другую трактовку этого же сюжета дает Ларс Юлленстен. В основу романа «Мемуары Каина» (1963), стилизованного под античную дидактическую прозу, положен современный конфликт. У Юлленстена в этическом противостоянии Каина и Авеля сталкиваются две полярные позиции, два мироощущения, две веры. Каин убивает своего брата за то, что Авель мыслит, чувствует, поступает не так, как он, Каин, считающий свой образ бытия непреложным. Такое прочтение литературной легенды при всей ее условности и внешней отдаленности от современности, содержит прозрачный намек на исторические события XX века, прежде всего на истоки возникновения фашистской идеологии.

В «пограничной» ситуации находятся и герои романа другого шведского писателя С. Дагермана, одного из наиболее одаренных и трагических прозаиков послевоенного поколения, так и не нашедшего выхода из глубокой депрессии. В его романе «Змея» (1945) война возникает в символическом образе вселенского библейского Змея.

## ГЛАВА 2

### Мифологические образы и мотивы в кинематографии

*(на примере кинофильмов Р. Флейшера «Варавва»  
(Евангелие от Иоанна), И. Бергмана «Осенняя соната»,  
А. Тарковского «Жертвоприношение»)*

Неомифологизм в целом приобрел мировое влияние, распространяясь на все сферы литературы и искусства, но он как бы конденсировался в самой молодой его области – кинематографе. Новый миф зиждется на лучших художественных традициях, они в свою очередь дают толчок для появления новых форм поэтики жанра кино.

Мы бы хотели проследить воплощение мифологических, преимущественно, библейских мотивов на примерах творчества трех блестящих мастеров в сфере кинематографа – Р. Флейшера, И. Бергмана и А. Тарковского.

#### *Библейские мифологические образы и мотивы кинофильма «Варавва» (Евангелие от Иоанна)*

*(Режиссер – Ричард Флейшер, продюсер –  
Дино де Лоурентис, в роли Вараввы –Энтони Куин)*

Действие начинается праздником в трактире, который устроили завсегдагаи в честь освобождения Вараввы. В веселой пьяной оргии участвуют местные выпивохи, вору, женщины легкого поведения – полный набор социального «дна». Они шумно приветствуют отпущенника Варавву и шутливо чествуют его как новоявленного «царя Иудеи». Варавва выполняет роль трикстера, – «царя Израиля», который пародийно подменяет не только реального царя, но и Царя Небесного. Но, увидев из окна Иисуса, несущего крест, он скидывает шутовской венок и отбрасывает бутафорский жезл.

Встреча с его бывшей подругой Ракелью приводит Варавву в смятение: в ней что-то значительно изменялось, исчезло веселье. Она уже «не та, поменялось все...», «ее околдовал пророк». «Он пришел от Бога, – тот, на чьем месте должен был быть ты», – говорит Ракель. Однако Варавва возражает ей: «Он умер, как любой другой». Но в его интонациях нет внутренней силы, будто он убеждает в этом самого себя.



Начиная с экспозиции, режиссером задается устойчивая метафора света и мрака и их восприятия разными персонажами на всем протяжении фильма. Так, во время смерти Христа в сцене его распятия все потемнело. В этот момент Варавву пронзает безотчетный страх: «Что-то с моими глазами, я ничего не вижу... В чем дело?»

– Ты знаешь, в чем, – отвечает Ракель. – Даже свет нас оставил, когда мы убили его».

Характерен эпизод, когда после затмения солнце просияло над крестом, к которому еще был привязан умерший Мессия, образовав сияющий нимб у него над головой.

«Помешательство» Ракель, которое констатируется завсегдатаями трактира, необъяснимо тревожит Варавву. Тем более, что она твердо предсказывает его воскресение на третий день. После пьяных ночей с одной из старых подружек Варавва тем не менее спрашивает: «Сколько я здесь?.. Значит, третий день?» И без объяснений идет к месту захоронения Христа, которое непреодолимо влечет его. Потрясенный Варавва видит открытую пустую гробницу. Ракель, которую он встречает, рассказывает о том, как воскрес Христос. «Он говорил: возлюбите друг друга», – добавляет она, и эти слова кажутся Варавве очень странными.

С этого момента он становится одержим поисками свидетельств. Варавва оказывается на улице гончаров. Случайно услышанный сдержанный разговор приводит его к христианам, которые встречают чужака настороженно.

– Что произошло утром? Вы выкрали тело?

– Он воскрес из мертвых, – сказал один из христиан, который держал в руках сеть.

– Зачем тебе эта сеть? – спрашивает удивленный Варавва.

– В будущем люди будут уловом, – отвечает странный незнакомец. – Их будут вылавливать из морской пучины к свету. Так они вернутся к жизни после смерти.

– Мертвые живут? – недоверчиво спрашивает Варавва.

Очевидно, что этот персонаж – апостол Петр, бывший рыбак, образ которого аналогично истолковывается Священным Писанием; он метафорически обозначает божественную идею воскресения: после бездуховной жизни, которая равносильна смерти, люди вернуться к подлинной жизни и обретут бессмертие благодаря истине (Этот мотив получил широкое распространение и приобрел архетипическое значение – одним из символов Христа становится образ рыбы). Одновременно в этой метафоре заключена другая семантика: повторение воскресения Христа после распятия. Режиссером использована сеть

как амбивалентный символ, периодически повторяющийся, как метафора «света-тени».

Неверующий Варавва отправлен христианами к Лазарю, которого воскресил Иисус после смерти. Ракель проповедует, несмотря на опасность, которой подвергаются первые христиане. «Он вернется», – утверждает она, внушая надежду бедным и обездоленным. А затем идет исповедовать к прокаженным. Ракель забирает стража, и ее, также как всех первых христиан, приговаривают к распространенной в то время форме казни – побиванию камнями.

Варавва мстит за смерть Ракель. Для этого он снова примыкает к разбойничьей шайке, в которой еще не так давно был главарем. Несмотря на яростное сопротивление, его связывают охранники и приводят к прокуратору. Варавва, ожидающий смерти, тем не менее остается в живых: «Я не могу убить человека, – поясняет прокуратор, – отпущенного в святой праздник».

– Он умер за меня, я теперь не умру, – озаряет Варавву.

Но его приговаривают к каторжным работам в серных копях. Рабы работают по двое, прикованные друг к другу кандалами. Варавва оказывается в паре с Сахакком, он родом из Армении. Сахак доверчиво делится с товарищем своими злоключениями. Когда-то он работал на галерах, и во время его дежурства раб прыгнул за борт, Сахакка самого превратили в раба.

Теперь, когда Варавва спускается в преисподнюю, траектория его движения противоположна тому Божественному восхождению, к которому побуждает образ Христа. Тем не менее в нем продолжает совершаться неукротимая духовная трансформация, противоречивая и болезненная. «Они заводят тебя все глубже, чтобы ты привык к темноте», – говорит слепой старик, которому сера сожгла глаза. Станным образом старик всегда знает, где следует копать, чтобы найти серу (метафора с обратным семантическим значением: слепец видит больше зрячего, физически зрячий духовно слеп. Впрочем, подобный оксюморон в разных сценах непостоянен).

– Ты привык к темноте? – другой раз спрашивает слепец Варавву.

– Сколько времени на это потребуется? – спрашивает Варавва.

– Достаточно долго.

То есть, дешифруя метафорический подтекст, человеку требуется долгое время, чтобы привыкнуть жить вне истины.

Узнав правду о Варавве, Сахак ожесточился: «Надо же, к такому мерзавцу приковали...». Но, несмотря на неприязнь друг к другу, физически сильный и выносливый Варавва поддерживает немощного

Сахака, а во время обвала спасает его от неминуемой смерти. Из всех узников выжили только они одни.

После копей Варавва и Сахака стали работать наверху, в поле. Яркий солнечный свет ослепляет, подъем к свету новой веры сопровождается изменением сознания. Символичны диалоги Вараввы и Сахака.

– Одна улыбка – и ты готов поверить миру, который чуть не убил тебя, – говорит Варавва.

– Иначе откуда возьмется сила, которую от нас так ждет Господь? – возражает Сахака.

– Пусть Он будет понятен или оставит меня в покое.

– Каждый раз, когда Он приближается, ты отказываешься в это верить. Так кого легко провести – тебя или меня? И почему столько времени тебя заботит смерть другого человека?

Вскоре Сахака на медальоне Вараввы выгравировал христианский символ – крест.

За Вараввой закрепились репутация удачливого человека. Жена главного надсмотрщика убеждена в этом: стоило только ей коснуться Вараввы, как ее мужа Руфио посылают в Рим для повышения. Руфио взял с собой Варавву и Сахака. Они оказываются в Колизее. Начальник, который тренирует их, ловко управляет сетью. Над неопытным Вараввой смеются окружающие, но, несмотря на насмешки, Варавва упорно тренируется.

Сахака и Варавва встречают надсмотрщика-христианина, который работал в серных копиях. Он отводит их в катакомбы, в которых тайно собираются христиане. «Сожгите старый мир и из пепла возродите новый, подобно тому, как Христос восстал из мертвых!» – призывает Сахака.

В результате предательства христиан обнаруживают в катакомбах. Варавва и Сахака предстают перед сенатором, который разглядывает медальон Вараввы и видит на нем крест.

– Ты веруешь? – спрашивает сенатор Варавву.

– Нет.

– Почему же здесь изображен крест?

– Потому, что я старался поверить.

Сахака казнят, а Варавву оставляют в живых.

Метафора сети усложняется по мере развития киносюжета. Если сеть апостола Петра символизирует средство, с помощью которого «вылавливают из морской пучины человека и возрождают его в свете Новой веры», то сеть тренера из Колизея превращается в символ государственной тирании. Судьба ловца тем не менее показательна: во

время турнира он сам попался в собственные сети, которых Варавва счастливо избежал. Варавва превращается в народного героя, любимца богов, ему даруют жезл свободы.

