

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Тольяттинский государственный университет»

Гуманитарно-педагогический институт

(наименование института полностью)

Кафедра «Русский язык, литература и лингвокриминалистика»

(наименование)

45.03.01 Филология

(код и наименование направления подготовки / специальности)

Отечественная филология (русский язык и русская литература)

(направленность (профиль) / специализация)

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
(БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА)**

на тему Своеобразие мифопоэтики романа А. Белого «Москва»

Обучающийся

Е. И. Сарманова

(Инициалы Фамилия)

(личная подпись)

Руководитель

д-р пед. наук, доцент Л. А. Сомова

(ученая степень (при наличии), ученое звание (при наличии), Инициалы Фамилия)

Тольятти 2023

Аннотация

Данная бакалаврская работа посвящена изучению своеобразия мифопоэтики романа Андрея Белого «Москва».

Исследование мифопоэтических черт произведений Андрея Белого является важной частью масштабного процесса освоения его творческого наследия.

Цель данной работы состоит в том, чтобы проанализировать особенности мифопоэтики романа Андрея Белого «Москва» и выявить своеобразие авторского мировидения.

Для достижения поставленной цели были решены следующие задачи: систематизированы и обобщены различные подходы к проблеме мифопоэтики в современном отечественном литературоведении; определена специфика мифопоэтики символизма как одного из ведущих литературных направлений конца XIX – начала XX века; выявлены особенности использования мифа Андреем Белым; описаны особенности реализации мифологемы «лабиринт Минотавра» в романе Андрея Белого «Москва»; на основе полученных результатов исследования сформулированы и обоснованы выводы о своеобразии мифопоэтики романа Андрея Белого «Москва».

Особое внимание было уделено следующим вопросам: специфика термина «мифопоэтика»; роль мифологических образов лабиринта и Минотавра в культуре XX века; значение мифопоэтики в творческой системе Андрея Белого; место романа «Москва» в творчестве Андрея Белого; реализация мифологемы «лабиринт Минотавра» в портретной характеристике, пространственно-временном окружении персонажей и сюжетном развитии.

Основные результаты исследования отражены в следующих положениях:

- Конструктивным элементом мифопоэтического уровня романа Андрея Белого «Москва» является мифологема «лабиринт Минотавра»,

широко представленная в персонажной, пространственно-временной и сюжетной организациях, выступающих в качестве базиса художественного мира произведения.

- Особенности реализации в романе мифологемы «лабиринт Минотавра» отражают синкретизм лежащих в ее основе образов, содержащих как глубоко архаические представления об устройстве мира, так и более поздние исторические наслоения.

- Функционирование мифологемы «лабиринт Минотавра» в романе служит символизации городского пространства, наделению его абстрактными, универсальными, вневременными чертами, представляет Москву начала XX века в образе целостного лабиринта, слагаемого из обособленных лабиринтов меньшего масштаба – квартир, переулков, тупиков и иных локаций.

- Главным носителем мифологемы «лабиринт Минотавра», средоточием основных ее фрагментов является герой романа Эдуард Эдуардович фон-Мандро: через его сознание передано авторское мироощущение, отражающее образ мира, в котором универсальным символом, определяющим путь человека, является лабиринт.

Апробация исследования проходила в рамках конференций: Всероссийская студенческая научно-практическая междисциплинарная конференция «Молодежь. Наука. Общество» (Тольятти, декабрь 2021 г.); «Студенческие Дни науки в ТГУ»: научно-практическая конференция (Тольятти, апрель 2022 г.); «Студенческие Дни науки в ТГУ»: научно-практическая конференция (Тольятти, апрель 2023 г.); а также в ходе прохождения педагогической практики в МБОУ г. о. Тольятти «Школа №15 имени Героя Советского Союза Викторова Константина Николаевича» во время проведения тематического внеклассного мероприятия для учащихся десятого класса.

Бакалаврская работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка используемой литературы и используемых источников.

Оглавление

Введение.....	5
Глава 1 Мифопоэтический аспект творчества А. Белого.....	11
1.1 Специфика понятия «мифопоэтика» в современном отечественном литературоведении	11
1.2 Мифопоэтика русского символизма	15
1.3 Лабиринт как универсальный символ. Лабиринт Минотавра	20
1.4 Мифопоэтика А. Белого	25
Глава 2 Мифологема «лабиринт Минотавра» как значимый конструктивный элемент мифопоэтики романа А. Белого «Москва»	30
2.1 Роман «Москва» в творческой системе А. Белого	30
2.2 Образ Эдуарда Мандро как средоточие элементов мифа о лабиринте и Минотавре	33
2.3 Реализация мифологемы в портретной характеристике персонажа	37
2.4 Реализация мифологемы в пространственно-временном окружении персонажа	43
2.5 Реализация мифологемы в сюжетном положении персонажа	50
Заключение	59
Список используемой литературы и используемых источников	64
Приложение А Сценарий тематического внеклассного мероприятия по литературе	70

Введение

Андрей Белый (Борис Николаевич Бугаев) является одним из наиболее ярких представителей литературы XX века. Собрав в собственной картине мира основные идеи точных и гуманитарных наук, он стремился донести до общества мысль о возможности их гармоничного слияния с целью формирования новой человеческой культуры. Движение в будущее в понимании писателя невозможно без обращения к богатому опыту прошлого, позволяющему иначе взглянуть на полную неизвестности действительность рубежа веков. Глубина личности Андрея Белого осталась для современников тайной: кто-то воспринимал его как провидца, кто-то – как сумасшедшего. Обнаружить единомышленников писателю удалось среди представителей направления «символизм», к которому он принадлежал.

Символисты отчетливо ощущали невозможность продолжения привычного течения жизни, старались выразить свои субъективные переживания в слове, предельно размыв его первоначальный смысл, что проявилось как в общих чертах их поэтики, так и в индивидуальной манере представления материала. Их единой творческой установкой стало обращение к мифу.

Мифопоэтика как область частной поэтики, тесно связанная с мифом, как метод исследования художественных мифологизированных произведений, как способ мировосприятия, основанный на мифе, активно анализируется литературоведами и представителями других областей науки. Современные специалисты (Н. О. Осипова [36], В. Н. Крылов [23], Г. А. Токарева [53], С. П. Белокурова [3], В. В. Полонский [41] и другие), отталкиваясь от идей предшественников, стремятся обозначить содержание данного явления, разрабатывают параметры для определения сознательного и бессознательного начала в его составе, формируют его инструментарий, указывают его место в структуре литературного произведения и касаются многих других сторон «мифопоэтического».

Перспективным направлением изучения особенностей творческого наследия Андрея Белого, ставшего неотъемлемой частью как русской, так и мировой культуры, считается изолированное рассмотрение поэтики тех произведений писателя, которые были изданы большим тиражом намного позже смерти автора, лишь во второй половине XX века.

Литературовед С. И. Тимина, составитель первого единого издания романа «Москва» (1989) сообщает, что «покрытые плесенью времени формуляры романов А. Белого, хранящиеся в разного рода публичных библиотеках страны, не содержат следов того, что к ним прикасалась рука человека, то есть читателя 30-х – 80-х годов» [51]. Н. Г. Шарапенкова дополняет: «Более полувека роман «Москва» пролежал в недрах спецхрана» [62].

Актуальность исследования обусловлена недостаточной изученностью мифопоэтических черт творчества Андрея Белого, в частности последнего романа писателя «Москва». Степень научной разработанности проблемы активно повышается. Ученые все чаще обращают внимание на мифопоэтическую организацию пространства, мифопоэтический аспект имен собственных в романе «Москва» (Н. Г. Шарапенкова [62]), устанавливают связи мифопоэтического слоя романа «Москва» с тенденциями мифологизирования в контексте художественной эпохи XX столетия (Е. Б. Скорospelова [47], В. В. Полонский [42] и другие), обнаруживают включение в роман «Москва» мотивов библейской мифологии (Н. Г. Шарапенкова [62], И. О. Маршалова [30], Н. А. Кожевникова [15] и другие) и прочие особенности.

Цель выпускной квалификационной работы (бакалаврской работы) – проанализировать особенности мифопоэтики романа Андрея Белого «Москва» и выявить своеобразие авторского мировидения.

Для достижения поставленной цели были определены следующие задачи:

- систематизировать и обобщить различные подходы к явлению мифопоэтики в современном отечественном литературоведении;
- определить специфику мифопоэтики символизма как одного из ведущих литературных направлений конца XIX – начала XX века;
- выявить особенности использования мифа Андреем Белым;
- описать особенности реализации мифологемы «лабиринт Минотавра» в романе Андрея Белого «Москва»;
- на основе полученных результатов исследования сформулировать и обосновать выводы о своеобразии мифопоэтики романа Андрея Белого «Москва».

Материалом настоящего исследования послужили романы «Московский чудак», «Москва под ударом», «Маски», которые в совокупности образуют единое произведение – роман Андрея Белого «Москва».

Объект исследования – художественные особенности романа Андрея Белого «Москва».

Предмет исследования – своеобразие мифопоэтики романа Андрея Белого «Москва» и особенности функционирования мифологемы «лабиринт Минотавра» в художественном тексте.

Методы исследования. Методологической основой исследования являются общенаучные методы: анализ, синтез, сопоставление, дедукция и индукция, обобщение. В работе использованы частные литературоведческие методы: наблюдение над текстом, биографический, мифопоэтический. Метод наблюдения над текстом (в форме неоднократного перечитывания) был применен для открытия в изучаемом романе новых сторон, деталей, нюансов, значимых для понимания особенностей его мифопоэтики. Биографический метод был использован для установления связи между некоторыми моментами биографии Андрея Белого, воспоминаниями об авторе, научными исследованиями в данной области и отдельными аспектами его творчества, затрагиваемыми в настоящей работе. С помощью мифопоэтического метода

было обнаружено и прокомментировано наличие мифологического начала в художественном содержании романа «Москва».

Теоретической базой выпускной квалификационной работы выступили отдельные положения исследований, посвященных изучению проблемы взаимоотношения мифа и художественной литературы (поэтике мифа) (трудов А. Ф. Лосева, Е. М. Мелетинского, З. Г. Минц и других); выявлению специфики отдельной литературоведческой категории – мифопоэтики (работ Н. О. Осиповой, В. Н. Крылова, В. В. Полонского, Я. В. Солдаткиной, Д. П. Козолупенко и других); выявлению особенностей использования мифа в творчестве русских символистов (работ А. Ханзен-Лёве, З. Г. Минц, Е. Б. Скороспеловой, В. В. Полонского, Д. А. Крылова и других) и в творчестве Андрея Белого (работ А. Белого, М. Л. Спивак, Л. В. Гармаш, А. И. Ощепковой и других), используемые в качестве ориентиров при анализе художественного содержания романа «Москва».

Положения, выносимые на защиту:

- Конструктивным элементом мифопоэтического уровня романа Андрея Белого «Москва» является мифологема «лабиринт Минотавра», широко представленная в персонажной, пространственно-временной и сюжетной организациях, выступающих в качестве базиса художественного мира произведения.

- Особенности реализации в романе мифологемы «лабиринт Минотавра» отражают синкретизм лежащих в ее основе образов, содержащих как глубоко архаические представления об устройстве мира, так и более поздние исторические наслоения.

- Функционирование мифологемы «лабиринт Минотавра» в романе в целом служит символизации городского пространства, наделению его абстрактными, универсальными, вневременными чертами, представляет Москву начала XX века в образе целостного лабиринта, слагаемого из обособленных лабиринтов меньшего масштаба – квартир, переулков, тупиков и иных локаций.

- Главным носителем мифологемы «лабиринт Минотавра», средоточием основных ее фрагментов является герой романа Эдуард Эдуардович фон-Мандро: через его сознание передано авторское мироощущение, отражающее образ мира, в котором универсальным символом, определяющим путь человека, является лабиринт.

Научная новизна исследования заключается в проведении детального комплексного анализа мифологемы «лабиринт Минотавра» в романе Андрея Белого «Москва», которая не была подробно изучена ранее, в обнаружении специфических особенностей ее реализации.

Теоретическая значимость бакалаврской работы определяется тем, что полученные наблюдения в области мифопоэтики романа «Москва» могут способствовать уточнению представлений о творчестве Андрея Белого и его стратегиях работы с мифом.