Он находит тело Сахака и приносит его христианам. «Иисус из Назарета умер вместо меня. Почему именно вместо меня?» Он ищет христиан в катакомбах, плутает по ним, эти мучительные поиски выхода из страшного лабиринта перерастают в символ поисков веры. Когда Варавва находит выход, перед его взором предстает пылающий Рим. В поджоге города обвиняют христиан.

– Да, они сжигают старый мир и из пепла возрождают новый, – вспыхивает Варавва и поджигает склад. Поджигателя видят солдаты и арестовывают вместе с христианами.

Но те отрицают поджог Рима.

– Почему Бог не может быть понятным? – задается одним и тем же вопросом Варавва.

И тогда Петр отвечает так, что для Вараввы становится, наконец, очевидной сущность Новой веры: «Он любит каждого как единственного. Ты узнал его через конфликт. Людская вера очень неохотно зреет».

Жизнь Вараввы заканчивается распятием, – так же, как жизнь Христа. И так же, как пророк, Варавва говорит перед самой смертью: «Я отдаю себя в твои руки». И добавляет: «Это идет Варавва».

*Мифологические образы  
и мотивы кинофильма «Осенняя соната»  
(Режиссер И. Бергман)*

Говоря о мифологизме шведских художников, нельзя не сказать о замечательном мастере кинематографии Ингмаре Бергмане, последователе П. Лагерквиста в жанре аллегории и мифа. Самобытный и оригинальный интерпретатор творчества А. Стриндберга, Г. Ибсена, многих современных скандинавских драматургов, И. Бергман сконцентрировал в своем творчестве новаторские свежие влияния, дал жизнь бессмертным творениям Шекспира, Мольера, Гете, Бюхнера, Островского, Чехова, сделал достоянием зрителя пьесы А. Камю, Ж. Ануя, Р. Кафки, Т. Уильямса, А. Миллера, Э. Олби, П. Вайса. На счету Бергмана более 70 спектаклей на больших и малых сценах Швеции и других стран Западной Европы. Дебютировав в 1944 году в качестве сценариста, Бергман снял 45 фильмов. Не один десяток поставлен им на радио и телевидении. Наконец, в творческом активе Бергмана – около десяти оригинальных пьес, прошедших в конце 40 – первой половине

50-х годов в театрах Швеции, а также опубликованные рассказы, эссе, рецензии. Его имя в бурные послевоенные десятилетия не без основания связывают не только с именем ведущих представителей кинематографа Запада: Д. Феллини, М. Антониони, Л. Бунюэля, А. Рене, Ж.Л. Годара, А. Тарковского, но и в не меньшей степени с именами виднейших европейских литераторов этико-философской ориентации – таких как А. Камю, Ж.П. Сартр, У Голдинг, Дж. Фаулз, М. Фриш, Р. Дюрренматт.

В начале 50-х годов обозначается настойчивое стремление к попытке образного обобщения с оттенком философской иносказательности. В целом не характерное для прозаиков и поэтов 40-х годов, оно сближает индивидуальные искания раннего И. Бергмана с опытом Э. Юнсона и особенно П. Лагерквиста – двух его соотечественников предшествующего поколения. С Лагерквистом его также роднит подход к религиозной тематике. Сын пастора, воспринимавший ценности европейского протестантизма, он не однажды подчеркивал, что религиозная проблема для него – это именно интеллектуальная проблема.

Человек, не скованный кастовой ограниченностью взглядов, свободный от навязанных средой мифов и утешительных самообманов, – таков высочайший идеал Бергмана, заметившего в одном интервью: «Для меня имеет значение и существует только этот мир, только человеческие отношения. Внутри и вокруг человека есть все возможности, все ресурсы».

\* \* \*

Осень. Уединенный пасторский дом на живописном побережье, в шхерах. Атмосфера выдержана в статичных, спокойных тонах – таково начало 40-го фильма И. Бергмана «Осенняя соната».

Умиротворенную тишину нарушает лишь приезд Шарлотты Андергаст, которая первый раз за семь лет решила навестить свою замужнюю дочь. Четыре действующих лица – члены одной семьи, живущие насыщенной духовной жизнью, любящие и уважающие друг друга. Если и возникают споры, то лишь об искусстве. Однако по мере медленного погружения во взаимоотношения этих людей идиллия истончается и тает. Казавшиеся ранее безмятежность и спокойствие становятся все более неустойчивым фоном, который постепенно меняется, приобретая мрачный оттенок.

Каждый из обитателей дома пребывает в собственном изолированном мире: Виктор, глава семейства, пастор, «неуверенный в себе», добрый человек, нежно любящий жену, который, однако, никогда не

мог убедить ее в этом; Ева, испытывающая к мужу только дружеские чувства, полная «старой прокисшей ненависти к матери», молодая женщина осталась в собственном трагическом мире, где происходит постоянное виртуальное общение со своим утонувшим ребенком; калека Елена, не сумевшая завершить ни одной фразы без судорожных конвульсий; одинокая Шарлотта, приехавшая сразу после смерти Леонардо, ее давнего друга и возлюбленного. Дважды возникает образ бабочки, бьющейся в оконное стекло, – символ, который в обоих случаях ассоциируется с Еленой. Однако эту метафору можно отнести к каждому герою фильма: в бессилии бьются их трепетные души-бабочки, пытаюсь преодолеть непроницаемые глухие стены.

Но когда в диалоге матери и дочери возникает попытка выйти за тесные рамки своего мира, заглянуть друг в друга, происходит взрыв, и обнажающаяся правда ослепляет. Из их беседы проясняется драматическая история глубокой требовательной дочерней любви Евы, ее отчаянное одиночество. Она обличает эгоизм и равнодушие Шарлотты, знаменитой пианистки, озабоченной лишь собственной карьерой, – ее жизнь проходила вне насыщенного и больного мира своей семьи. Шарлотта не видит ни страданий своих детей и мужа, ни их трагических противоречий, ни богатства духовной жизни формирующихся девочек, их роста, становления, глубины их любви к ней, – все скатывается с ее души, как вода с промасленной поверхности, вызывая лишь ощущение неудобства и досады. Доверительный диалог двух женщин, матери и дочери, оборачивается страшной обвинительной речью Евы: «... Твои чувства уродливы, и ты питаешь ко мне и Елене только отвращение! Ты ведь наглухо заперта для нормальных человеческих чувств и во всем видишь только себя!». Эгоцентризму Шарлотты приносятся в жертву судьбы членов ее семьи: мужа, талантливого архитектора, который так и не состоялся в своем призвании и личной жизни, двух дочерей – Евы и Елены.

Поднявшаяся волна зрительского негодования нейтрализуется автором: обвинять Шарлотту в эгоизме, неспособности любить примерно то же, что обвинять новорожденного в неспособности ходить. Ее собственное равнодушие порождено равнодушием, как раскрывается из истории жизни самой Шарлотты: «Не помню, – говорит она, – чтобы кто-то из родителей возился со мной или братьями, лаская нас или наказывая. Так я и росла, не имея совершенно никакого понятия о любви, нежности, близости, человеческом тепле. Проявлять свои чувства я научилась только в музыке. Временами, когда меня мучает бессонница, я спрашиваю себя: а жила ли я на самом деле? «Какая у Вас, должно

быть, интересная жизнь, фрау Андергаст», – говорят мне, желая сказать приятное. А я думаю: я не живу, я не родилась, меня выдавили из тела матери, оно тут же закрылось и повернулось к отцу, я не существую... В конце концов у меня составилось кое-какое представление о себе самой, я поняла, что так и не стала взрослой, мои лицо и тело старятся, я накапливаю впечатление и опыт, но все это внешнее, осязаемое, внутренне я как бы не родилась».

Пожалуй, в этом самоопределении – разгадка образа Шарлотты, и ее музыкальная одаренность – компенсаторное замещение любви, не умеющей найти себя с людьми.

Рождение, согласно представлению Бергмана, – это умение любить, а жизнь – опыт любви.

Диалог двух женщин выходит на уровень обнаружения заповедных сфер, которых порой едва касается сама мысль, и Ева прозорливо обозначает сложнейшую стихию, где прослеживается, однако, универсальный закон родовой преемственности. «Мать и дочь – какая ужасная комбинация страстей, тяги к самоуничтожению! Здесь возможно все, здесь и происходит все под предлогом материнской любви и заботы. Душевные травмы матери наследует дочь, просчеты матери оплачивает она же, несчастье матери – несчастье дочери, словно пуповина между ними никогда не перерезалась».

Кажется, рухнула вечная глухота матери – она впервые слышит, но взаимосвязи снова нет: голос Шарлотты заглушается гневными обвинениями дочери. Но когда Ева доходит до обвинения матери в болезни Елены, и потрясенная бледная Шарлотта умоляет помочь ей, разговор прерывается нечеловеческим криком больной, – криком всепрощения. Елена отталкивает сестру и принимает себе на колени мать. Позже Ева, осознавшая семейную драму, напишет матери: «Я была не права все время и прошу тебя простить меня. Елена поняла все намного глубже. Я требовала, а она давала. Она любила, а я уходила от тебя все дальше».

Все заканчивается поспешным бегством Шарлотты. Ева остается в отчаянии. Виктор, со свойственной ему всепроникающей заботой, но лишенный активного конструктивного начала, в попытке помочь жене говорит: «Если бы я мог поговорить с ней по-настоящему. Но я никак не могу избавиться от всех этих затертых слов, избитых фраз. Я вижу, как она мучается, и ничем не могу помочь». На протяжении всего фильма все больше концентрируется атмосфера одиночества, разобщенности, заброшенности, бессмысленности существования, – совсем в духе экзистенциализма.

Финал мог бы показаться безысходным, если бы не запоздалое письмо Евы, проникнутое раскаянием, любовью и надеждой. Драматической

развязке противостоит и монолог Евы, единственный раз обращающейся к Богу, которого она отождествляет с человеком: «Человек, по моему, – фантастическое существо, он непостижим, как сама мысль. В нем есть все, от самого великого до подлого, как в жизни, ведь человек – это воплощение Бога, а Бог соединяет в себе все, все огромные силы мира, порождающие и дьяволов, и святых, и пророков, и реакционеров, и кудесников, и бунтовщиков».

Развивая эту мысль, Ева делает ряд открытий одно за другим, они становятся остовом, живой основой повествовательной ткани, которая идет вразрез духовной немоте героев: «Все существует рядом, бок о бок, все взаимосвязано, переходит одно в другое. Мир, наверное, похож на огромный постоянно меняющийся узор, ты понимаешь, о чем я говорю? И точно так же должно существовать неограниченное множество реальностей, которые мы воспринимаем нашими косными чувствами, целое столпотворение реальностей, которые совмещаются, взаимопроникают, громоздятся поверх и вокруг друг друга. И только наш страх и наш глупый здравый смысл заставляют нас считать, что они разделены непреодолимыми границами. На самом деле никаких границ нет. Ни для наших мыслей, ни для наших чувств. Мы просто боимся самих себя и сами возводим эти границы, мне кажется, ты должна это понимать. Ведь когда ты играешь, например, медленную часть Двадцать девятой сонаты Бетховена, должна же ты чувствовать, что ты попала в мир, где нет никаких ограничений, что тебя влечет огромный поток движения, который ты не можешь ни разгадать, ни рассчитать. Это то же, что с Иисусом. Он ниспроверг старые законы и ограничения, возвестив о появлении совершенно нового чувства, о котором люди не слышали и о котором не говорили никогда раньше, – чувстве любви. Понятно, как все испугались и разозлились, ведь люди всегда ужасаются, когда новое великое чувство овладевает ими, несмотря на всю их извращенную тоску по своим иссохшим и мертвым идолам».

Этот мотив обнаруживается на протяжении всего фильма, кадр за кадром, повествуя о реальной возможности существования разомкнутого пространства любви без ограничений, о полнокровной стихии жизни, обещание которой звучит в музыке, в сонате Бетховена, например, ведь только музыка может отразить все многообразие и глубину новой веры, провозглашенной Иисусом Христом. Прозрачная музыка Баха, Шопена, Генделя будто пронизывает золотым светом все неприглядное несовершенство «объективной видимости», как бы маня главных героев в царство истинной жизни, где возможны красота, гармония, счастье.



Возникает аллюзия с финалом «Доктора Фаустуса» Т. Манна. И здесь мы слышим несуществующую музыку, понимаем ее смысл: «Одна за другой смолкают группы инструментов, остается лишь то, что излила кантата, – высокое «соль» виолончели. Последнее слово, последний отлетающий звук медленно меркнет... И все. Только ночь и молчание. Но звенящая нота, что повисла среди молчания, уже исчезнувшая, которой внемлет еще только душа, нота, некогда бывшая отголоском печали, изменила свой смысл и сияет, как светоч в ночи» [3, 573]. Черт так и не смог отнять у Леверкюна человечность, и именно эта неистребимость человеческого звучит в последнем «соль» виолончели.

Возникает прямая параллель и с художественным методом пластического театра Т. Уильямса. В центре его стоит не конфликт героев, а романтическая «пластическая» картина мира, которая одинаково обрамляет виноватых, равно глухих к голосу друг друга антагонистов. Основной фон пьес Уильямса – «поэзия, кротко унимающая все пропавшее», «небо несказанной голубизны», – словом, все то, что противостоит недолжному человеческому существованию, – жизнеутверждающая, нетленная красота мироздания.

Музыка «Осенней сонаты», как сгусток воплощенной любви, столь остро недостающей героям, сопровождает их как нечто, однажды утраченное, но к чему несомненно можно вернуться. Тем более, что проекция на вечность осуществляется через номинологию: Ева – первая женщина, Елена – символ женской красоты. Пример сломанной судьбы этих двух современных женщин свидетельствует о чудовищно отклонившемся от нормы пути развития человечества. Ева, праматерь, не состоялась в своем основном призвании – материнстве, Елена – красивейшая женщина, не нашла любви к своему легендарному возлюбленному Парису – Леонардо, который по нелепой жестокой шутке искаженных времен становится возлюбленным ее матери.

Что же делать, чтобы встать на новый путь, который слышится в музыке как обещание?

«Я говорю о неслыханной возможности заботиться друг о друге, помогать друг другу, оказывать друг другу простые знаки внимания. Ты должна понять, что я никогда больше не отпущу тебя и никогда не позволю исчезнуть из моей жизни, я буду очень упрямой! Я не верю, что уже слишком поздно, не должно быть поздно», – пишет матери раскаявшаяся умудренная Ева. Может быть, эти финальные слова фильма и есть один из путей по направлению к спасительной любви?

*Библейские мифологические образы и мотивы кинофильма  
«Жертвоприношение» (Режиссер А. Тарковский)*

Кинофильм А. Тарковского «Жертвоприношение» состоит из множества уровней, где каждый требует самостоятельного рассмотрения и сам по себе представляет сложный смысловой лабиринт. Но само «подводное течение» сюжета апеллирует, несомненно, к библейским канонам. Возможно, это – результат осмысления зрелого периода творческой деятельности автора.

С точки зрения последовательно углубляющегося семантического структурного анализа, это фильм о дне рождения бывшего артиста, который совпал с ядерной угрозой. В результате герой совершает странную цепь поступков, наутро поджигает свой дом, за что оказывается в психиатрической клинике.

С другой стороны, это фильм, раскрывающий кризис семьи, который на фоне близкой катастрофы проявляет себя с особой силой, чтобы закончиться полным распадом, «сумасшествием» главы семейства, потерей дома и имущества.

Это фильм о людях Земли, которые оказались на грани ядерной катастрофы.

Наконец, это фильм о человечестве, пришедшем к Апокалипсису, о поистине чудесном спасении его благодаря единственному найденному выходу...

Место и дом, с которого, по сути, начиналась новая жизнь Александра и его семьи, будто бы созданы для счастья. Так, по крайней мере, показалось им с женой, когда однажды после дождя дом этот открылся им на фоне прекрасного ландшафта... С тех пор прошло время, которое разрушило эту иллюзию и привело к неотвратимому страшному финалу.

Что же представляют собой обитатели дома, приговорившие самих себя к уничтожению? Александр в какой-то момент осознал угрозу утратить себя, раздробив собственное цельное «я» на множество театральных ролей. Поэтому блестящей артистической карьере он предпочел уединенную скромную жизнь писателя и театрального критика. «Ты считаешь, что твоя жизнь не удалась?» – спрашивает его друг Виктор. «Нет, отчего же, – возражает он. – Я тоже так сначала думал, пока не появился мальчик».

Жена Александра, потерянная, истеричная, настоящий семейный тиран, изводит всех домочадцев мелкими придирками и капризами. Но в момент кульминации ее горький монолог – свидетельство человека, потерпевшего поражение: «Любила одного, вышла за другого... Я всю

жизнь чему-то сопротивлялась, мне казалось, если я перестану (сопротивляться), то сломаюсь, погибну». Тем не менее страшный невидимый призрак грядущей катастрофы подавил ее, превратив в безвольное существо с больными нервами.

Их старшая дочь Берта по-своему, как и все, пытается сопротивляться мертвящему страху в ожидании катастрофы; после слабого сопротивления она принимает наркотик от Виктора, а затем пытается забыть в любовном чаду без любви.

Сам Виктор, друг Александра и семейный врач, пытается искусственно облегчить страдания членов семьи, сглаживая остроту момента, уводя их от реальности, от действия. «Логика» его поступков диктуется лишь состраданием.

Младший сын Александра, мальчик, вплоть до финала остается в тени, на втором плане. Он не способен говорить после перенесенной операции на горле.

Его спокойный сон во время страшной ночи накануне войны охраняется Юлией-гувернанткой, исполнительной, кроткой девушкой, которая в критический момент обнаруживает истинное чувство к ребенку и принимает активную роль в его судьбе.

Темным силуэтом в начале фильма промелькнула чудаковатая, отчужденная служанка Мария. Ее первая фраза «я навела порядок» сменяется как будто бы машинальным повторением приказа хозяйки: «приготовить тарелки, свечи, вино», которое обернется позже священной литургией.

Наконец, почтальон Отто, собиратель необычайных историй, подсказывает Александру единственный путь к спасению.

Но странный сюжет при невольном проецировании этих персонажей на плоскость Священного Писания неожиданно получает мощное эпическое звучание, художественные образы приобретают семантическую глубину, сюжет преобразуется в любимый жанр Тарковского – притчу, в данном случае – библейскую. При этом главные герои фильма приобретают признаки архетипических образов, с одной стороны, с другой – трансформируются в библейские образы-символы.

Теперь уже Александр – святой посланник, мессия, берущий на себя грехи, боль и скорь человеческие, напоминающий Моисея, выводящего заблудший народ на поиски земли обетованной. В преддверии близкой катастрофы он горячо молится о спасении и ради него готов пожертвовать самым дорогим: отречься от будущего в лице мальчика, разрушить свою настоящую жизнь: уничтожить дом, навсегда покинуть родных и друзей, только бы сохранить то, что пока еще есть, – жизнь как таковую.