Практическая значимость бакалаврской работы состоит в том, что материалы и результаты исследования могут быть использованы на уроках и элективных курсах по литературе в средних общеобразовательных учреждениях, на практических занятиях по литературоведческим дисциплинам в высших учебных заведениях.

Апробация исследования проходила в виде устных докладов на конференциях:

- Всероссийская студенческая научно-практическая междисциплинарная конференция «Молодежь. Наука. Общество» (Тольятти, декабрь 2021 г.).

- «Студенческие Дни науки в ТГУ» : научно-практическая конференция (Тольятти, апрель 2022 г.).

- «Студенческие Дни науки в ТГУ» : научно-практическая конференция (Тольятти, апрель 2023 г.).

По материалам исследования были подготовлены к публикации работы:

- Сарманова Е. И. Поэтика романа А. Белого «Московский чудак» // «Молодежь. Наука. Общество» : Всероссийская студенческая научно-

практическая междисциплинарная конференция (Тольятти, 20–24 декабря 2021 года) : сборник студенческих работ / отв. за вып. С. Х. Петерайхис. Тольятти : Изд-во ТГУ, 2023. С. 416–419.

- Сарманова Е. И. Мифопоэтическая основа образа Эдуарда Мандро в романе А. Белого «Москва»: миф о Минотавре // «Студенческие Дни науки в ТГУ» : научно-практическая конференция (Тольятти, апрель 2023 года) (в печати).

Материалы бакалаврской работы были апробированы в ходе прохождения педагогической практики в МБОУ г. о. Тольятти «Школа №15 имени Героя Советского Союза Викторова Константина Николаевича».

Структура бакалаврской работы подчинена логике исследования и состоит из введения, двух глав, заключения, списка используемой литературы и используемых источников, а также приложения.

Глава 1 Мифопоэтический аспект творчества А. Белого

1.1 Специфика понятия «мифопоэтика» в современном отечественном литературоведении

Интерес к проявлению мифа в художественной литературе, к «мифопоэтическому» выражали как зарубежные (М. Элиаде [63], Дж. Кэмпбелл [26] и другие), так и отечественные (Е. М. Мелетинский [31], [32], В. Н. Топоров [56], З. Г. Минц [33] и другие) ученые. Термин «мифопоэтика», несмотря на высокую частотность его употребления и множественность попыток интерпретации современным литературоведением, основанных, как правило, на описанной выше теоретической и методологической базе, остается проблемным и неопределенным, что позволяет исследователям говорить о его «условности», берущей свое начало от многоаспектной специфики мифа как такового: «...наверное, следует утешиться истиной, что большинство терминов, касающихся мифа, остаются стократ условными» [54].

Так, специалист по изучению литературы Серебряного века Н. О. Осипова предлагает два подхода к пониманию рассматриваемого явления. В первом случае под мифопоэтикой подразумевается сфера частной поэтики, а именно «творческая, личностная и жизнетворческая система художника, основанная на художественно мотивированном обращении к традиционным мифологическим схемам, моделям, сюжетно-образным системам и поэтике мифа и обряда, в том числе и к созданию «неомифологических текстов». Во втором – «метод исследования таких явлений литературы, которые ориентированы на мифопоэтические модели, с целью проследить их генезис, развитие и функции в создании целостной картины мира, трансформацию традиционных образов, что позволяет исследовать широкие интертекстуальные связи» [36].

Поддерживает данную точку зрения литературовед В. Н. Крылов, синтезирующий две указанные дефиниции при изучении литературно-критического наследия русских символистов [23].

Г. А. Токарева, изучая особенности использования мифа в зарубежной поэзии, называет мифопоэтикой «художественные установки и принципы отдельных авторов, реализуемые в поэтическом произведении и связанные с мифом», отмечает широту границ мифопоэтической сферы, допуская «возможность включения в область мифопоэтики не только системы средств выражения индивидуального творческого сознания художника, но и форм поэтического воплощения бессознательного», а также подчеркивает правомерность ее научного освещения, обусловленную особенностями генезиса категории: «Термин «мифопоэтика», вероятно, возник из намерения подчеркнуть различие между архаическим мифом, художественность которого бессознательна и потому выпадает из сферы внимания литературоведения; и мифом, органически внедрившимся в структуру литературного произведения, рассуждать о поэтике которого исследователь имеет полное право» [53, с. 7-8].

В «Словаре литературоведческих терминов» С. П. Белокуровой представлено следующее значение разрабатываемого понятия: «исследование «проекции» мифа (мифологического сюжета, образа, мотива и т.д.) на произведение» [3]. Термин «миф» в предложенном контексте понимается расширительно, согласно дефинициям, данным В. П. Рудневым в «Словаре культуры XX века», как «1) древнее предание, рассказ; 2) мифотворчество, мифологический космогенез; 3) особое состояние сознания, исторически и культурно обусловленное» [44, с. 169].

Большой масштаб приобретает содержание мифопоэтики в определении, приведенном в работе «Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий» под редакцией Н. Д. Тamarченко: «условное наименование целой серии подходов к литературным реалиям разного масштаба (от отдельного

образа до литературного течения), предполагающих – в том или ином смысле – рассмотрение их под мифологическим углом зрения» [43, с. 124].

Специалист по изучению истории русской литературы В. В. Полонский следует по пути употребления термина «мифопоэтика» «в условно-прикладном смысле» – как обозначение определенных стратегий (и их последствий) обнажения глубинных повествовательных структур прозаического текста, восходящих к архаико-традиционным формам, а также – в случае анализа так называемых литературных мифологем – «особого способа поэтизации мира через наложение на густой, нерасчлененный поток жизненных событий отстоявшихся, получивших образное, пластическое выражение и несущих закрепленные смыслы сюжетов мировой культуры» [41, с. 7-8].

Продолжая тенденцию осмысления мифопоэтики в качестве метода исследования, Г. П. Козубовская характеризует ее инструментарий, состоящий из понятий «миф», «мифомышление», «мифологизм», «мифотворчество», «мифологизация», «неомифологизм», «мифореставрация», «мифогенная литература», «мифологема» и «архетип» [18, с. 4].

Я. В. Солдаткина предлагает включать в содержание мифопоэтики не только «функционирование в художественном тексте мифологических образов, мотивов, аллюзий и реминисценций, причины и особенности тех формальных и смысловых трансформаций, которым они подвергают по авторской воле», «создаваемые авторами новые мифологемы», «новые авторские мифы», «художественный неомифологизм», но и «отражение глубинных мифологических представлений общества» [49, с. 8].

С. Д. Титаренко, изучая мифопоэтический слой в творчестве русских символистов, в частности в трудах В. Иванова, продолжает линию рассмотрения мифопоэтики как «художественного метода и текстопорождающей стратегии» [52, с. 3].

Философ Д. П. Козолупенко, осуществляя системный и междисциплинарный анализ проявления мифа в культуре, осмысляет мифопоэтику как «одну из доминант мировосприятия», возникающую часто в определенные исторические моменты, в «хаотические» общественные периоды, которые можно назвать своеобразными «точками бифуркации»; как «то, что организует наш взгляд на мир и позволяет нам обжиться в нем в случае, когда все другие взгляды не могут дать такой возможности» [17, с. 209]. Неотъемлемыми чертами мифопоэтического восприятия, по мнению ученого, являются «особый тип причинности, в центре которой находятся «закон участного внимания» и «закон идеального равновесия»; представление о мире как о совокупности мест взаимодействия множества неповторимых и незаменимых живых существ, сопричастных как всему этому миру, так и друг другу», «ответственных за этот мир и за все его проявления»; особый тип героя, «динамического центра мифопоэтического мира», который «неразрывно связан с его пространством и временем»; особый тип коллективной памяти, предполагающий «фиксацию однородного (временных циклов, пространственной организации, типажей и архетипов поведения)», основанный на устной традиции [16, с. 4-5].

Осмысление приведенных выше точек зрения приводит нас к выводу, что специфика термина «мифопоэтика» в современном отечественном литературоведении выражена в основном в трех определениях: 1) область частной поэтики, представленной художественной мотивацией к использованию мифологического начала во всех его проявлениях (сознательных и бессознательных); 2) метод изучения художественных произведений, в поэтике которых наличествует обращение к мифологическому началу; 3) особенности доминирования в художественных текстах (и шире — в человеческом сознании в целом) особенностей мировосприятия, свойственных мифологическим обществам, отражающих картину мира, основанную на мифе.

В настоящей работе мы придерживаемся широкого понимания рассматриваемого явления. Отталкиваясь при анализе мифопоэтики романа Андрея Белого «Москва» от понятия «мифологема» как одного из инструментов мифопоэтического метода исследования, мы обнаруживаем не только обусловленное авторской идеей внедрение элементов мифа в художественный текст, но и прослеживаем закрепление в произведении переломного состояния мира рубежа веков со свойственными для него принципами мифопоэтического. Под «мифологемой» мы вслед за З. Г. Минц понимаем знак-заместитель «целостных ситуаций и сюжетов», который актуализирует «потенциально заложенные» в тексте «сюжетные значения», становится «программой сюжетного поведения героев или развертывания ситуаций «текста-мифа», отсылает к целостным «текстам-источникам», оказывается «мощным аккумулятором смыслов» [33, с. 76].

1.2 Мифопоэтика русского символизма

Период конца XIX – начала XX века характеризуется нестабильной ситуацией в мировом сообществе: «кризис буржуазной культуры, переломные годы эпохи кануна войн и социалистические революции» значительно влияли на сознание современников [48, с. 350]. Мыслители того времени, отчетливо воспринимая происходящие вокруг события, в своих научных и творческих работах часто обращались к проблеме личности, стоящей на грани между жизнью прошлой и будущей, ощущали приближение «неслыханных перемен». Особенно ярко данная тенденция прослеживается в наследии философов, поэтов и писателей, принадлежащих к направлению «символизм» [48, с. 350].

Согласно «Словарю литературоведческих терминов» символизм представляет собой «литературное течение конца 19 – начала 20 века, широко распространившееся в Европе с 70-80-х гг. 19 века» [48, с. 349]. Зародившись во Франции и найдя выражение в творчестве таких авторов, как Ст. Малларме,

А. Рембо, П. Верлен, концепция символизма гармонично вписывается в русскую культуру, поддерживается и развивается Д. Мережковским, В. Ивановым, В. Брюсовым, К. Бальмонтом, А. Блоком, А. Белым. Несмотря на «национально-историческое своеобразие» перечисленных писателей, в их произведениях и «взглядах на искусство» прослеживается подчинение общим законам символизма [48, с. 349].

В. М. Толмачев, анализируя принципы символизма в мировом масштабе, трактует его как одно из ключевых воплощений «субъективности», которая подразумевает «неклассичность западной культуры, эстетику разрыва отношений между целым и частью, традицией и индивидуальным талантом, «что говорится» и «как говорится». Устремляясь к «абсолютной свободе творческого «я», художник «шаг за шагом разрывает свои отношения с культом, обособляет «я» от «другого», дает определение всему через призму личного миропонимания [55, с. 248].

Данному направлению присущи «крайний индивидуализм», стремление к обобщению и фиксации «субъективного отношения» художника к окружающей его действительности, «обнаженная» трансляция мироощущения автора, которое часто остается «смутным» и «непостижимым», убежденность в «непознаваемости» мира, тяготение к «невысказанному, сверхчувственному», отречение от «натуралистической приземленности». Производными от этих особенностей являются «характерная для символизма поэтика условностей и иносказаний», «дематериализация слова», вычленяющая в слове звуковую, ритмическую составляющие, нацеленная на размытие его точного значения и развитие ассоциативного ряда. Максимально возможной реализацию данных принципов в художественном тексте делает обращение творца к символу [48, с. 349-350].

Термин «символ», восходящий к греческому глаголу «симболон», означающему «связывать», становится «сложным и противоречивым явлением», «особой формой художественного образа», позволяющей

трансформировать «грубую и бедную» жизнь в «сладостную легенду», противостоять угнетающей реальности, открыть «окно в вечность», в частном отобразить общее [48, с. 349-350]. Выполняя функцию «основного конструктивного элемента поэтической речи символистов в единой системе образных средств изобразительности», символ по-разному используется представителями отдельных ветвей изучаемого направления [22, с. 147].

Наследуя традиции Ф. Ницше, Р. Вагнера, стремившихся к достижению современным искусством синкретичности, характерной для мифа, к приобщению современной культуры к вечному началу, судьбы индивида к судьбам мира, русский символизм большое значение придавал проблеме «глубинного единства и цельности человеческого бытия», стремился к воспроизведению «древнего целостного органичного мирозерцания» [39, с. 41]. Литературовед А. А. Петров отмечает, что «интерес к мифологии в России принимал различные взаимосвязанные формы: от собирания фольклора и вполне научных попыток теоретического осмысления мифологии до создания художественных «неомифологических» произведений и различных околολитературных «кружков», пытавшихся жить в мифе» [39, с. 40-41].

Характерной «особенностью символистского мироощущения», «определившей его ориентацию на миф и «неомифологическую» устремленность», З. Г. Минц называет «представление о Красоте как глубинной сущности мира», «его высшей ценности и наиболее активной преобразующей силе бытия», которое сопровождало «весь путь русского символизма», порождало «широчайшую экспансию художественных методов познания», включающую «элементы мифопоэтического мышления» [33, с. 60; 63]. Под «неомифологизмом», возникшим в отечественном культурном пространстве первоначально в рамках рассматриваемого направления, исследователь понимает «культурный феномен, сложно соотнесенный с реалистическим наследием XIX столетия», особенно с жанром романа, отличный от «стилизаций мифа и фольклора» и «ориентированную на миф и

фольклор романтическую фантастику» [33, с. 60]. «Неомифологическим» текстам символистов присуще соединение «ориентации на архаическое сознание» «с проблематикой и структурой социального романа, повести» и прочих форм, «а зачастую – и с полемикой с ними» [33, с. 60].

Отличительной чертой мифопоэтики русского символизма является, согласно наблюдениям А. Ханзен-Лёве, ее «в чрезвычайно высокой степени» соотносимость с архетипологией К. Юнга [59, с. 13]. Неомифологизму модерна в целом, по мнению ученого, свойственно стремление обнаружить скрытые «архаико-примитивные, ритуально-мифические, бессознательные (подсознательные) структуры и движущие силы» «современного, цивилизованного мира» [59, с. 14]. Миф, мифические структуры «в их инвариантных присутствии и действенности» осмыслялись представителями данного направления как «мифологический базис», лежащий в основании всех «индивидуальных и коллективных форм культуры» [59, с. 15]. Противопоставленность рациональности в использовании мифологического материала, свойственной литературе вплоть до XIX века, проявилась во внеисторичности, синкретичности функционирования мифологем у символистов, прерывности и сборности их неомифологического дискурса, сопоставимых с собственно мифическим мышлением [59, с. 16].

Описанные выше тенденции, по мнению протоирея Георгия Флоровского, были тесно сопряжены с религиозным содержанием: «Это был особый путь возврата к вере, через эстетизм и через Ницше, и в самой вере оставался осадок эстетизма, осадок искусства и литературности» [58, с. 578-579]. Знаковым для русского символизма стало преодоление им границ собственно литературного направления, «богоискательство», обусловленное его «фундаментальными основаниями», а именно «учением о Софии – Премудрости Божией» и теургией, идеей о приближении «к идеалу божественного всеединства», большое внимание которым уделяли «такие мыслители Серебряного века, как В. С. Соловьев, П. А. Флоренский, С. Н. Булгаков» и другие [2, с. 40]. Опираясь на философские идеи

В. С. Соловьева, символисты творили свои произведения в русле нового мифа, имеющего, пожалуй, «самое большое значение для всего движения младших» представителей течения: мифа, в котором художник выступал как «теург у подножия храма», соединяющий «мистику с искусством», «в высшей молитве, теургии», проникающий «в мир идей», следующий делу «освобождения плененной Хаосом Царевны – Мировой и своей души» по пути к «Богочеловечеству» [24, с. 6].

Классическая мифологическая схема противостояния, борьбы хаоса и космоса, обязательно обрастая дополнительными смыслами, порождает художественную картину мира всех знаковых произведений, написанных в переломную эпоху.

В соединении присутствия религиозного начала в творчестве символистов с доминированием в его космогонической символике «небиблейского» и «дохристианского» характера «архаических греческих, египетских, индийских мифологем, а также мифологем «языческой» символики – в том числе и в основном славянской» реализуется сложность и многоаспектность мифопоэтики символизма, подталкивающая к детальному рассмотрению отдельных ее элементов [59, с. 58].

Таким образом, русскому символизму, образовавшемуся в период всеобъемлющей нестабильности, обращенному к методам художественного, неаналитического познания мира, присуще активное использование поэтики мифа, мифологического мышления, классических, языческих и религиозных мифологем и архетипов с целью обнаружения базиса, определяющего закономерности устройства современности. Слияние данной особенности со спецификой жанра, в особенности романного, наследуемого от классической традиции, обуславливает неомифологичность произведений, созданных в русле данного направления. В основе творчества конца XIX – начала XX века часто лежит схема борьбы хаоса и космоса, реализуемая с заимствованием элементов мифологических систем разного генезиса, а также с построением художественного мира произведений по принципам внеисторичности,

синкретичности, сборности. Особенности развития данной схемы как в положительном, так и отрицательном направлении зависят от поэтики конкретного автора.

1.3 Лабиринт как универсальный символ. Лабиринт Минотавра

Начиная с глубокой древности образ лабиринта регулярно встречается в мировой литературе. Причиной устойчивости, способности вписываться в контексты разных эпох, вызывая неизбежный отклик носителей культуры, является особая универсальность и содержательность его как символа, как продуктивной художественной модели. Лабиринт предстает в сознании человека не только как конкретная материальная конструкция, но и как объемная метафора, однако, данные воплощения тесно взаимосвязаны.

Энциклопедическое значение лабиринта доступно в «Мифологическом словаре» под редакцией Е. М. Мелетинского. Содержание словарной статьи гласит, что лабиринт – это «дворец, из которого невозможно найти выход», наиболее известным примером которого считается подземный критский лабиринт, построенный Дедалом для Миноса, по размеру сопоставимый с одной сотой его прототипа, египетского лабиринта, «насчитывавшего 3000 комнат под землей и над землей». Здесь отмечается, что Дедал не знал выхода из своего сооружения [34, с. 303].

Знаменитый миф о лабиринте на острове Крит, по мнению исследователей греческой культуры, дошел до современности существенно искаженным, переработанным, допускающим произвольные прочтения. Тем не менее его популярность во многом обусловлена частичным выполнением им собственно мифической функции, а именно участием «в осмыслении вечных основ» мира и хранением «глубинных представлений о мироустройстве, вечном и постоянно воспроизводящемся» [14, с. 5].

Философ Т. Ю. Денисова, ссылаясь на мыслителей древности, выделяет такую особенность образа лабиринта, как тесная, но не прямая связь модели

материального сооружения и представлений о мире и позиции человека в нем, промежуточным звеном в которой выступает образ «рукотворной пещеры, которая, в свою очередь, связывалась у раннегреческих философов с образом космоса», трактуемого архаическим сознанием «пластически-телесно» [14, с. 6]. Однако пещера не соотносилась ими с гармонизированным целым, а, напротив, являла собой «начало, место и условие его формирования», включая в себя, таким образом, не только космос, но и хаос как «случай космоса». Хаос, как утверждает А. Ф. Лосев, «всегда указывал на космос и был его символом, а космос всегда свидетельствовал о былом или будущем хаосе» [28, с. 481-482].

К основным признакам лабиринта-пещеры относятся тьма («символ неведомого ничто, способного развернуться в нечто»), влага («символ начала, порождения»), сложность и запутанность, воспринимаемые в качестве «бесструктурности» или, наоборот, «потенциальной структуры», сочетание порядка и беспорядка, особая позиция в пространстве, «позиция перекрестка, места встречи трех миров» – небесного, земного и загробного, а также всеобъемлющее положение во времени, охватывающее «все время»: как «начало мира», так и «конец мира». Перечисленные особенности позволяют отношениям хаоса и космоса раскрываться в модели лабиринта «диалектически, в их неразрушимой взаимосвязи, циклическом чередовании и взаимопорождении» [14, с. 9]. Все указанные черты выступают основой устойчивости лабиринта как космологической модели, используемой человеком для осмысления и фиксации своего положения в мире, продуктивной для формирования на ее основе индивидуальных художественных концепций.

В целом древние представления о лабиринте звучат следующим образом: «Лабиринт – это что-то бесконечно запутанное, хаотическое, стихийное, гибельное и ужасающее» [29, с. 248]. Напротив, историзм мифа о лабиринте, как сообщает А. Ф. Лосев, «в том виде, как он дошел до нас», проявляется в том, что он «отнюдь не есть только архаика, только хтонизм, фетишизм и дикость, только старое нерасчлененное мифологическое

мышление. Это есть в то же самое время и символ победы человеческого гения над стихией», отражение победы «организующего и планирующего принципа в общественной жизни» [29, с. 250; 252].

Неотъемлемой частью мифического критского лабиринта, часто причиной его основания считается Минотавр, то есть, согласно сведениям «Мифологического словаря», «чудовище-человекобык по имени Астерий («звездный»)), рожденное «Пасифаей (дочерью Гелиоса), женой царя Миноса, от быка, посланного на Крит Посейдоном, или самого Посейдона». Размещенному в сложном сооружении существу «приносили в жертву (ежегодно или раз в несколько лет) семь юношей и девушек, посылаемых афинянами в качестве подати Миносу и в виде искупления за убийство сына Миноса в Аттике» [34, с. 360]. В эпоху выделения в мифах героической основы популярным стал сюжет о подвиге афинского царевича Тесея (Тезея), который «добровольно отправился на Крит в числе предназначенных на съедение», убил Минотавра и «с помощью нити влюбленной в него царской дочери Ариадны выбрался из лабиринта» [34, с. 360].

А. Ф. Лосев, помимо приведенной выше истории Минотавра, сообщает другую версию, входящую в ядро мифа, которая гласит, что Минос ради получения власти обращается за помощью «не к Посейдону, но к Зевсу» и «быка посылает не Посейдон, но Зевс, причем этого разъяренного быка умиряет Геракл и приводит его с Крита к Эврисфею, а мстящая Гераклу Гера переносит этого быка на Марафон, где его умерщвляет Тезей» [29, с. 237].

Размышления А. Ф. Лосева над комплексом сведений о Минотавре демонстрируют глубокую содержательность и синкретизм данного образа. Минотавр, во-первых, в мифологическом, нерасчлененном представлении был многоипостасным явлением, что проявляется в его сложной природе и соотносимости с тремя мирами. Данная связь реализуется не только через пространственно-временное положение лабиринта, обители человекобыка, но через историю его собственного происхождения: небесного (Минотавр – «внук солнца, а может, и сын Зевса – быка – неба, да и по имени он Астерий,

что значит не только Звездный, но, может быть, и Солнечный»), морского (отец Минотавра – «это бык, вышедший из моря и посланный Посейдоном», то есть «или сам Посейдон, или одно из его воплощений»), подземного (Минотавр – «подземный житель», «ипостась воплощения, или вообще говоря, символ подземного мира») [29, с. 240-241]. Формирование мифа о Минотавре, как отмечает исследователь, относится к эпохе первобытного ужаса перед стихийно-хаотически понимаемыми природой и обществом, к периоду невыделенности человека из окружающего мира, где оправданными считались человеческие жертвоприношения: «Животное, небо и человек – здесь одно и то же; в мышлении еще нет таких категорий, на которые бы могли разделить и расчленить эти три сферы» [29, с. 240]. Археологические находки обнаруживают ритуально-масочную составляющую существа, соотносимую с культом Солнца, отождествлением человека, неба, и природы вообще [29, с. 243; 249].

Во-вторых, данный образ, помимо архаических элементов, насыщен историческими наслоениями, наиболее важными из которых являются закрепление различения человека и мира, возвышение героической воли человека, ведущие к утверждению нового типа социальных отношений, отказу от человеческих жертв, переход от матриархата к патриархату. Все эти смыслы проявляются во многочисленных сюжетах об умерщвлении, укрощении чудовищ. В целом победа над Минотавром означала еще и победу цивилизации над «символом первобытной дикости» [29, с. 249].