Путь к Марии – единственный путь к спасению. Он многозначен настолько, насколько многогранна символика ее образа. Она ассоциируется с Природой, и в этом смысле Александр возвращается в свое первозданное лоно, к себе. С другой стороны, Мария – источник подлинной любви и доброты. Лишь в этом находит для себя выход измученный человеческий сын. Наконец, Мария – мать Иисуса Христа, и в этом смысле герой приобретает архетипические черты Иисуса. В контексте фильма становится известно, что Александр играл князя Мышкина, Идиота, который в мировой литературе является аналогом Христа. Его воспоминания о молодости и материнском саде – исповедь человечества об убийстве естественного мира, который нам достался от предков, о превращении его в удобный, цивилизованный, мертвый. В пограничной ситуации, перед лицом близкой гибели Александр осознает, с каким жалким самодовольством вторгнулся он сам в цветущий дикий сад, вообразив себя властелином вселенной. Не он властитель, понимает наконец Александр, а природа – его властительница и прародительница. Так в «Жертвоприношении» художественно акцентирован роковой момент, когда произошел трагический сбой, когда в своей крайней гордыне человек приблизил катастрофу.

Впечатляет сцена исповеди Александра перед Марией: уничтоженный, раздавленный страхом и отчаянием человек и светящееся в скудном освещении некрасивое, но прекрасное лицо, кроткая монашеская фигура, – весь облик почти бесполой в своей высшей женской духовности. В ней посланник находит то, что ищет: неиссякаемую любовь, сострадание, нежность, защиту. Всю ночь она мягко, терпеливо успокаивает его, убаюкивает в своей колыбели – любовном ложе, его ночная любовница-мать. Он черпает силу, мудрость и терпение в ее спасительном присутствии, слиянии с ней. Сцена совершенно лишена эротизма и вырастает до символа самого глубинного: спасение человека в слиянии со своими первоосновами, с Природой, в безусловной любви и доверии по отношению к ней. Сцена напоминает схождение Фауста к праматерям.

Путь Марии неровен, связан с сомнениями: он падает и готов повернуть вспять. На пути к искуплению человек-посланник должен очиститься, и Мария заботливо омывает ему руки. Эта сцена тоже тяготеет к литературным параллелям: у Ницше, например, на пути человека к совершенству (то есть к «сверхчеловеку») сначала должны очиститься глаза. Действительно, все окружающие слепы, каждый поглощен лишь созерцанием своего собственного тесного пространства, из которого не в силах вырваться, чтобы перерасти себя, прежнего, уметь раз за разом

преодолевать себя, возвышаясь над собой, чтобы однажды стала видна общая картина мира. В эти сферы прорывается только Александр благодаря своему огромному потенциалу любви к людям, помощи почтальона Отто, который в библейском разрезе кинофильма несет в себе черты Иоанна Предтечи. Это человек с «содранной кожей», в силу своей особой духовной организации чувствующий глубже и сильнее других, видящий невидимое и слышащий неслышимое. Он один из тех, кого в народе называют пророками или безумцами, юродивыми или блаженными. Накануне ядерной катастрофы с ним случился кратковременный припадок, он уверял потом недоверчивых присутствующих, что его коснулся злой ангел. Отто, в отличие от других, «зрячий» от природы, – он зрит суть вещей. Он единственный понял картину Леонардо да Винчи «Поклонение волхвов», увидев в ней ключ к выходу из создавшегося тупика. В центре картины – Богоматерь с младенцем на руках в окружении коленопреклоненных волхвов. Отто понял, что Богоматерь – это служанка Мария, ребенок Иисус на ее руках – мальчик, сын Александра, в котором заключено будущее человечества, мужчина, обращающийся к Богоматери – сам Александр.

Почтальон привез в подарок имениннику оригинал карты Европы конца XVII столетия, того «золотого века», когда мира еще не коснулась «ржавчина» цивилизации. Это – подсказка, куда нужно ориентироваться заблудшему человечеству: возвратиться к исходу, к первозданной чистоте, которую воплощает Мария. Поэтому он указывает Александру единственный путь к спасению: «Тебе надо немедленно идти к Марии и спать с ней». Еще одна подсказка – подарок Виктора, репродукции церковных картин и икон. «Сколько здесь чистоты, сколько строгой духовности!» – восклицает очарованный Александр, перелистывая страницы.

Идейную оппозицию по отношению к Александру и Отто занимают жена Александра и Виктор. Жена – яркий представитель огромного большинства обывателей, «полуобывателей», – массы тех, что «сами не ведают, что творят». В плоскости библейского мифа – те же фарисеи и книжники, тяготеющие к косной форме, многомиллионный отряд честолюбцев, приспособляющихся к порочному кругу общественного мертвящего бытия. Перед лицом реальной опасности они совершенно бессильны, их единственная реакция – истерика. Они судорожно пытаются найти защиты у государственных сановников-конформистов и их идейных подпевал, которых представляет Виктор. Они дают народу «хлеба и зрелищ», неважно, какие по качеству, лишь бы дать ему чем-то отвлечься, лишь бы скрыть правду за любыми средствами. Такие

как Виктор панически боятся перемен и делают все, чтобы сохранить иллюзию о том, что этот – «лучший из миров». Когда совсем плохо, они поощряют разгул любых страстей, – лишь бы не оказаться один на один с суровой неприкрытой правдой.

Символически сон мальчика, ребенок остается нетронутым: вся грязь, скверна, сумасшествие мира проходят мимо, так как его охраняют силы добра в лице Юлии (Новой Элоизы?), его гувернантки. Поэтому мальчик – единственный, сохранивший невинность и свежие силы для новой, совсем другой жизни. Его немота – немота посвященного, который находится на пути посвящения, духовной инициации, чтобы перейти в эру новой духовности.

Наутро после страшной ночи – ощущение, что ничего не произошло – так безмятежно, ясно ласковое солнечное утро. Восстановилась порванная связь с внешним миром: появилось электричество, заработал телефон. Но что же жители дома? Ни слова о прошедшем кошмаре и о чуде, которое все-таки произошло благодаря Марии, спасшей их обреченные жизни. Обитатели дома как обычно пребывают в чудовищном неведении, они заняты повседневными утренними пререканиями, опять в рутине будней. Но все-таки что-то изменилось необратимо, и распадается связи, утратившие силу, изжившие себя. Уезжает в Австралию Виктор.

– Почему в Австралию?

– Не все ли равно?

Все, и даже Виктор понимают, что это не выход: бегство от себя – лишь паллиатив. Везде одно и то же, и в Австралии будет так же, как здесь. Записка Александра отвлекает общество, а тем временем незамеченный никем хозяин поджигает дом. Он исполняет обещание, данное ночью в молитве. Он уничтожает свой мир, который не оправдал себя, оказался утлым судном. Драматизм этой сцены достигает наивысшего накала. Ярко полыхает дом-мир, превращенный в жертвенный факел, гротескны обезумевшие представители человечества, которые мечутся на его фоне. Когда подходит Мария, Александр бросается ей в ноги. Но подоспевшая родня всякий раз оттаскивает «безумца». Он даже не в состоянии совершить поклонение богородице-спасительнице, необходимое по сюжету картины Леонардо, – ему мешает истинно слепое безумное общество. Александра забирает подоспевшая санитарная машина, которая увозит его в психиатрическую клинику.

Великое испытание никого не изменило. Александр спас мир от гибели, но несколько не повлиял ни на природу, ни на образ жизни и мысли людей. Он же оказался очередной жертвой. По существу эта

сцена – переиначенное распятие Христа. И не столько погребальный пожар дома, в конце концов, это закономерный итог любой земной цивилизации, а именно моральное распятие Александра – вот истинное жертвоприношение.

Мария оставляет этот рушащийся безнадежный старый мир, даже не взглянув на него, и отправляется туда, где брезжит свет надежды – к мальчику. Он остался поливать сухое дерево, посаженное обреченным отцом. В памяти мальчика живет легенда о монахе, который ежедневно поливал сухое дерево, пока не случилось чудо – дерево ожило. Сухое дерево – это те мертвые руины жизни старших поколений, на которых ему предстоит возродить настоящую новую жизнь. Мальчик заговорил лишь в самом конце фильма, лежа под деревом. Его и первой и последней фразой было: «Сначала было слово. Почему это, папа?» Именно не дело, а слово. Возможно, в вопросе ребенка скрывается ответ: сначала иметь ясное, осмысленное представление, и лишь затем строить новый дом.

Основной темой фильма является нерасторжимая связь между отцом и сыном. Автор не гипертрофирует связь кровную, ничего подобного не возникает в отношениях других родственников, проживающих в доме Александра. Но связь отца и сына отмечена особыми духовными узами, которые рождают непосредственные ассоциации с нерасторжимой любовью Бога-Отца и Бога-Сына. Подобная тема духовной преемственности, выраженная в отцовской и детской любви, встречается у Тарковского в «Сталкере», дети в обоих случаях выступают как неофиты, связанные с обрядом посвящения (сравнить: девочка, не умеющая ходить, и мальчик, не умеющий говорить, как косвенная указка на мотивы инициации). Но формат философской притчи позволяет отождествить статус посвященных с обрядом духовного посвящения.

Каковы выразительные средства Тарковского? Традиционны. Предметы-символы. Чаще всего повторяется дорога. В одном случае – сне Александра – это гибельный путь цивилизации: сначала усыпанный деньгами, затем покрытый выжженной травой – и распахнувшиеся двери открывают глухую кирпичную стену. Путь, закончившийся тупиком.

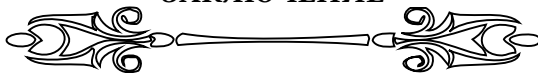
В другом случае – фрагменты взорванного мира, когда камера медленно скользит по жалким мертвым обрывкам цивилизации, а от них ассоциации следуют дальше, выстраивая удивительную параллель с картиной Сальвадора Дали «Предчувствие гражданской войны»: человек, разрывающий самого себя.

Активные творческие поиски А. Тарковского для выражения наиболее острых глобальных проблем, связанных с общим духовным

кризисом, позволили применить художественный метод философской библейской притчи. Опираясь на известные библейские каноны, произведения искусства, связанные с библейскими сюжетами, автор «Жертвоприношения» смог создать многоуровневую полисемантическую художественную киноленту, которая отразила глубокую драму современности. «Жертвоприношение» – фильм-предупреждение, которое напоминает каждому о личной ответственности за судьбу планеты Земля, за судьбу самого человечества, о первичной сущности мира, основанной на нравственности и любви, на высшей духовности.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ



Предпринятое исследование, в основу которого лег метафизический, точнее, онтологический метод, позволило обозначить некоторые основные онтологические категории на примере адыгской мифологии и эпоса. Последние непосредственно коррелируют с категориями наиболее распространенных течений западной культурфилософии, что объясняется универсальностью мифа. За архетипическими образами, мифологемами скрывается целый мир онтологических понятий, закодированный шифром символов.

Наиболее распространенные образы и мотивы в мифофольклорном наследии адыгов, выявленные в ходе нашего исследования, носят универсальный характер, поэтому их следует рассматривать в контексте мирового фольклора. Эти тенденции, носящие глобальный характер, представляются весьма показательными: сначала, на этапе мифо-фольклорного народного творчества, происходит кристаллизация универсальных мифологических образов и мотивов, а позже, на уровне индивидуального литературного мифотворчества, эти мифологические образы и мотивы ассимилируются литературным текстом и продолжают жизнь уже в другом качестве – литературном. Достаточно часто мифологические образы и мотивы претворяются в произведениях искусства. Так формируется некое «триединство»: возникновение универсальных мифофольклорных образов и мотивов – их претворение в литературные тексты – их претворение в произведения разных сфер искусства. При этом в ряде случаев происходит вторичное заимствование мифофольклорных образов, мотивов, сюжетов в разных сферах искусства – из литературных текстов. Например, библейский персонаж Варавва становится главным героем одноименной повести, П.Ф. Лагерквиста, а затем, по мотивам повести, Р. Флейшером создается фильм «Варавва» (Евангелие от Иоанна).

Именно эти тенденции мы пытались проследить на примере анализа материала, принадлежащего разнонациональным эстетическим сферам: фольклору, литературе и самому молодому искусству – кинематографии.

Другим мотивом явилась потребность прояснить особенности закономерностей, по которым ассимилируется мифофольклорный материал в произведениях литературы и кинематографа, которые при всей своей разнородности объединены общим принципом: каждое художественное произведение на свой неповторимый манер отражает сюжеты, образы и мотивы из мифофольклорного пространства, причем не обязательно собственно-национального.

Мифофольклорные мотивы и образы являются неиссякаемым источником, который дарит новую жизнь произведениям литературы и искусства. При этом независимое существование получает значительно более юный жанр – литературный миф. Используя, верифицируя миф, каждый автор остается верным своему индивидуальному художественному стилю, который при этом оказывается органически вписан в рамки собственной национальной литературы. Вместе с тем космополитизм мифа непосредственно выводит художественное произведение в сферу наднациональную, где реализуется возможность культурной «переключки», интертекстуальности. Этим объясняется масштаб влияния мифофольклорных мотивов, которые задают импульс к зарождению произведений мировой литературы и искусства. Эта тенденция носит универсальный характер и обладает значительной динамичностью, изменчивостью и разнообразием методов, по которым мифофольклорный мотив или образ претворяется в художественных произведениях.

Мы уже касались особенностей мифофольклорного заимствования на материале адыгской литературы [6]. Неомифологизм, который стал характерной приметой творчества современных русскоязычных адыгских авторов, уже с середины XX века является распространенным течением мировой литературы, которое можно рассматривать как общую «предтечу» для формирования одной из частных форм его проявления в национальной литературе, в частности, адыгской. Это объясняется универсальными закономерностями возникновения и развития тех или иных форм мирового литературного процесса.

В первой части нами была предпринята попытка осмысления:

- 1) доминантных образов и мотивов адыгского фольклора;
- 2) онтологических основ адыгской мифологии.

Одной из категорий, в аспекте которой рассматривается адыгская мифология, является *игра*:

- а) прослежено развитие игрового начала в отечественной и западной литературе;
- б) выделены основные формы игры:
  - игра-состязание; игра-состязание с энтропией;

- игра с судьбой;
- игра-превращение;
- игра с Богом.

Другой онтологической категорией является *трансценденция*, которая выступает в адыгской мифологии как трансцендентная цель. Она воплощена в форме Бога, прекрасной женщины. Достижение трансцендентной цели возможно только для инициированного героя. Поэтому в третьем пункте второй главы рассматриваются признаки инициированности героев, наиболее характерные для адыгской мифологии (Более подробно о категориях и инициации см. в заключении ко второй главе). Трансценденция достигается через *инициацию* в процессе игры.

Типичным и наиболее распространенным в адыгской мифологии является мотив поиска отца. В связи с этим для мифо-метафизического героя свойственна трехстадийная динамика развития:

- а) стадия материнской, или первичной гармонии;
- б) отцовская, или критическая;
- в) стадия вторичной, или универсальной гармонии.

Наряду с адыгским материалом, рассматривались другие варианты Нартиады – близкородственных (абхазского) и соседних (балкарского, карачаевского, осетинского и др.) этносов. Установленные параллели и аналогии позволяют утверждать, что сделанные выводы в отношении адыгской мифологии, в частности, Нартского эпоса, можно с полным основанием отнести и к другим вариантам Нартиады, что позволяет говорить об универсальности мифологических образов и мотивов, а также онтологических категорий игры, трансценденции и инициации.

\* \* \*

Чтобы проследить истоки и общий фон развития неомифологизма, мы обратились к творчеству типичного представителя европейской школы – П.Ф. Лагерквиста. Основные произведения шведского писателя, киноверсия его повести «Варавва» Р. Флейшера, а также кинофильмы И. Бергмана «Осенняя соната», А. Тарковского «Жертвоприношение» раскрываются в едином контексте современного мифотворчества.

Общей для двух частей, представленных в данной книге, оказывается методологическая база, в частности, концепция «миметического», или «жертвенного кризиса» Р. Жирара. Она во многом объясняет характер общей проблематики современных произведений мировой литературы, связанный с предчувствием близкого конца, атмосферой тотального насилия, «войны всех против всех». Их авторы сознательно или безотчетно обращаются к библейским мотивам, в первую очередь,

апокалипсическим и предапокалипсическим сюжетами, в основе которых фигурирует «искупительная жертва». При этом некоторые положения теории Р. Жирара непосредственно связаны с онтологической категорией игры (см. «Универсальные образы и мотивы адыгского фольклора: онтологический аспект»).

В художественных произведениях Лагерквиста, кинофильмах Флейшера, Бергмана, Тарковского центральными образами становятся «искупительные жертвы». Художественное пространство, на фоне которых приносится жертва, отличается большой вариабельностью сюжетного разнообразия, но общим принципом, которое объединяет эти произведения, становится предельное социальное напряжение, которое можно рассматривать как состояние мира, близкое к Апокалипсису или предапокалипсису.

В романе «Карлик» художественно репрезентируется некий раннефеодальный топос накануне военных действий, при этом конфликтом для развязывания войны становятся типичные противоречия между двумя феодалами-соседями. По мере развития сюжета герцогиня перевоплощается в свою противоположность и представляет собой типичную мученицу. Образ раскаявшейся грешницы постепенно трансформировался в лик святой Мадонны. Ее мифологическая матрица восходит к образу Марии Магдалины.

Ее дочь Анжелика и ее возлюбленный Джованни Монтанци своими архетипическими прототипами имеют образы Ромео и Джульетты, – символы незамутненного, недостижимого идеала возвышенной любви. Их чувство невинно, нетипично для неприглядной действительности, поэтому развязка закономерно повторяет шекспировскую трагедию.

Варавва из одноименной повести Лагерквиста приходит к вере лишь перед самой смертью. Но она иного характера, чем у других героев повести – Саака и Заячьей Губы. Однако все трое представляют собой типичные жертвы периода раннего христианства. Художественная семантическая ценность этих персонажей заключается в идентичности их жертвы с жертвой самого Христа.

У Булгакова и Андреева библейская тема распятия решается каждая в своем ключе, но лейтмотив оказывается сходным: нравственное перерождение Понтия Пилата и Иуды Искариота после встречи с Христом.

В повести П. Лагерквиста к новой вере приходит преступник, главарь разбойничьей шайки, переживший мучительное духовное перерождение; в романе Булгакова чувство вины испытывает уставший от жизни прокуратор, представляющий государственную власть; у Л. Андреева всплеск раскаяния и смятения поднимается в душе нравственного антагониста Христа, который предал его.

В повести «Сивилла» широко распространенная в мировой литературе идея судьбы выдающейся личности, изгоняемой толпой, звучит в своеобразной форме. В другом аспекте – это тема «наказания за вкушение запретного плода с древа познания», если учесть, что служение в храме главной героини – постижение граней бытия сакрального, запредельного. Драматизм ее собственной судьбы усиливается за счет жертвы ее «слабоумного» сына, неполноценность которого можно рассматривать как признак иного духовного качества, – Божественного. Сивилла и ее сын – это художественная интерпретация образов девы Марии и ее сына Иисуса Христа. Обстановка рождества напоминает жизнь Адама в Эдеме с животными до грехопадения. Многочисленные неканонические легенды говорят о плодовом дереве, склонившем по его приказу ветви к деве Марии, о поклонении зверей, об источниках, прибывавшихся в безводном месте, чтобы утолить жажду.