Древними философами, поэтами, прозаиками часто описывался облик Минотавра. Среди его характеристик у Аполлодора, Диодора, Гигина и других мыслителей, приводимых в работе А. Ф. Лосева, встречаются указания на «двойную природу» существа, включающую «верхнюю часть тела, от плеч, бычьей», «лицо быка», «голову быка», а «прочее все человеческое». Особенно подчеркивается преступность, незаконность, греховность его происхождения. Минотавр у Еврипида – «напрасное смешение двух пород», у Вергилия – «род нечистый», «двухвидное чад», «беззаконный Венеры образ», у Овидия –

«рода позор» [29, с. 256; 258]. Минотавр, «звериная масть», «странным ликом своим» выдает «матери грех» у Клавдия [29, с. 260]. Руфин, говоря о рождении человекобыка Пасифаей, отмечает: «Она порождает (увы, беззаконие!) двухтелесного» [29, с. 260].

Согласно наблюдениям В. Г. Боруховича, двойственный образ Минотавра, выступая в критских мифах «в неразрывном единстве» с Зевсом в образе быка и образом Миноса, восходит к верховному божеству, и, вероятно, отражает разные этапы его восприятия: «Возможно, что в образе Минотавра мы сталкиваемся с явлением перехода териоморфной формы божества в антропоморфную стадию» [8, с. 10].

Художественное, философское сознание XIX, XX, XXI веков переосмысляет положение Минотавра в мифологической системе. Данный образ становится одним из наиболее популярных в культуре модерна и постмодерна. Так, Н. В. Кузнецова приводит в качестве примера подобного преобразования творческий опыт зарубежных авторов, в частности А. Жида, Х. Кортасара, Х. Л. Борхеса и Ф. Дюрренматта. Перечисленные писатели, «не меняя ни места, ни времени, ни героев» классического мифа, не прибегая к его соотнесению с историческими событиями, продолжают развивать его сюжет, по-своему интерпретируя происходящее, подчеркивая особый трагизм существования Минотавра, для которого «характерно чувство одиночества и ощущения себя изгоем: в каждом произведении герой осознает, что никогда не будет принадлежать ни к миру животных, ни к миру людей, ни к миру богов. Лабиринт для него не только тюрьма, но и дом; это его мир, где он хозяин, и в какой-то степени лабиринт дарит Минотавру свободу, которой у него не было среди людей» [25, с. 108; 111]. О. И. Плешкова, напротив, отмечает перенос элементов мифа в романе Ю. Н. Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара» на события из жизни А. С. Грибоедова с целью осветить тему смерти поэта. Минотавр здесь также изображен по-новому, он «не только страшный человекозверь, убивающий и пожирающий людей, но и жертва» [40, с. 200].

Таким образом, мифологические образы лабиринта и Минотавра, являясь неотъемлемой частью человеческого сознания, отличаются сложностью, многоступенчатостью, собирательностью. Они синтезируют архаические взгляды на положение вещей в мире, где еще не существует вычленения человека из окружающей природы, и исторические представления о развитии цивилизации, разума, преодолении всеобщего неведения. Кроме того, лабиринт и Минотавр, воспринимаемые в качестве танца и маски, соотносятся с концепциями хтонических культов, ритуалом. Узнаваемость данных образов обеспечивается их устойчивыми признаками, атрибутами, описаниями (пространственными, сюжетными и прочими), которые регулярно возникают в культурах разных времен и народов. Представители модернистских и постмодернистских течений XIX, XX, XXI веков активно внедряют мифологемы лабиринта и Минотавра в свое творчество, выражая с помощью них как вечные представления о мире, так и индивидуальные воззрения на его явления.

1.4 Мифопоэтика А. Белого

Фигура Андрея Белого, самобытного, неординарного философа, поэта и прозаика, возникла среди представителей русской литературы в 1901 году как утверждение нового этапа в жизни Бориса Николаевича Бугаева, личности, совместившей в своем сознании основные положения точных и гуманитарных наук, стремившейся достигнуть их абсолютного гармоничного синтеза, на основании которого возможно преобразить не только творчество, но и все человеческое существование.

В истории развития отечественной ветви символизма Андрей Белый занимает особенную нишу: писатель не только творил художественные произведения, отвечая программным принципам данного направления, но и создавал его теорию, стремился доказать практическую ценность символизма для понимания самого процесса жизни: «Символизм как мирозерцание

возможен». Он подчеркивал индивидуальность собственной концепции: «Я пришел в символизм со своим «символизмом»; литературную школу я измерял и взвешивал по-своему» [7, с. 425].

«Смысл эстетики символизма» Андрей Белый видит в слиянии масштабного наследия предшествующих культур и применении его к напряженной современной реальности: «То действительно новое, что пленяет нас в символизме, есть попытка осветить глубочайшие противоречия современной культуры цветными лучами многообразных культур; мы ныне как бы переживаем все прошлое: Индия, Персия, Египет, как и Греция, как и средневековье, – оживают, проносятся мимо нас, как проносятся мимо нас эпохи, нам более близкие» [7, с. 26]. Интенцией нового искусства становится, по его мнению, «порыв создать новое отношение» к бытию посредством обращения «к серии забытых мирозерцаний», вызванный нахождением на грани «великого будущего», столкновением с неизвестным рубежом в истории человечества: «В настоящую эпоху человеческий дух на перевале» [7, с. 26; 82; 101].

Само начало творческого пути Андрея Белого тесно и весьма своеобразно связано с мифологическим началом, что проявилось в его руководстве кружком «аргонавтов», «ставшего в 1900-е настоящей лабораторией для выработки символистского миропонимания, языка, терминологии» [50, с. 10]. Соответствующей мифопоэтике модерна в целом является произведенная автором трансформация классического древнегреческого мифа в новый, тесно сопряженный с традициями XIX века, литературным, философским наследием современности, образец мифотворчества, заключающийся в стремлении к оставлению «грешной земли навсегда» в поиске «идеальной родины», сопоставимом с концепцией соловьевского мифа [50, с. 30]. Аргонавтизм художника в тот момент стал ведущим принципом моделирования им как художественной, так и внехудожественной действительности.

Выход из периода «аргонавтизма» сопровождается у Андрея Белого соприкосновением его творческих и теоретических изысканий с тенденциями фольклоризма, с народными традициями. Проявление художественной линии автора в общем контексте символистской поэтики и мифопоэтики того времени характеризуется изменением его представлений о мифе и мифотворчестве в целом, освоением им «целостной мифофольклорной концепции», «принципиально отличной от мифотворчества» предыдущего этапа, как утверждает А. И. Ощепкова, восприятием «мира как мифа», «творимой легенды», отождествлением картины мира с неким «универсальным текстом», воплощающим «космогонический миф» [38, с. 3-4]. Переход от «аргонавтического мифа к мифу, в основе которого слово, фольклорное начало» базировался на изучении как предшествующей литературной традиции, воплощающей народную стихию, так и собственно научных изысканий В. Гумбольдта, А. Н. Веселовского и, главным образом, А. А. Потебни [37, с. 111].

Обращение к наблюдениям А. А. Потебни, В. Гумбольдта оказало влияние на формирование литературного символа Андрея Белого, упорядочивании его связей с мифом, расширении лингвистической базы символизма как литературного направления и как миропонимания. Опора на концепцию соотечественника, убежденного в том, что язык есть главное и первообразное орудие мифологии, разрабатывавшего учение о системе тропов, всегда узнававшего при этом в процессе развития метафоры «исторический путь художественного сознания: от мифического мышления к поэтическому», послужила уточнению теоретических положений символиста [12]. Андрей Белый разделял взгляды лингвиста на словесную природу мифа как определенного типа эмоционально-эстетического познания мира. Воспринимая потенциал, заключенный в живом слове, в качестве метафоры, «способной к полисемантическому расширению», способной «к развитию во времени и пространстве», писатель закладывал ее в основу мифологического постижения мира: «Всякий образный символ – метафора; в сущности, слово –

наклонность к метафорическому мышлению; это уже порождает миф» [12]. Символ Андрея Белого, таким образом, находится между мифическим и поэтическим творчеством.

В произведениях писателя отражены также общие взгляды символистов на миф и присущие ему «объективность, общечеловеческий характер», «предельную обобщенность образа» [12]. Кроме того, миф в них функционирует в качестве смыслового ядра. Миф пронизывает, как правило, большую часть художественных текстов отдельных авторов-символистов, связывая их в единое целое, участвуя в циклообразовании.

Итак, мифопоэтика Андрея Белого складывается из типичных для литературного процесса рубежа веков установок на мифологизирование и индивидуальных воззрений автора на природу мифа и его место в культуре.

Выводы по первой главе

Современное отечественное литературоведение поддерживает многолетний опыт постижения закономерностей внедрения мифа в художественную литературу как отечественными, так и зарубежными учеными. Важной категорией, участвующей в раскрытии обозначенной проблематики, является категория мифопоэтики. Термин «мифопоэтика» имеет многозначное толкование, которое сводимо к 3 основным дефинициям: область частной поэтики, метод исследования художественного произведения, определенный тип миропонимания, общей для которых является мифологическая основа.

Символизм – одно из ведущих литературных течений XX века, возникшее как реакция на переломные моменты в жизни общественных масс. Данному направлению сопутствуют поэтика иносказательности, условности, стремление к расширению семантических границ слова, превращению слова в символ. В отечественном пространстве символизм претерпел существенную трансформацию, превратив искусство, религию и миф в органическое

единство в поисках «Мировой души», основывающееся на глубочайшем понимании единого начала любой культуры, утверждении в основе постижения мира методов художественного познания, широком использовании принципов мифопоэтического восприятия. В основе всех символистских текстов рубежа веков лежит универсальная схема противостояния хаоса и космоса.

Содержательной по отношению к этой схеме является модель лабиринта, в мифологическом контексте сопоставимая с различными моделями критского мифа, неотъемлемой частью которого является образ Минотавра. Синкретизм образов лабиринта и Минотавра, многозначность их наполнения выступают основой вариативного художественного постижения мира и отражения его в культурах разных времен и народов.

Мифопоэтика Андрея Белого соотносится с общими принципами символистской работы с мифом, наследует и активно использует универсальные мифологические образы, а также включает в себя глубокое национальное начало, фольклоризм, убеждение в наличии у живого метафорического слова, слова-символа, твердой языковой основы, включающей элементы поэтического и мифического мышления.

Глава 2 Мифологема «лабиринт Минотавра» как значимый конструктивный элемент мифопоэтики романа А. Белого «Москва»

2.1 Роман «Москва» в творческой системе А. Белого

Роман Андрея Белого «Москва», созданный в поздний период творческой деятельности писателя и вместивший его многолетний литературный опыт, состоит из трех произведений («Московский чудаки» (1926), «Москва под ударом» (1926), «Маски» (1932)), каждое из которых «представляет собой полноценный роман с разработанной сюжетной и образной системой [57, с. 29]. О замысле романа и его значении в творческой системе автора возможно узнать из предисловий к изданиям, из воспоминаний современников, а также из некоторых научных исследований.

Так, «несколько пояснительных слов» Андрея Белого скромно информируют читателя о том, что «Москва» – наполовину роман исторический» [5, с. 755]. Интенцией для его написания послужило в некоторой степени желание «живописать» «нравы прошлой Москвы», обличить «беспомощность науки в буржуазном строе», выделить «тему «Железной пяты (поработителей человечества)». Автор отмечает, что первый том, состоящий из двух частей, демонстрирует «разложение устоев дореволюционного быта и индивидуальных сознаний в буржуазном, мелкобуржуазном и интеллигентском кругу» [5, с. 755]. Изучение его следует производить с учетом указанных писателем структурных и стилистических особенностей, а именно сатирической, шаржевой концепции изложения в романе: «В этом смысле первая и вторая части романа («Московский чудаки» и «Москва под ударом») суть сатиры-шаржи; и этим объясняется многое в структуре и стиле их» [5, с. 755]. Второй том, представленный произведением «Маски», наделен особой миссией: он изображает «картину восстания новой «Москвы», «и по существу уже не «Москвы», а мирового центра» [5, с. 758].