Во время скитаний Сивиллы перед рождением младенца ей помогают животные, особенно козы. Они же привели роженицу к пещере, где она родила младенца.

Иисус Христос вознесся на небо со склона горы Елеон, при этом кроме апостолов присутствовала его мать Мария, оставленная своим сыном в молитвенной позе (так называемая оранта).

Божественный сын Сивиллы тоже вознесся со склона горы, и сама пророчица, если и не была очевидцем, то оказалась единственным свидетелем, объяснившим его таинственное исчезновение.

Этот мотив получает распространение в новейшей литературе, например, в романе афроамериканской писательницы Т. Моррисон «Песнь Соломона» со склона горы возносится главный герой Молочник. Взлетает в небо на белоснежных простынях Ромедиос Прекрасная, героиня романа «Сто лет одиночества» Маркеса.

С течением времени предапокалипсическое состояние мира усугубляется, поэтому мотив жертвы и ее палач приобретает все большую актуальность. В Средние века палач – человек, страдающий от тяжелого бремени, возложенного на него судьбой. Его жесточность порождена страхами и суеверной ненавистью людей. С течением времени образ Палача не меняется, но меняется отношение к нему, точнее сказать, приходит к своей противоположности, и его образ превращается в культ. Таков неутешительный вывод может сделать читатель повести «Палач».

Иной характер жертвы приносится главной героиней Мариамной из одноименной повести. Перспективной оказывается ее известная идеология: злу противостоять добром. Однако зло оказывается непобежденным. Интересен аспект сложившихся отношений главной

героини с представителями ее рода. В понятии ее родственников универсальному злу можно противостоять только насилием, иной формы борьбы они не понимают. Таким образом, Маккавеи придерживаются ветхозаветной морали («око за око»). Глубины и жертвенности поступка Мариамны они тоже не поняли, более того, ее замужество за кровного врага расценили как предательство. Однако их воинственный принцип на поверку оказывается несостоятельным: насилие порождает насилие, и старинный благородный род Маккавеев уничтожен.

Несмотря на гибель главной героини, в ходе повествования становится ясным: жертва Мариамны – только временное поражение, ведь грядет новая эра добра. Мариамна предвосхищает приход Христа. Она – вестница новой веры, нового мировоззрения. Вслед за физической гибелью она оставляет за собой победу. За ней – будущее, ибо после Мариамны грядет Мессия со своей спасительной вестью. Подобно Иоанну Предтече (Крестителю), который явился «предтечей» Иисуса, Мариамна из одноименной повести Лагерквиста – тоже предтеча Мессии. *Так же, как Иоанн, она являет собой искупительную жертву.* Эти невидимые свидетельства грядущей новой веры проявлялись в разных формах и ситуациях, в особенной миссии избранных, которые несли в себе негасимый свет добра.

В кинофильме И. Бергмана «Осенняя соната» анализ притчевого контекста достигается благодаря номинологии. Примеры сломанных судеб двух главных героинь – Евы и Елены – свидетельствуют о чудовищно отклонившемся от нормы пути развития человечества. Ева, имя которой непосредственно ассоциируется с именем праматери, не состоялась в своем основном призвании – материнстве, Елена, случайно названная именем красивейшей из женщин, также и не нашла любви к своему легендарному возлюбленному Парису – Леонардо, который по нелепой жестокой шутке искаженных времен становится возлюбленным ее матери.

Но жертвами оказываются не только они, но и их мать, Шарлотта Андергаст, а также ее муж Виктор. Они тоже – жертвы несовершенного мира, который у каждого отнимает возможность быть счастливым.

Непомерно велика непонятая, никем нецененная жертва главного героя фильма «Жертвоприношение» А. Тарковского. Александр спас мир от гибели, но несколько не повлиял ни на природу, ни на образ жизни и мысли людей. Он же оказался их очередной жертвой. Ярко полыхает дом-мир, превращенный в жертвенный факел, гротескны обезумевшие представители человечества, которые мечутся на его фоне. Когда подходит Мария, Александр бросается ей в ноги. Но подоспевшая

родня всякий раз оттаскивает «безумца». Он даже не в состоянии совершить поклонение богоматери-спасительнице, необходимое по сюжету картины Леонардо, – ему мешает истинно слепое безумное общество. Александра забирает подроспевшая санитарная машина, которая увозит его в психиатрическую клинику.

По существу эта сцена – переиначенное распятие Христа. И не столько погребальный пожар дома, в конце концов, это закономерный итог любой земной цивилизации, а именно моральное распятие Александра – вот истинное жертвоприношение.

Характерно, что библейские, в том числе апокалипсические и предапокалипсические мотивы получают распространение не только в произведениях мировой литературы, но и (как частное проявление общей тенденции) в художественных произведениях представителей национальных литератур, в том числе у современных адыгских авторов. Это отражает актуальность и правомочность положений концепции Р. Жирара.

Таким образом, отчетливая тенденция мотива жертвенности на фоне апокалипсических или предапокалипсических времен становится одной из доминирующих в современной литературе.

С понятием жертвы чаще всего связывается образ Иисуса Христа. Именно с интерпретацией Спасителя Жирар связывает «жертвенное» и «нежертвенное» прочтения.

Несмотря на максимальную типологическую обобщенность литературных мифологических образов (и образов, ассимилированных иными художественными текстами, такими, например, как кинематографические), которые в большинстве своем тяготеют к архетипическим, лучшие из них избежали схематичности, так же как мифофольклорные архетипические мотивы. Это связано, как правило, с достаточно насыщенной художественной детализацией тех и других, органической вовлеченностью в контекст сюжета.

Литературное мифотворчество, кроме всего прочего, непосредственно «кристаллизует» общечеловеческий нравственный императив, который, как правило, совпадает с любым собственно-национальным. Мы полагаем, что общая тенденция дегуманизации, свойственная современной эпохе, только усиливает актуальность и непреходящую ценность этих художественных литературных и кинематографических произведений, так как в их основе лежит глубокая непоколебимая вера в высшее духовное начало человека, и при всех слабостях и пороках, присущих ему, – уверенность в его божественном предназначении.

«Одна из притч Новалиса о «голубом цветке» – уже не предчувствие, а определенно высказанная мудрость. Смысл ее в следующем: кто не любит мир, тот не знает его, для того мир закрыт. И наоборот – кто не знает мир, знает лишь недолжное бытие, тот и не любит его. Это еще одно произведение, которое демонстрирует несостоятельность «объективной видимости», утверждающее законы целесообразного гуманистического устройства мира.

В самом деле, какой самоочевидной кажется истина: жизнь возможна лишь при неуклонно поступательном движении эволюции. Перенося ее на область культуры, уместно будет привести высказывание Я.Э. Голосовкера: «Для человека высшая идея постоянства – бессмертие. Только под углом зрения бессмертия возможно культурное, то есть духовное творчество. Утрата идеи бессмертия – признак падения и смерти культуры. Такое устремление к бессмертию в культуре выражается как стремление к совершенству» [1, 23].

Кажется знаменательным, что в сфере литературы выдающиеся художественные произведения, как правило, повторяют поступательное движение всеобщей эволюции, невольно подтверждая ее суть. Исходя из глубинной идеи, лежащей в основе творчества Лагерквиста, писатель, не «уловивший» этого закона, вряд ли может быть выразителем подлинной жизни, по аналогии с человеком, который пока еще не ощутил счастья. Можно создавать талантливые произведения, находясь в неких промежуточных духовных состояниях, но при этом ничего не сказать о главном – о неуклонном развитии невообразимо богатого мироздания, пафосом которого в литературе может быть оптимизм.

Творчество П.Р. Лагерквиста не только синтезировало лучшие традиции литературы нового времени, которых мы только коснулись (синтез сознательного и бессознательного, жанр мифотворчества как один из наиболее универсальных), – его творчество является наиболее удачным воплощением «отраженного» вселенского оптимизма. Несмотря на общий драматизм конкретной (рабовладельческой, буржуазной и т.д.) «объективной видимости» – конкретного общественно-исторического этапа (или общественно-экономической формации), он остается всего лишь фоном для освещения бессмертных законов мироздания. Проницательный читатель измеряет дистанцию между тем, что есть, и тем, что должно быть. Но будет ли преодолена эта безмерная дистанция? Должна, – дают понять Лагерквист своей прозой, режиссеры Бергман, Тарковский, Флейшер – своими художественными кинофильмами. За цикличностью, повторяемостью литературного



мифологического хронотопа (будто подтверждающего тезис из Экклезиаста о том, что «нет ничего нового под солнцем»), в их творчестве обнаруживается намек на поступательность нравственного прогресса. Он угадывается скорее как фон, обещание, как некая атмосфера ожидания и надежды. И образ Иисуса Христа, центральный в творчестве этих авторов, не случайно светится призывом, как свидетельство возможной вселенской любви и гармонии, – это маяк, который указывает путь человечеству на его трудном движении к совершенству.

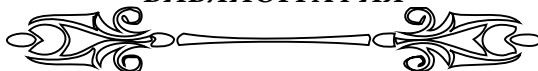
Земля прекрасна.  
Гармония – ее священнейший закон...  
Ей верит дерево, с ней спорит человек:  
Он тяжбу трудную ведет из века в век  
С священной силою Природы...  
Зачем? Чтоб после всех крушений и тревог  
Апофеоз был воздаяньем,  
Чтоб вслед сказавшим «нет»!  
Шли те, кто скажет «да»!

*В. Гюго. Земля*

### Примечания

1. *Голосовкер Я.Э.* Логика мифа. М., 1987.
2. *Лагерквист П.* Мастера современной прозы: Избранное. М., 1981.
3. *Манн Т.* Доктор Фаустус. М., 1975.
4. Мифы народов мира. М., 1987. Т. 1, 2.
5. *Неустроев В.П.* Художник-мыслитель // Пер Лагерквист. Избранное. М., 1981.
6. *Хакуашева М.А.* Литературные архетипы в художественных произведениях адыгских авторов. Нальчик, 2007.

## БИБЛИОГРАФИЯ



1. *Абаев В.И.* Избранные труды. Религия. Фольклор. Литература. Владикавказ, 1990.
2. Абазинские народные сказки. М., 1985.
3. *Аверинцев С.С.* Греческая литература и ближневосточная словесность // Вопросы литературы. 1971. № 8.
4. *Аверинцев С.С.* «Аналитическая психология» К. Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике. М., 1972.
5. *Аверинцев С.С.* Поэтика древневизантийской литературы. М., 1975.
6. Адыгские сказания и сказки. Майкоп, 1952.
7. Адыгский фольклор. В 2 кн. Майкоп, 1980.
8. *Азадовский М.К.* История русской фольклористики в 2 т. М., 1958.
9. *Акаба Л.* Из мифологии абхазов. Сухуми, 1976.
10. Актуальные вопросы Кабардино-Балкарской фольклористики и литературоведения. Нальчик, 1986.
11. *Алиева А.И.* Адыгский нартский эпос. М.; Нальчик, 1969.
12. *Алиева А.И.* Поэтика и стиль волшебных сказок адыгских народов. М., 1986.
13. *Андреев Л.* Собр. соч. Т. 2. М., 1990.
14. *Аникин В.П.* Русский фольклор. М., 1987.
15. Антология кабардинской поэзии. М., 1957.
16. *Аристотель.* Метафизика. М., 1959.
17. *Астафьева-Скалберс Л.Н.* Символика в русской народной лирической любовной песне. М., 1971.
18. *Аушева С.Ш.* Адыгские историко-героические песни XVI–XIX веков. Нальчик, 1973.
19. *Афанасьев А.Н.* Народные русские сказки. М., 1957.
20. *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
21. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья. М., 1990.

22. *Бгажноков Б.Х.* Черкесское игрище. Нальчик, 1991.
23. *Бергман И.* «Осенняя соната» (киноповесть). М., 1988.
24. *Бергсон А.* Собрание сочинений в 4 т. М., 1992. .Т. 1.
25. *Бердяев Н.* Экзистенциальная диалектика Божественного и человеческого. Париж, 1931.
26. *Богатырев П.Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971.
27. *Борген Ю.* Слова, живущие во времени: Статьи и Эссе. М., 1983.
28. *Ванслов В.В.* Эстетика романтизма. М., 1966.
29. *Вдовина И.С.* Французский персонализм. М., 1990.
30. *Вейман Р.* История литературы и мифология (перев. с нем.). М., 1975.
31. *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М.;Л., 1940.
32. *Вейман Р.* Историческая литература и мифология. М., 1975.
33. *Вирсаладзе Е.Б.* Грузинский охотничий миф и поэзия. М., 1976.
34. *Выготский Л.С.* Психология искусства. 2-е изд. М., 1969.
35. *Гадагатль А.М.* Героический эпос нарты и его генезис. Краснодар, 1967.
36. *Гадагатль А.М.* Память нации. Генезис эпоса «Нарты». Майкоп, 1997.
37. *Гадамер Х.Г.* Истина и метод. М., 1988.
38. *Голосовкер Я.З.* Логика мифа. М., 1987
39. *Грязнов А.Ф.* Эволюция философских взглядов Л. Витгенштейна. М., 1985.
40. *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры. М., 1972.
41. *Гутов А.М.* Поэтика и типология адыгского нартского эпоса. М., 1993.
42. *Далгат У.Б.* Литература и фольклор народов Дагестана. М., 1962.
43. *Далгат У.Б.* Героический эпос чеченцев и ингушей. М., 1972.
44. *Далгат У.Б.* Литература и фольклор: теоретические аспекты. М., 1972.
45. *Долгов К.М.* От Киркегора до Камю. М., 1990.
46. *Донини А.* Люди, идолы и боги (перев. с итал.). 2-е изд. М., 1966.
47. *Дьяконов И.М.* Введение в кн. «Мифология древнего мира». М., 1966.
48. *Дюмезиль Ж.* Осетинский эпос и мифология. М., 1976.
49. *Дюмезиль Ж.* Скифы и нарты. М., 1990

50. *Егорова Л.П.* Изучение фольклора народов Карачаево-Черкесии. Ставрополь, 1964.
51. *Ермоленко М.И.* Предания и легенды ущелий Кабарды и Балкарии, Центральной части Северного Кавказа. Нальчик, 1929.
52. *Жегин Л.Р.* Язык живописного произведения. М., 1970.
53. Зарубежные исследования по семиотике фольклора, М., 1985.
54. *Зверев А.* Дворец на острие иглы. М., 1989.
55. *Иванов Ц.И.* Дионис и дионисийство. Баку, 1923.
56. *Иванов В.В., Топоров В.Н.* Инвариант и трансформация в мифологических и фольклорных текстах // Типологические исследования по фольклору. М., 1975.
57. Из адыгского народного эпоса, М., 1987.
58. Из традиционной этнографии народов Карачаево-Черкесии. Черкесск, 1993.
59. История, культура, фольклор и этнография славянских народов. М., 1968.
60. Кабардинский фольклор. М.;Л., 1936.
61. *Каннетти Э.* Превращения. М., 1988.
62. *Кант И.* Всеобщая естественная история и теория неба. М., 1963.
63. *Камю А.* Бунтующий человек. М., 1990.
64. *Кесседи Р.Х.* От мифа к логосу. М., 1972.
65. *Клименкова Т.А.* От феномена к структуре. М., 1991.
66. *Коккнер Дж.* История фольклористики в Европе. (пер. с итал.). М., 1960.
67. *Косвен М.О.* Очерки истории первобытной культуры. М., 1959.
68. *Косвен М.О.* Матриархат. М., 1948.
69. *Коссак Е.* Экзистенциализм в философии и литературе. М., 1980.
70. *Ланг Э.* Мифология (пер. с англ.). М., 1901.
71. *Лафарг П.* Очерки по истории первобытной культуры. М., 1928.
72. *Леви-Брюль Л.* Первобытное мышление. М., 1937.
73. *Леви-Брюль Л.* Сверхъестественное в первобытном мышлении. М., 1937.
74. *Леви-Стросс К.* Структура мифа // Вопросы философии. М., 1970. № 7.
75. *Леви-Стросс К.* Структурная антропология. М., 1983.
76. *Лейбин В.М.* Фрейд, психоанализ и современная западная философия. М., 1990.
77. Литературная энциклопедия. М., 1930. Т. 8.

78. *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. М., 1971.
79. *Лосев А.Р.* Диалектика мифа. М., 1930.
80. *Лосев А.Р.* Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957.
81. *Лотман Ю.М., Успенский Б.Л.* Роль дуальных моделей в динамике русской культуры. Тарту, 1977. Т. 23.
82. *Лундквист А.* Жизнь и смерть вольного стрелка. М., 1988.
83. Магическая поэзия народов Северного Кавказа. Махачкала, 1989.
84. *Максимов Д.Е.* О мифологическом начале в лирике Блока // Блоковский сборник. Тарту, 1979. Т. 3.
85. *Максимов П.* Горские сказки. М., 1993.
86. *Маритен Ж.* Краткий очерк о существовании и существующем. М., 1988.
87. *Мартинсон Х.* Избранное. М., 1984.
88. *Марр Н.Я.* Средства передвижения орудия самозащиты и производства в доистории: Изб. пр-я. М.;Л., 1934.
89. *Марсель Г.* К трагической мудрости и за ее пределы. М., 1988.
90. *Мелетинский Е.М.* Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники. М., 1963.
91. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М., 1976.
92. *Мелетинский Е.М.* Миф и историческая поэтика фольклора. М., 1977.
93. *Миллер В.* Осетинские этюды. М., 1982.
94. *Миңц З.М.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов. Миф – фольклор – литература. Л., 1973.
95. *Мишаев М.И.* Образ иньжа в адыгском нартском эпосе // Вопросы фольклора народов Карачаево-Черкесии. Черкесск, 1983.
96. Мифология народов Дагестана. Махачкала, 1984.
97. Мифологические персонажи кумыкской несказочной прозы. Тбилиси, 1987.
98. Мифы народов мира. В 2 т. М., 1991.
99. *Мотылев Г.Л.* Зарубежный роман сегодня. М., 1966.
100. *Муберг В.* Избранное. Л., 1989
101. *Налоев З.М.* Этюды по истории культуры адыгов. Нальчик, 1978.
102. Нартский эпос. Орджоникидзе, 1957.
103. Нарты. Адыгский героический эпос. М., 1974.
104. Нарты. Героический эпос балкарцев и карачаевцев. М., 1994.