Важным для понимания смысловой насыщенности повествования является комментарий Л. А. Колобаевой, сделанный исследователем при освещении соотношения сюжетного и внесюжетного времени действия: «Москва», с нашей точки зрения, в своей действительной художественной реальности шире и глубже того, о чем А. Белый писал в своем предисловии 1925 года <...> Это роман о духе истории в эпоху войн и революций» [19, с. 273].

Определяя положение данной трилогии не только в творческой системе Андрея Белого, но и во всей русской литературе, С. И. Тимина справедливо называет роман «Москва» «забытой классикой» XX века, «большим полотном о судьбах России и сердца ее – Москвы» [51, с. 21]. Исследователь отмечает стремление писателя сложить пространственные характеристики, характеры, перипетии событий в «картины узнаваемого мира», «сделать их деталями обобщенного образа Города-символа, который ходом самой истории подведен к последней черте» [51, с. 22].

Видение столицы центральным, роковым пространством проходит через многие произведения Андрея Белого, что обусловлено не только высокой степенью проявления автобиографичности в его творчестве, но и их включенностью в контекст художественной эпохи XX века, стремящейся разными стратегиями образовать «московский текст», «московский миф», аналогичные петербургскому, заимствующие у него «мифологию городского пространства в его амбивалентной сущности с характерными для него темами маленького человека, непризнанного гения, осмеянного пророка, мотивами двойничества, безумия, снов, кошмаров, хронотопом пустого места, воссозданием пограничной ситуации между жизнью и смертью и устремлением к спасению, к прорыву в другую реальность, воплощением духовности». Необходимым для описания городского пространства при подобном его осмыслении является восхождение от «вещно-объективного уровня» до «сверхреального смысла» [47, с. 63]. М. Е. Селеменева называет следующие составляющие московского мифа, являющиеся частными

вариантами мифа творения: «город-спаситель, город-храм, коронационный город, город-государство, город на крови» [46, с. 20-21].

Литературовед Н. Г. Шарапенкова включает роман «Москва» в число «сложнейших художественных произведений XX века», примеров «невиданного до того времени эстетического эксперимента», охватывающего «идейно-тематический, образный, мифопоэтический, онейрический, оноματοпоэтический, стилистический, звуковой, ритмико-интонационный, графический» и другие уровни текста» [61, с. 25].

Отождествлять изображаемые в романе события со своеобразной «точкой бифуркации», актуализирующей модели архаического, мифопоэтического миропонимания, обнажающих вечную основу мира, скрываемую тенью современности, нам в некоторой степени позволяет его первичное название «Слом», отражающее смену устоявшегося течения жизни, происходящую в переломную эпоху.

Мифопоэтический уровень произведения характеризуется тем, что рамках «эпического синтеза» романа «Москва», образца «пореволюционной прозы», как замечает В. В. Полонский, Андрей Белый инверсивно реализует «разрешение космо-хаотической» контroversы», свойственной всем ведущим текстам рубежа веков, «со знаком минус», устанавливая «абсолютное торжество хаоса, деструкции, распада на всех уровнях текста – от композиционного и персонажного до лингвостилистического», вопреки ожидаемому «синтезу мифологического сюжета об упорядочивании мира», превращает повествовательное полотно в «арахнею», «разэпопеившееся, утратившее логистическую ценность мироздание» [42, с. 12]. Именно в последнем романе писателя «принцип обратимости космоса/хаоса (при итоговой неизбежной хаотизации логистического начала)», проявленный еще в «Петербурге», обрел «формальное завершение» [42, с. 13].

Таким образом, роман Андрея Белого «Москва» является произведением, идейно-художественное содержание которого представляет преломление событий, происходивших в истории страны и мира в период

конце XIX – первой четверти XX века, в творческом сознании автора, осуществленное, в частности, с помощью обращения к основам мифологического сознания, к классической мифологической схеме борьбы хаоса и космоса, которая регулярно встречается в предшествующих работах писателя, выступая в качестве повествовательной основы. Анализируемый роман является неотъемлемой частью общего текста-мифа о Москве, творимого представителями XX столетия, а также составляет особый интерес для исследователей (как один из наиболее ярких, но до сих пор мало изученных модернистских романов).

2.2 Образ Эдуарда Мандро как средоточие элементов мифа о лабиринте и Минотавре

Эдуард Эдуардович Мандро – один из главных героев романа «Москва», антагонист профессора Ивана Ивановича Коробкина – мрачная, загадочная фигура, значительно подчиняющая себе устройство художественного мира произведения. Впоследствии максимально обобщенное представление о нем и его амбивалентной природе Андрей Белый фиксирует в характеристиках действующих лиц драмы «Москва», созданной на основе исходного большого текста: «Крупный спекулянт, живущий широко со славою «темного афериста», на самом деле – «кукла» в руках шайки международных шпионов. <...> Вообще говоря, соединение красавца с гориллой [6, с. 43-44].

Зарождение данного образа не было конкретизированным: «Последний сперва рисовался абстрактно, был скорее насильно построенной схемой, чем подлинным образом. О Мандро Б. Н. знал изнутри только то, что он «др». Но содержание этого «др» еще не вскрылось отчетливо» [9, с. 147]. Тем не менее именно его развитие, постепенное «вскрытие» привело впоследствии к существенному «сдвигу фабулы» романа [9, с. 149].

Об особой самостоятельности персонажа, его способности разворачивать движение авторской мысли неоднократно упоминает в

«Воспоминаниях об Андрее Белом» супруга писателя: «Дело в том, что заканчивая «Москву под ударом», Б. Н. полагал, что он навсегда распрощался с Мандро, «похоронил» его, так сказать, окончательно <...> Но – «вопреки воле автора», Мандро «не пожелал упраздниться» и «заявил» об этом самым решительным образом» [9, с. 149].

Ценным для текущей работы находим воспоминание о постепенном вытеснении Эдуардом Эдуардовичем Мандро персонажа Грибикова, соседа Коробкиных, образ которого оказывался тесно вплетен в художественную ткань «Московского чудака» и являлся в замыслах автора центральной точкой опутанной сетями Москвы, соотносился с пауком, организующим Москву паучинную. Именно Грибиковым, как отмечает К. Н. Бугаева, Андрей Белый был ранее занят «не меньше, чем даже профессором, и во всяком случае больше, чем Эдуардом Мандро» [9, с. 147]. О прежде структурообразующем значении данного героя свидетельствует следующий фрагмент романа: «Вот «Москва» переулков! Она же – Москва; точно есть паучинная; в центре паук повисающий, – Грибиков: жалким кашею бессмертным; кругом – жуфель мух из паучника; та паутина сплетений тишайшими сплетнями переплетала сеть нервов, и жутями, мглой, мараморохом в центре сознания являла одни лишь «пепешки» и «пшишки», которые очень наивно профессор себе объяснял утомленьем и шумом в ушах; ему стоило б выставить нос из-за форточки, чтобы понять, что сложенье домиков Табачихинского переулка – сплошная «пепешка» и «пшишка», которая, нет, не в затылочной шишке, а – всюду. / Москва переулков, подобных описанному, в то недавнее время была воплощенной «пепешкою», опухолью, проплетенной сплошной переулочной сетью. / В затылочной шишке – затылочной шишкой – посиживал Грибиков: шишка Москвы!» [5, с. 166].

Биографические сведения о смещении художественного вектора писателя наталкивают на различные представления об изображении мироустройства в произведении. Преодолев границы первой части и разрастаясь «неудержно» в «Москве под ударом» и «Масках», во главе

изгибистой Москвы утвердился Эдуард Мандро, сочетающий в себе черты человека, насекомого (акцент на образе паука при этом сохраняется), птицы, зверя. Очевидное, перманентно выступающее сходство персонажа с мифическим Минотавром, непосредственно называемым автором в одной глав текста, отмечаемое исследователями (этой особенностью частично касаются Н. Г. Шарапенкова [62] и Н. Колосова [20]), побуждает нас в некоторой степени абстрагироваться от идеи Москвы-паутины, «арахнеи», обращаясь к Москве-лабиринту, модель которого Андрей Белый также выстраивал в своем романе, о чем свидетельствуют воспоминания его супруги [9, с. 176-178].

Связи с персонажем Мандро, сходным с центральным героем мифа о Минотавре, стимулируют наложение различных мифологических признаков данного комплекса на образы других персонажей романа «Москва». Так, например, именно в особенностях сюжетного взаимодействия профессора Ивана Ивановича Коробкина с Эдуардом Эдуардовичем Мандро происходит наделение первого чертами Тезея.

Лабиринт Минотавра для Андрея Белого является, в первую очередь, не образом, соединяющим его творчество с культурным контекстом современности, но образом, пережитым лично, закрепленным в сознании, связанным с конкретным местом, а именно с квартирой семьи Бугаевых на Арбате. Арбатская квартира «ассоциировалась у него с настоящим домом» [10]. Она же, по мнению Н. Д. Александрова, «во многом «моделировала» художественный мир прозы Белого» [1]. Маленький Борис Бугаев, «блуждая по коридорам» этой квартиры, «считал ее лабиринтом Минотавра» [21]. Детские впечатления писателя впоследствии нашли выражение в романе «Котик Летаев» (1919).

Следует отметить, что Минотавр встречается в предшествующем романам «Котик Летаев» и «Москва» творчестве Андрея Белого, а именно в четвертой симфонии символиста «Кубок метелей» (1908), где он оказывается соотношенным с урбанистической темой, с жизнью города: «Улицы сплетались

в один таинственный лабиринт, и протяжные вопли далеких фабрик (глухое стенанье Минотавра) смущали сердце вещим предчувствием» [4]. «Лабиринта глухие стены: Минотавр ждет!», – говорит Адаму Петровичу седой мистик, чье знание «опережало, всех опережало все опережало», выражая глубинные основы, тайны, ощущаемые и опознаваемые им в окружающем мире [4]. Л. В. Гармаш, комментируя «античный код» симфоний символиста, интерпретирует введение образа человекобыка в повествование, накладывая его непосредственно на пространство города: «В представлении Белого современный город и есть такое чудовище, разросшееся до грандиозных масштабов и требующее все больше и больше человеческих жертв» [11, с. 15].

Согласно наблюдениям М. А. Самариной, образ быка в романе «Котик Летаев», затрагивая элементы мифа о Минотавре, носителем черт которого выступает доктор Артем Досифеевич Дорионов, являясь тесно связанным с титаническим началом, восходит к существам-тетраморфам. Образами быка и титана обозначена у Андрея Белого «низшая, чувственная природа человека, стремящаяся подчинить его себе» [45, с. 146]. Подобным образом их понимал и Р. Штейнер, антропософским настроениям которого усиленно внимал писатель [45, с. 144-147].

Дальнейшее использование писателем мифологемы Минотавра, перенесение ее элементов на конкретного героя романа «Москва», Эдуарда Эдуардовича Мандро, свидетельствует об уточнении, детализации характера внедрения критского мифа в художественное полотно его произведений. Определение носителя признаков человекобыка снимает его черты с образа города, превращая последний в пространство-лабиринт, окружающее Минотавра.

Таким образом, образ Эдуарда Эдуардовича Мандро, заключающий в себе элементы мифа о Минотавре, воздействуя на организацию художественного мира романа «Москва», сообщает потенциал мифологемы другим героям повествования, продолжает линию взаимодействия творчества

Андрея Белого с миром древнегреческого мифа, соучаствует в реализации автобиографического начала на мифопоэтическом уровне произведения.

2.3 Реализация мифологемы в портретной характеристике персонажа

Портрет, а именно описание лица, фигуры, одежды, а также тесно связанных с ними видимых свойств поведения, становится «одним из важных средств создания образа персонажа». Обращение к данной категории позволяет проникнуть в мир переживаний героя, ощутить его чувства, провести соответствие между внешними чертами и особенностями его характера, души. Портрет участвует в создании как обобщенного, типизированного образа человеческой натуры, ее свойств, так и субъективного, индивидуального воплощения личности. Литературовед Л. А. Юркина отмечает, что «в творчестве писателей рубежа XIX-XX вв. заметно возрастает субъективное начало. В произведениях символистов конкретная деталь утрачивает свой чувственный характер, становится знаком соответствия с миром невидимого, абсолютного» [64, с. 206].

Основу портретизации в произведении Андрея Белого составляют индивидуализированные детали, обозначаемые автором в романе «Московский чудак» и актуализируемые, дополняемые им в романах «Москва под ударом» и «Маски». Характеристики взгляда, жестов, мимики, позы, манеры поведения, речи, особенности цветовой символики внешности Эдуарда Мандро, приводимые в начале первого тома, закрепляются за персонажем и служат средством его опознания в дальнейшем повествовании, где он действует под другими именами, под «масками» (деда Мордана, журналиста Друа-Домардэна). Портретное описание героя изобилует отсылками к образу Минотавра, задавая настроение действию и усиливая заложенные в нем скрытые смыслы, обнажающие особенности

художественного изображения лиц и событий современности с точки зрения вечности.

Приступая к описанию Эдуарда Мандро, автор, не называя его имени, акцентирует внимание на деталях внешности, раскрывающих доминирующее физическое начало персонажа: «брюнет, поражающий баками, сочным дородством и круглостью позы» [5, с. 25]. Здесь же, кроме прямого сравнения с тигром («И, как тигр неожиданно легким прыжком соскочил...» [5, с. 25]), через впечатление, производимое акцентами облика Мандро, поражающего «двумя серебристыми прядями, резавшими его черные волосы», сопоставимыми с рогами, актуализируется его скрытое сходство с быком, которое в дальнейшем будет дополняться в рассредоточенных в тексте характеристиках [5, с. 26]. Такой элемент портрета, как «оскалы зубов», укрепляет животный, хищнический образ персонажа, наделяет его ореолом опасности, таинственности [5, с. 25-26].

Древние представления о «двухтелесности» Минотавра нашли широкое отражение в портрете Эдуарда Мандро. Изображение персонажа регулярно происходит по принципу выделения части из целого. Так, действиям героя сопутствует описание, акцентами в котором выступают характеристики его головы и тела: «седорогий и статный» [5, с. 73], «седорогий, бровастый и станистый» [5, с. 99] и другие.

Двухчастность облика Мандро дополнительно репрезентируется через явление полифонии, благодаря наличию в произведении разных точек зрения. Например, Митя Коробкин, сын профессора, в неприятный момент столкновения с отцом Лизаши, который внезапно ударяет его, воспринимает Мандро, выглянувшего из-за портьеры, как «седорогую голову»: «Перекошенной гримасой оттуда просунулася седорогая голова и две иссиня-черные бакенбарды» [5, с. 103]. «Растрепанцы», которые наблюдают визит Эдуарда Мандро в Табачихинский переулок, снова выражают впечатление, производимое верхней частью тела персонажа: «– Смотри-ка... / – Догожий какой... / – Долгорожий... / – И с баками» [5, с. 196]. Примечательно

переживание дочери героя, Лизаши Мандро, стимулируемое образом отца, отступившим от привычной для него эстетики, соотносимое с закреплением в облике Минотавра переходной стадии от божественной природы критского Зевса, способного воплощаться в разных формах, к антропоморфному виду: «Богушка» кончился <...> Значит: все лгал; значит «все» – очень просто; открылось значение взглядов, улыбок и поз <...> она с любопытством разглядывать стала все то, что доселе таилось пред нею под – «папочкой», «богушкой». / Прятался просто «мужчина» [5, с 287].

Акцент на телесной составляющей образа Мандро, соотносимой с нижней частью тела человекобыка, выражается в периодическом подчеркивании его силы, крепости: «станистый контур Мандро», «Быстро вошел <...> чуть поводя богатырским плечом» [5, с. 99]. Однако богатырское начало нивелируется характеристиками действий персонажа, сводящими его к грубому плотскому явлению. К таковым признакам, умаляющим основательность и изящность облика героя, относятся, например, сходство со свиньей: «...Эдуард Эдуардович, в позе, с ослабленным ртом, как-то свински глядел на нее» [5, с. 200]; «сальность»: «...он салом обмазал ее» [5, с. 284], «...рядом с ней развалился и к ней протянулся, обмазанный салом – алкательно, слюни глотая» [5, с. 290]; мерзость: «...она наслаждалась не им, а картиной законченной мерзи: весь – мерзь, ни сучка, ни задоринки» [5, с. 290]; неприятность: «Жест невкусный!» [5, с. 186].

Описание рта, губ героя сопровождается деталями, формирующими представление о его кровожадности, пожирательстве: «А сочно-алые губы казались, что смазаны чем-то» [5, с. 67], «...клейкие красные губы приятно разъялися...» [5, с. 67], «В то же время кровавые губы улыбочкою выражали Лизаше покорность...» [5, с. 101].

Многоплановая природа персонажа, его связь с разными мирами выражается в особенностях взгляда и мимики. Амбивалентное впечатление, производимое глазами Эдуарда Мандро, способными притворно согреть, разворачивается в отрицательную сторону, вступает в контраст с

поведенческими деталями, наделяя героя образом проводника в мир умерших, мир подземный: «Он был тот же сдержанный, ласковый, мило рассеянный, всем улыбающийся блеснями белых зубов; но и всем угрожавший ожогом зеркального взгляда...» [5, с. 65], «Но из-за звука глядел гробовыми глазами, умеющими умертвить разговор» [5, с. 99], «Тянулся с фужером: обдал согревательным взглядом: но взгляд – ледянил; и вставало, что этот – возьмет: соком выжмет...» [5, с. 101], «...и бросил свой блещущий, свой фосфорический, детоубийственный взгляд через голову Зайа...» [5, с. 105], «Мандро измертвил его взглядом...» [5, с. 197], «...эти взгляды ложились слишком уж пристально <...> стремясь обездушить» [5, с. 200].

Значимыми деталями портрета героя являются его мимические проявления. Несколько раз в тексте повторяется следующее описание: «...сморщились брови углами не вниз, а наверх, сдвигаясь над носом в мимическом жесте, напоминающем руки, соединенные ладонями вверх; между ними слились три морщины, как некий трезубец, поднятый и режущий лоб. Точно пением «Miserere» звучал этот лоб» [5, с. 65]. Деталь в виде трех соединенных морщин на лице Мандро, ставших его неизменным атрибутом, возводит природу героя к образу морского бога Посейдона, символом власти которого считается трезубец, актуализируя тем самым в образе персонажа мифологические представления о наличии у Минотавра морского начала, о родственной связи мифологических героев.

«Темная» история происхождения Мандро, его национальная принадлежность частично актуализируют древнегреческую мифологическую основу Минотавра, а также сходны с темной родословной человекобыка: «Происхождение рода Мандро было темно; одни говорили, что он – датчанин, кто-то долго доказывал – вздор: Эдуард Эдуардович – приемыш усыновленный; отец же его был типичнейший грек, одессит, – Малакаки...» [5, с. 65-66].

Цветовая символика внешности Мандро представлена темными оттенками, отсылающими к мрачному миру его мыслей и переживаний,

дополняющими образ хтонического, ужасающего существа. Наряды героя часто выполнены в черном («...но тут появился Мандро, перетянутый черным приятнейшим смокингом <...> он был в черных брюках <...> в черных, как зеркало ясных, ботинках и в темно-лиловых носках» [5, с. 72]), коричневом («...в тужурке бобрового цвета и в туфлях бобрового цвета» [5, с. 178]), темно-синем («с иголочки сшитый костюм, темно-синий» [5, с. 25]), сером («английская серая шляпа» [5, с. 25]) цветах.

Цветовая символика бороды героя («Просто – синяя он борода...» [5, с. 287], «Да, все сказали бы, что синегубый и синебородый мертвец проходил по бульвару...» [5, с. 303]), переносимая с уровня портретного описания впоследствии и на уровень сюжета, в сочетании с его бычьей природой созвучна древним мифологическим представлениям о быке как о лунном божестве. Так, в энциклопедии «Мифы народов мира» сообщается, что в некоторых мифологиях бог луны «представлялся в виде синебородого быка» [35, с. 203]. Связь Мандро с образом луны также реализуется опосредованно через характеристику поведения его дочери Лизащи в момент проходки с отцом: «Ему «мадемуазель фон-Мандро» показала вдруг ставшие лунками глазки...» [5, с. 200], «Он ей руку под локоть просуну; и – дальше повел; и влеклася походкой своей лунатической; вся занялась нападающим жаром; глаза углубились» [с. 202]; через ее видение отца: «...и пелось ей все: / Я тот, которому внимаешь / Ты в полуночной тишине» [5, с.177]. Такие портретные характеристики Эдуарда Мандро, как жесты, позы, манеры, создают «масочный» образ персонажа, обнажают его театральность, которая в мифологическом контексте соотносится с культовым, ритуальным началом, пониманием Минотавра как маски: «...манеры Мандро обличали приемы искусства, которым, казалось, владел в совершенстве...» [5, с. 65], «Она разучила все жесты отца: этот жест относился – к этому; тот же – к тому...» [5, с. 89], «Точно кончил он курс костюмерии» [5, с. 186], «И стан изогнул, точно кончил танцклассы» [5, с. 186].

Дополняют картину «масочности» персонажа особенности костюма, взгляда, мимики, жестов в тех фрагментах повествования, где Мандро необходимо примерить искусственный образ с целью получения собственной выгоды. Так, например, в отношении контраста со всеми вышеперечисленными характеристиками внешности персонажа вступают элементы его портрета в момент визита профессора Коробкина в дом спекулянта. Светлые оттенки костюма Эдуарда Мандро, принимающего гостя, сменяют ставшие привычными темные цвета: «...в светло-коричневой кафеолейной визитке и в вычищенных крембрюлейных штанах; галстук бледно-небесного цвета...» [5, с. 186]. Хищный, демонический взгляд героя уступает место взгляду более спокойному: «...сиреневый, сентиментальный – глядел по-совиному (томно и вишнево)...» [5, с. 186]. Манера держаться выражает простоту: «...Мандро же, почуявши что-то, – надал простеца...» [5, с. 188]. Тем не менее неестественный внешний облик подчеркивает истинную природу персонажа, неизбежно выступающую наружу: «Взглянул гробовыми глазами, вторыми, – сквозь первые, глупо совиные <...> Отразилось в лице что-то горклое...» [5, с. 188]; его темную сущность: «галстук <...> счернял ему волосы» [5, с. 186].

Речевой портрет героя отображает дьявольскую натуру Мандро («дьявольски тонкий смешок» [5, с. 67], «точно отдельные злые хлопочки» [5, с. 133]), раскрывает его злобу, скрытую под «бархатеющим баритоном» [5, с. 64].

Необходимо отметить, что значительная часть портретных описаний Мандро сопровождается комментариями, раскрывающими психологическое состояние героя, уточняющими категорию портрета в романе, доводящими ее до уровня психологического портрета. Общее, собирательное психологическое состояние персонажа, выраженное в рассредоточенных в тексте авторских замечаниях, сравнениях, представлено терзаниями, мучениями. Однако вместе с тем данные переживания складываются в особое

состояние удовольствия: «Точно чем-то содеянным мучился; но и в мучении этом изыскивал он наслаждение: себе и Лизаше; Лизаше – особенно» [5, с. 71].

Все вышеперечисленные особенности портрета персонажа в целом участвуют в создании его двойственного образа, в демонстрации его амбивалентной природы, устанавливая связь между привлекательным обликом дельца, шпиона, действующего в современной Москве, и миром невидимым, в котором герой соответствует Минотавру, несущему смерть.

Итак, реализация мифологемы «лабиринт Минотавра» в портретной характеристике Эдуарда Мандро происходит через внедрение в художественное полотно романа «Москва» одного из ее элементов – образа Минотавра. Скрытые связи между наружностью героя произведения символиста и представлениями об одном из героев критского мифа пронизывают значительную часть повествования, затрагивая такие стороны портретного описания, особенности костюма, характеристики речи и поведения, содержание цветовой символики внешности, сведения о происхождении. Перечисленные составляющие портрета в совокупности символизируют облик персонажа, включают в нем архаические, собственно мифологические представления о Минотавре (как ужасном двухтелесном существе греческого происхождения, ритуальном атрибуте (маске), многоипостасном явлении, соотносимом с разными мирами), а также исторические наслоения (фиксация постепенного перехода божества-быка в человеческий вид, зачатков перехода от ритуального начала к театральности).