105. *Неустроев В.П.* Литературные очерки и портреты. М., 1983.
106. *Ницше Р.* Так говорил Заратустра. М., 1990.
107. *Орбели Н.А.* Армянский героический эпос. Ереван, 1956.
108. *Ортега-и-Гассет Х.* Новые симптомы. М., 1988.
109. *Палиевский П.В.* Пути реализма литературы и теории. М., 1970.
110. *Панченко А.М., Смирнов И.П.* Метафорические архетипы в русской средневековой словесности... Л., 1971.
111. *Песни живших до нас.* Нальчик, 1966.
112. *Приключения Сасрыквы и его 99 братьев.* М., 1962.
113. *Проблемы адыгейской литературы и фольклора.* Майкоп, 1977.
114. *Проблемы адыгейской литературы и фольклора.* Майкоп, 1979. Вып. 2.
115. *Проблемы адыгейской литературы и фольклора.* Майкоп, 1981.
116. *Проблема человека в западной философии.* М., 1988.
117. *Пропп В.Я.* Морфология сказки. М., 1969.
118. *Пропп В.Я.* Фольклор и действительность. М., 1976.
119. *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.
120. *Путилов Б.Н.* Героический эпос и действительность. Л., 1988.
121. *Пишиготижев И.Ш.* Критика учения Н. Хайдеггера о языке. Тбилиси, 1975.
122. *Рифкин Б.Л.* От мифа к роману. М., 1979.
123. *Русская литература и фольклор.* Л., 1982.
124. *Рязановский Р.А.* Демонология в древнерусской литературе. М., 1925.
125. *Салакая Ш.Х.* Абхазский нартский эпос. Тбилиси, 1976.
126. *Сказания о нартах.* М., 1978.
127. *Сказки народов Карачаево-Черкесии.* Черкесск, 1992.
128. *Сказки и легенды ингушей и чеченцев.* М., 1983.
129. *Сказки народов СССР.* В 2 т. М., 1986.
130. *Серп Тлепша: адыгские сказания о нартах.* Майкоп, 1985.
131. *Современная западная философия: Словарь.* М., 1991.
132. *Соколов Ю.М.* Русский фольклор. М., 1941.
133. *Сокровище нартов.* Нальчик, 1980.
134. *Старцев А.* От Уитмена до Хемингуэя. М., 1972.
135. *Стеблин-Каменский М.И.* Миф. Л., 1976.
136. *Стефанеева Е., Акритас П.* Чудесный дар. Нальчик, 1963.

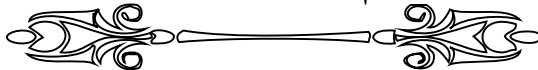
137. Сумерки богов. М., 1990.
138. *Сучков В.А.* Лики времени. М., 1976.
139. *Тейлор Э.Б.* Первобытная культура. М., 1989.
140. Текстологическое изучение эпоса. М., 1971.
141. Типология и взаимосвязи фольклора народов СССР. М., 1980.
142. *Токарев С.А.* Что такое мифология? // Вопросы истории религии и атеизма. М., 1964. Т. 10.
143. *Толстой И.И.* Статьи о фольклоре. М.;Л., 1966.
144. Традиции и современность (фольклор и литература народов Карачаево-Черкесии). Черкесск, 1980.
145. *Тресков И.В.* Фольклорные связи Северного Кавказа. Нальчик, 1963.
146. *Уайтхед А.Н.* Избранные работы по философии. М., 1990.
147. *Услар П.К.* Древнейшие сказания о Кавказе. Тифлис, 1881.
148. *Успенский Б.А.* К исследованию языка древней живописи // Язык живописных произведений. М., 1970.
149. *Федоров А.А.* Лекции по модернизму. М., 1984.
150. *Федоров А.А.* Зарубежная литература XIX–XX вв. Эстетика и художественное творчество. М., 1928.
151. *Фейербах Л.* Избранные философские произведения. М., 1958. Т. 2.
152. Филологические труды: Фольклор и литература. Нальчик, 1977.
153. *Финк Е.* Основные феномены человеческого бытия. М., 1988.
154. *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1978.
155. *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936.
156. *Фрейд З.* Тотем и табу. М., 1923.
157. *Фрейд З.* Психология бессознательного. М., 1990.
158. *Фрейд З.* Я и Оно. Соч. в 2 т. Тбилиси, 1991.
159. *Фрэзер Д.* Золотая ветвь. М., 1928.
160. *Фрэзер Д.* Фольклор в Ветхом завете. М.;Л., 1931.
161. *Фромм Э.* Ситуация человека – ключ к гуманистическому психоанализу. М., 1988.
162. *Хайдеггер М.* Время и бытие. М., 1993.
163. *Хайдеггер М.* Европейский нигилизм. М., 1988.
164. *Хайдеггер М.* Письмо о гуманизме. М., 1988.
165. *Халидова И.А.* Мифологические персонажи кумыкской несказочной прозы. Тбилиси, 1987.
166. *Хейзинга Й.* Homo ludens. М., 1992.

167. *Хейзинга Й.* Осень Средневековья. М., 1988.
168. *Честертон Г.К.* Святой Франциск Ассизский в книге «Вечный Человек». М., 1992.
169. *Чиковани М.Я.* Амираниани. Тбилиси, 1960.
170. *Швейцер А.* Благоговение перед жизнью. М., 1992.
171. *Шелер М.* Положение человека в космосе. М., 1988.
172. *Шеллинг Ф.В.Й.* Сочинения в 2 т. М., 1989.
173. *Шеллинг Ф.В.Й.* Философия искусства. М., 1966.
174. *Шенкао М.А.* Специфика мифологического сознания. Ростов н/Д., 1982.
175. *Шкловский В.* Кончился ли роман? // Иностранная литература. 1976. № 8. С. 225–227.
176. *Шлегель Д.* Сочинения в 2 т. Эстетика. Философия. Критика. М., 1995.
177. *Шортанов А.Т.* Адыгские культы. М., 1992.
178. *Элиаде М.* Аспекты мифа. М., 1995.
179. *Элиасов Л.Е.* Русская фольклористика Восточной Сибири. Улан-Удэ, 1958. Ч. 1.
180. *Юнг К.* Человек и его символы. М., 1991.
181. *Юнсон Э.* Избранное. М., 1983.
182. *Юлленстен Л.* Романы. М., 1984.
183. Адыгэ ИуэрыИуатэ. Налшык, 1992.
184. Адыгэ гушыжьхэр, къоджэхькъоджэшхэр, ИурыИунуэхэр. Мыекъуапэ, 1978.
185. *Brinton P.G.* The folklore of Yucatan – The Folklore Journal. 1883. Vol. 1.
186. *Boas F.* Report of the US national museum for 1895, Washington, 1897
187. *Cassirer E.* The philosophy of symbolic form. New Haven, Yale university. Vol. 2.
188. *Frazer J.G.* The belief in immortality and the worship of the dead. London, 1922. Vol. 2.
189. *Frobenius L.* Die Weltanschauung der Naturvolker. Weimar, 1898.
190. *Hambly W.D.* Serpent warship in Africa. Chicago, 1931.
191. *Kroeber A.L.* The religion of the Indians of California. Publ. Amer. Archaeol. and Ethnol. Univ. of California, 1907. Vol. 4. № 6.
192. *Maltern L.* Das Pferd im Totenglauben – la hrfuch des Kaiserlochen deut Archaologischen instituts, 1919.
193. *Nevermann H.* Masken und Geheimbunde in Melanesim. Berlin, 1933.



194. *Radeliff-Brown A.K.* The rainbow– serpent mythe in South East Australia – Oceania, 1930. Vol. 1. № 3.
195. *Schurtz H.* Alterclassen und Mannerfunde. Berlin, 1933.
196. *Webster H.* Primitive secret accieties. New York, 1908.

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ



- АГЭ – Нарты. Адыгский героический эпос  
ГЭБК – Нарты. Героический эпос балкарцев и карачаевцев  
СН – Сказания о нартах  
ПСБ – Приключение Сасрыквы и его 99 братьев  
АСС – Адыгские сказания и сказки  
ССА – Сказания и сказки адыгов  
КФ – Кабардинский фольклор  
АНС – Абазинские народные сказки  
АС – Абхазские сказки  
СНКЧ – Сказки народов Карачаево-Черкесии  
ИКВС – Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки

## СОДЕРЖАНИЕ



|  |     |
|--|-----|
| Введение .....   | 5   |
| ЧАСТЬ I. Мифологические образы и мотивы в адыгском фольклоре: онтологический аспект .....        | 23  |
| Глава 1. Категории игры и трансценденции в отечественной и западной литературах .....            | 23  |
| Глава 2. Мифологический герой в метафизическом представлении .....                               | 39  |
| 2.1. Мифологический герой и категория игры .....   | 39  |
| 2.2. Персонификация трансценденции в адыгской мифологии .....                                    | 49  |
| 2.3. Признаки инициированности героя .....   | 55  |
| Глава 3. Основные стадии развития мифо-метафизического героя в связи с мотивом поиска отца ..... | 80  |
| ЧАСТЬ II. Мифологические образы и мотивы в литературе и кинематографии .....                     | 102 |
| Глава 1. Мифологические образы и мотивы в литературе .....                                       | 102 |
| 1.1. Особенности художественного метода П. Лагерквиста ....                                      | 102 |
| 1.2. Архетипические образы и мотивы в прозе П. Лагерквиста .....                                 | 108 |
| 1.3. Библейские образы и мотивы в контексте мировой литературы .....                             | 130 |
| Глава 2. Мифологические образы и мотивы в кинематографии .....                                   | 136 |
| Заключение .....   | 153 |
| Библиография .....   | 162 |
| Список сокращений .....  | 170 |

*Научное издание*

**Мадина Андреевна Хакушева**

**МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ И МОТИВЫ  
В ФОЛЬКЛОРЕ, ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ**

Макет и техническое редактирование

*А.В. Гергоковой*

Корректор

*Л.О. Тамазова*

ISBN 978-5-91766-088-2



9 785917 660882

Федеральное государственное бюджетное научное учреждение  
«Кабардино-Балкарский институт гуманитарных исследований»

360000, г. Нальчик, ул. Пушкина, 18

Тел.: 8 (8662) 42-46-97, 42-50-94

E-mail: [kbigi@mail.ru](mailto:kbigi@mail.ru)

Подписано в печать 12.12.2014

Формат 60 x 84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Гарнитура Times

Усл. печ. л. 10. Тираж 500 экз. (1-й завод 100). Заказ № 114