2.4 Реализация мифологемы в пространственно-временном окружении персонажа

Неотъемлемой частью художественного мира любого произведения являются время и пространство – «важнейшие характеристики образа художественного, обеспечивающие целостное восприятие художественной действительности и организующие композицию произведения» [27, с. 1174].

Пространственные и временные характеристики, сопутствующие Эдуарду Мандро, актуализируют в пределах современного Андрею Белому пространства Москвы мифологические представления о лабиринте, участвуют в создании целостного образа города-символа и раскрытии специфики отдельных его составляющих.

Сходство жилища персонажа с архаическими представлениями о пещере, перечисляемыми в затронутой в теоретической части исследования работе Т. Ю. Денисовой [14], возникает при первом его упоминании в романе «Московский чудак», относящемся к началу второй главы под названием «Дом Мандро». Перед переходом к описанию обстановки дома автор создает вокруг него ощущение влажности и темноты, что прослеживается в деталях осеннего пейзажа: «И вот заводнили дожди. / И спесивистый высвист деревьев не слышался: лист пообвеялся; черные россыпи тлелости – тлели мокреями; и коротели деньки, протлевая в сплошную чернь темней; истер стал ледничать; засеверил подморозками; мокрые дни закрепились уже в холодель; дождичек обернулся в снежиночки». Здесь же наблюдается акцент на классической, жидкой форме воды: «И говорили друг другу: / – Смотрите-ка! / – Снег. / – И ведь – нет: дождичек! / Так октябрь пробежал в ноябре, чтобы туман – ледяной, мокроватый, ноябрьский – стоял по утрам; и простуда повесилась: мор горловой» [5, с. 61-62]. Присутствие холода и тишины, отсутствие видимости наводят на мысль о связи этой пещеры с миром подземным. Холод охватывает дом Мандро не только снаружи, но и изнутри: «Эдуард Эдуардович стал замечать: между всеми предметами в комнатах происходили какие-то – да-с – охлажденья; натянутости отношений сказались во всем; воду пробуешь – нет: холожавая; ручку от двери, и та: вызывает озноб» [5, с. 62].

Показателем, определяющим связь художественного лабиринта квартиры Мандро с земным миром, является его доступность, проницаемость для каждого участника событий, он, как и мифический лабиринт, «принимает

людей, которые не только могут войти в него (как в царство Аида), но и вернуться обратно» [14, с. 8].

Обилие натуральных материалов, драгоценных камней в интерьере («золотенький столик», «пепельница халцедонная с прожилками», «малая фарфорка» [5, с. 64], «облицовка стены бледно-палевым камнем, разблещенным в отблески» [5, с. 66], «халколиванные ящики и безделушки (ониксы)» [5, с. 69] и прочее), в общечеловеческом понимании часто отображающих земное начало (в качестве даров земли), представляется возможным в некоторой степени сопоставить с мифопоэтической символистской интерпретацией камня драгоценного и не драгоценного, изложенной в исследовании А. Ханзен-Лёве. Камень с его мистическим молчанием соответствует, как отмечает ученый, «мифическо-магической перво-сущности некоего «каменного века», из бессознательности и глубин памяти которого звучит голос» поэта [59, с. 575]. Изысканные камни, обрамляющие пространство дома персонажа, соотносимы с хтоническим полюсом, которому «на космической вертикали противостоят небесные тела» [59, с. 576]. Камни также могут стать связующим звеном между природой и культурой, органическим и неорганическим, жизнью и смертью, тем самым организуя связь между земным, наземным, подземным и небесным мирами.

Подобно лабиринту, органично дополняющему существование Минотавра, являющемуся его обителем, дом Мандро входит в резонанс со всеми действиями своего хозяина: «В обстании быта ходил, как в халате: с ленивым зевком <...> он создавал меблировку для всех своих жестов: откинется – фоны зеленых обоев его вырежут четко, поднимется – и тонконосый, изысканный профиль его отразится в трюмо; подопрет свою голову кистью – под локоть подставятся плоскости малого шкафчика, только и ждущие этого» [5, с. 64-65]. «Рефреном» при описании жилища персонажа звучит описание: «Меблировал свои жесты» [5, с. 65; 107].

Кроме того, подобное взаимодействие героя с пространством дополняет картину театрального, масочного представления, возводя убранство дома в значение сценических декораций.

Обстановка кабинета персонажа, в котором Мандро проводит встречи, посвященные цели получить открытие профессора Коробкина, представлена темными оттенками, расширяющими данное пространство, делающими его безграничным, бездонным: «Кабинет раздавался обоями гладкого, синего, темно-синего, очень гнетущего тона, глубокого, – с прочерную; фон – углублялся: казалось, стены-то и нет <...> Пол, обитый все той же материей синего, темно-синего, очень гнетущего тона – глубокого, с прочерную, даже внушал впечатление, что кресла естественно взвешены в ночи» [5, с. 71-72]. Цветовую символику акцентных вещей карминного цвета, разрезающих абсолютную темноту, представляется возможным отнести к образу кровавых пятен: «...– кресла, очень огромные, прочные, выбитые сафьяном карминного листа, горели из ночи. / И также горел очень ярко сафьянный диван» [5, с. 71-72].

Примечательно сопутствие пространственных характеристик различным появлениям персонажа в повествовании, которое в мифологическом аспекте сопоставимо с особым положением героя в мире, творимом им одновременно с совершаемыми им в данном мире действиями. Например, пейзажные «пещерные» приметы обрамляют и пространство Табачихинского переулка, где профессор впервые увидел незнакомого ему мужчину, которым оказался Мандро: «Стремительно: холодом все облизнулось под утро: град – щелкнул, ущелкнул; дожди заводнили, валили листовячину; шла облачина по небу; наплакались лужи; земля перепоица чмокала прелыми гнилями <...> Домок, желтышевший на той стороне, распахнулся окошком <...> высунул голову черноголовый мужчина, руками расправивший две бакенбарды: въедался глазами в коробкинский дом» [5, с. 54].

Облик лабиринта-пещеры внезапно принимает в романе «Москва под ударом» дом Ивана Ивановича Коробкина, в который Эдуард Мандро попадает под «маской» бездомного деда Мордана, случайного попутчика профессора. Перед описанием проникновения Мордана в квартиру в повествовании вновь возникают образы тьмы и влаги: «Косохлест замочил подоконники; там горизонтище злел, – чернозубый...», грохота, шума: «...крыша листами железными грохнула в ветре. / И – гром!»; «...затопали безупокоями комнаты...» [5, с. 338]. Внутреннее пространство дома становится опасным, жутким, тихим, гибельным: «Черноногие стулья в передней стояли все так же; но точно чернильную тонкой штриховкой по желтому полю прошлись; меж прожелченных контуров скважины с льющимся немо потоком чернил, где сидели угрозы; испуги – выглядывали. / Странно: гиблемым выглядел собственный дом!» [5, с. 338]. Комнаты приобретают вид пещерных ходов: «Да и комнаты виделись – ясно: пещерными ходами» [5, с. 340]. Стены в квартире становятся проницаемыми, позволяя разнородным пространствам и временам вступать в хаотическое взаимодействие.

Временные границы повествования перед описанием пыток профессора стираются, оформляя слияние глубокой древности с современностью не только в пространстве физическом, но и в пространстве ментальном: «Доисторический, мрачный период еще не осилен культурой, царя в подсознание; культура же – примази: поколупаешь – отскочит, дыру обнаружив, откуда, взмахнув топорищами, выскочат, чорт подери, допотопную шкурой обвисшие люди: звериная жизнь, – невыдирная чаща, где стены квартиры, хотя б и профессорской, – в трещинах-с, в трещинах-с!» [5, с. 340]. Квартира Ивана Ивановича Коробкина, наряду со всеми прочими квартирами Москвы, является составной частью глобального разрушительного лабиринта: «Выйдешь в столовую, а попадешь из нее – неизвестно куда, потому что квартиры, дав трещины, соединились в сплошной лабиринт, уводящий туда, где, взмахнув топорищами, крытые шкурами люди

ценой дорогой защищают очаг допотопный: в отверстие входа пещерного валится мамонт; над всеми же, – туча: потопная!» [5, с. 340].

Кроме собственно мифологического, архаического пласта пространство дома профессора включает в себя биографические наслоения. Именно квартира Коробкиных в романе отражает устройство арбатской квартиры Андрея Белого, тесно связанной, согласно его личному пониманию, с образом родного города, воспринимаемой детским сознанием писателя в качестве лабиринта Минотавра.

Стоит отметить внимание, уделяемое в повествовании описанию коридора в квартире Мандро и в квартире Коробкиных. Данное пространство представляется возможным сопоставить со входом в лабиринт (в одном из его культурных пониманий), имеющим символическое значение. Например, историк Н. Чуличкова сообщает, что «в каменных лабиринтах Европы, составленных из непрерывных круговых линий, вход всегда был четко обозначен и представлял собой хоть небольшой по длине, но обязательно прямой, ориентированный точно на центр, коридор» [60, с. 195].

Коридорами представлен путь излечившегося от душевной болезни профессора Коробкина, вновь возвращающегося в лабиринт, чтобы теперь одержать в нем победу. Центром, к которому они ведут, является номер Мандро (Друа-Домардэна). Именно в нем происходит встреча сакрального значения – примирение мученика и мучителя, освобождение последнего из хаоса лабиринта. Значимо также, что повторный визит профессора в лабиринт сопровождается светом вместо ранее царившей в нем тьмы: «Это в светлостеклянных, раздавшихся шире и выше пустых коридорах, с портала (парламента точно), под выгибом свода, между двух колонн облицованных – / – топал – / – профессор Коробкин – / – в облезлых, медвежьих мехах, наставляя котиком, как клобуком, на Мандро, бросив руку вперед, – / – держа вспыхнувший диск в позе дискометателя: это был – отблеск!» [5, с. 703].

Образ лабиринта переносится и на хронотоп Москвы, составляемой из отдельных квартир, переулков, тупиков, представляющих собой

обособленные лабиринты меньшего масштаба, слагаемые как в большой лабиринт, так и в общую паутину, что в целом служит символизации городского времени и пространства, наделению его абстрактными, универсальными чертами: «Здесь, в комнате, десятилетия делалось страшное дело Москвы: не профессорской, интеллигентской, дворянской, купеческой или пролетарской, а той, что, таясь от артерии уличной, вдруг разрасталась гигантски, сверни только с улицы, в сеть переулков, в скрещенье коленчатых их изворотов, в которых тонуло все, что являлось; из гуши России, из гордых столиц европейских; все здесь – искажалось, смещалось, перекорячивалось, столбenea в глухом центровом тупике» [5, с. 166].

Пространственные и временные характеристики города и отдельных его частей восходят к уровню сверхпространственному, сверхвременному – к образу Вселенной, которая в повествовании также представлена сложностью и неупорядоченностью, о чем свидетельствует немое восклицание измученного пытками профессора Коробкина: «Это тело со вздетой главой созерцало высоты, в которых ширилась новая «Каппа», звезда, точно жалуясь немо на то, что пространство вселенной есть кривда сплошная, в которой родятся и мрут» [5, с. 360].

В целом лабиринт столицы, в котором бродит спекулянт, делец, шпион Мандро-Минотавр, наделяется признаками хаоса, соотносимого с авторским восприятием мира в период рубежа веков, пронизывает все пространство от отдельной квартиры, переулка до пространства космического. Его предстоит преодолеть профессору Коробкину, чтобы выйти к божественному, высшему началу. Пространственная модель, основанная на принципе размытия границ, углубляет все происходящее в ее пределах, продолжает тенденцию к универсализации, наблюдаемую и в предыдущих творческих опытах Андрея Белого. Так, например, выделяет ее литературовед О. А. Кравченко в романе «Крещеный китаец»: «В романе «Крещеный китаец» формируется такая пространственная модель, в которой соразмерными оказываются арбатская квартира, Индия, Персия, Скифия – и вся Земля» [21].

Таким образом, пространственно-временные характеристики, окружающие Эдуарда Мандро, активно участвуют в реализации мифологемы «лабиринт Минотавра» в художественном мире романа «Москва», вступая в сложные связи с образом лабиринта. Они, реагируя на сюжетное развитие, отражают мифологическую картину мира, в которой мир сопутствует действующему в нем герою, изменяется в зависимости от его поведения; демонстрируют сходство с лабиринтом Минотавра и содержат свойственные ему признаки, а именно тьму, влажность, пустоту, холод, бесструктурность, многомерность, частично реализуемые через детали пейзажа, описания планировки, авторские сравнения. Образ лабиринта, слагаемый из отдельных черт пространства и времени, рассредоточенных в произведении (в описаниях квартир, переулков, отеля и других мест), будучи во многом автобиографическим, отражающим глубоко личные переживания Андрея Белого, охватывает все пространство столицы, возводит ее к пространству вселенскому, участвуя, таким образом, в актуализации вечных смыслов, сакрализации и мифологизации Москвы, в выражении хаотического состояния современности, обнаруживаемого автором, в создании фона для разворачивания событий романа, соотносимых с мифологическими сюжетами о Минотавре.

2.5 Реализация мифологемы в сюжетном положении персонажа

Сюжеты, заложенные в мифологеме «лабиринт Минотавра», разворачиваются одновременно в нескольких событийных линиях произведения, дополняя поведение действующих в них персонажей, а также частично присутствуют во внесюжетных элементах повествования.

История жизни Эдуарда Эдуардовича Мандро, изложенная в одном из эпизодов текста, наполненная чередой смутных событий, оказавших роковое влияние на формирование характера героя, восходит к образу запутанного, непроходимого лабиринта, хождение в пределах которого сопровождается

потерей души, утратой моральных принципов: «Эдуард Эдуардович часто задумывался над судьбою; да, жизнь его – криволинейный узор» [5, с. 293]. За ними следует разрушение окружающего персонажа мира, принесение окружающих людей в жертву своим страстям: «Для тех же, с кем дружбу водил, был он пагубою, нападая на сеятелей справедливости, чтоб забодать, растоптать и тащить в невыдирные чащи; подсаживался к безбородым юнцам на бульваре; здесь, кстати сказать, черноглазого мальчика раз изнасиловав в Риме, зарезал...» [5, с. 294].

События, наполняющие жизнь Ивана Ивановича Коробкина, героя-протагониста, представляют собой процессы пребывания в «невнятице» жизни, сопоставимые с хаотическим содержанием лабиринта без света, упорядоченности, структурировать которое герою видится возможным при помощи обращения к разуму, к науке: «Складывалась беспросветная жизнь; и понятно, что Ваня пришел к убеждению – невнятица жизни его побеждаема ясностью лишь доказуемых тезисов. Так вот наука российская обогатилась ученым» [5, с. 23].

Отсылкой к мифологическому сюжету о регулярных жертвоприношениях Минотавру (а также к сказочному сюжету о синей бороде) является сообщение о семи до смерти замученных Эдуардом Мандро женщинах, предшествующих опороченной дочери героя, а также упоминание о совершенном им насилии над неизвестным количеством юношей: «– Его поведение – растление... / – Он – дам... / – Даже девочек <...> – Даже... мальчишек...» [5, с. 207]; «...семь немеющих жен – семь убитых им женщин: восьмая – была... его... дочерью» [5, с. 287]; «Да, все сказали бы, что синегубый и синебородый мертвец проходил по бульвару <...> он же бежал мимо них; можно прямо сказать, – до чего добежал (семь замученных женщин; восьмая же – дочь) [5, с. 303]. Эпизод надругательства над Лизашей Мандро начинается с актуализации демонической, звериной природы ее отца, действия которого автор открыто сопоставляет с поведением человекобыка, преследующего свою цель, создавая художественную картину мира-

лабиринта, в котором конфликт отцов и детей представлен полным разрушением семейных отношений, устоев, ценностей: «...а Лизаша принизилась за чернокрылою шторой; была она поймана <...> она здесь осталась; а он забродил за стеной, как в мрачнейшей чаще, – таким сребророгим, насупленным туром <...> Казалось, что взглядом ее разъедал; и упрямо и зло дочернил свою мысль <...> за руку схватит: и так вот, как он галопировал, загалопирует с нею вдвоем сквозь века, через тысячи комнат; доскачат до щели, откуда он выскочил, как Минотавр, – с диким мыком: бодаться своею бакенбардою – с козочкой, с нею» [5, с. 280]. Актуализация мифологического сюжета о регулярных жертвоприношениях Минотавру придает Лизаше Мандро позицию жертвы, волей судьбы оказавшейся в подобных обстоятельствах, не имеющей ориентиров, дома, матери и отца, блуждающей в лабиринте «мерзи», творимой вокруг нее человекобыком, а также ложится в основу ритуализации эпизода. После совершения преступления Мандро исчезает, блуждает в недрах города-лабиринта, а его дочь, жертва Минотавра, ментально умирает, погружаясь в состояние, свойственное миру подземному: «Лизаша свалилась в безгласную тьму» [5, с. 306].

Сюжетная линия, связанная с Эдуардом Мандро и его дочерью Лизашей, имеет дополнительные смыслы. Так, процессы взаимодействия персонажей осложняются их надстроечными положениями в развитии сюжета, определяемыми через особенности номинации. Кроме системных отношений типа «отец – дочь» в повествовании возникают отношения типа «брат – сестра», которые формируются постепенно. Возведение Эдуарда Мандро Лизашей до сакрального уровня сопровождается параллельным ее возведением отцом в позицию, приблизительно равную ему, в роль сестры, на что указывает следующий эпизод: «Странными были ее отношения с отцом. / Все сказали бы: бешеное поклоненье; звала его «богушкой»; и – добивалась взаимности: он же ее называл тоже странно: сестрицей Аленушкой...» [5, с. 70]. Божественное положение Мандро сходно с божественным

происхождением Минотавра. Попытка зафиксировать неестественное положение героев отражена в следующем фрагменте: «– Можно, – поймала глазами глаза его, ставшие черными яшмами, – можно сестрице Аленушке? / – Что? – испугался он. / – Вас... назвать... братцем? / – Иванушкой? / – Да! <...> – Нет, лучше не надо» [5, с. 109]. Несмотря на некую сказочность данного действия, на которую указывают привычные носителю культуры имена, актуализирующие национальные фольклорные представления, братско-сестринские отношения персонажей, реализуемые в комплексе с широко охватывающим повествование образом человекобыка, возможно возвести к отношениям Минотавра и его сестры Ариадны. Сопоставить Лизашу Мандро с Ариадной видится допустимым на основании ее значения в развитии нескольких событийных линий. Подобно одному из мифологических пониманий Ариадны как пособницы в поимке и убийстве Минотавра, данная героиня выступает ключом к овладению свободой и жизнью Эдуарда Мандро: сознательное оставление Лизаши наедине с отцом-насильником является для остальных участников действия хитрым ходом, служащим цели свержения, уничтожения Мандро-Минотавра. Кроме того, созвучно тому как Тезей, согласно одной из версий древнегреческого мифа, находит Минотавра и убивает его благодаря помощи Ариадны, профессор Коробкин, излечившись от душевной болезни, получив от Лизаши сведения о местонахождении ее отца, находит Мандро и метафорически убивает образ монстра, захвативший персонажа-антагониста. Наконец, поимка и убийство Мандро Велесом-Непещевичем и его компанией организуются через сложные связи персонажей, затрагивающие Лизашу Мандро, действующую в романе «Маски» под именем Элеоноры Тителевой.

Элементы мифа о лабиринте и Минотавре, сохраняющие в себе исторические представления о формировании культуры, прослеживаются в сюжетной линии противостояния Эдуарда Эдуардовича Мандро и Ивана Ивановича Коробкина. Окруженный преступными интригами профессор, стремящийся усилиями разума преодолеть жизненный хаос,

«невнятицу», в некоторой степени уподобляется Тезею, блуждающему в лабиринте и сражающемуся с «символом первобытной дикости». Изначально сознание героя, совершившего необычайно важное открытие, отрешено от мира, поставленного под «удар» этим самым открытием.

Встречи Тезея-Коробкина с Минотавром-Мандро, постоянно преследующим его, включены в контекст акта инициации профессора, в ходе которого он обязательно должен быть схвачен в лабиринте и повергнут чудовищем, чтобы затем возродиться снова.

При наложении деталей мифологического сюжета поединка между Тезеем и Минотавром на эпизод, предшествующий пытке профессора дедом Морданом (Мандро), глубоко символичным видится фрагмент повествования, в котором испуганный профессор, предчувствующий грядущие ужасы, старается найти в своем доме битку: «Вспомнилось: есть ведь битка у него; стал битку он разыскивать: чорт подери, – затерялась» [5, с. 340]. Данный атрибут, недоступный герою, напоминает палицу, которую, согласно одной из версий критского мифа, приводимой британским мифологом Р. Грейвсом, Тезей использовал для убийства Минотавра: «Той же ночью Тезей сделал все, как ему было сказано, но до сих пор спорят, убил ли он Минотавра мечом, данным ему Ариадной, просто голыми руками или своей знаменитой палицей» [13, с. 469]. Отсутствие священного орудия, участвующего в уничтожении человекобыка, обрамляет картину невозможности победы представителя науки (то есть культуры) над окружающим его хаосом в конкретный момент.

Переходный ритуал профессора-Тезея включает в себя «символическое изъятие индивида из социальной структуры на некоторое время», «ритуальное очищение и возвращение в «социум», «в иную его часть», «в ином статусе», характерные для поэтики мифа [32, с. 267]. Подобной изоляцией для Коробкина становится пребывание в психиатрической лечебнице, где герой духовно прозревает, приобщается к тайнам мироздания, недоступным для окружающих. Последнее возвращение в квартиру-лабиринт, где некогда совершалась над ним пытка, сопровождается глубоким переосмыслением

своего положения и положения своего мучителя, Мандро, в мире, осознанием глубочайшей взаимосвязи столь противоположных личностей, отражающим мифопоэтический принцип сопричастности: «— Ты стал путем, выводящим за грани; отныне твое — мне возможно; пусти меня в кресло; дай участь твою! <...> — Я — это ты!» [5, с. 624]

Духовно вознесшемуся профессору доступно освобождение персонажа Мандро из оков образа Минотавра. Пребывая в доме Элеоноры и Терентия Тителевых (Лизаши Мандро и Николая Николаевича Киерко), профессор узнает у хозяйки адрес заведения, в котором остановился ее отец, и вновь отправляется в лабиринт за своим мучителем, чтобы вызволить его из состояния чудовища, повести Эдуарда Мандро за собой. Иван Иванович Коробкин в данном контексте — личность исключительная, восходящая по пути поиска гармонии, Мировой Души, творения космоса, ставшая символическим прецедентом для последующей победы человечества над хаосом современности.

Противоположен вышеописанному содержанию и наполнен скрытым смыслом сдвиг элементов мифа о лабиринте и Минотавре с образа Друа-Домардэна, «маски» Мандро, на образ Велеса-Непещевича в эпизоде встречи профессора Коробкина и Мандро, предшествующей духовному перерождению последнего: «Домардэн с минеральным лицом заводной, механической куклой паноптикума на Велеса задергал <...> и махнул из сияющих светом пылей на чудовище, из лабиринтов другого какого-то мира ползущее с мыком, которое село отскоком на корточки с глупой улыбкой, готовое на что угодно: скакать так скакать, приканканивая, или, если угодно, рвать мясо зубами!» [5, с. 711]. Данный фрагмент демонстрирует умножение образов лабиринта и Минотавра в романе, продолжающее линию отождествления современной автору действительности с хаотическим ужасом, ритуальной процессией.

К ритуальной природе образов Минотавра и лабиринта восходит жертвенное положение Эдуарда Эдуардовича Мандро, а также одного из его

воплощений – журналиста Друа-Домардэна. Персонаж выполняет в лабиринте сакрального города не только функцию хищного чудовища, каковым он выступает в сюжетных линиях, участниками которых являются Лизаша, Митя, профессор Коробкин и другие представители умирающего «профессорского быта», но и функцию жертвы, не способной оторваться от творимых вокруг нее интриг, нужной лишь в определенные моменты: «Жертва! / Они теперь выкинули эту кость, – «фон-Мандро», – прицепившись с удобством к «несчастному случаю» (дочь изнасиловал!) [5, с. 312].

Жертвой Мандро выглядит и в момент его убийства компанией Велеса-Непещевича. Значимо также, что данному действию не сопутствует катарсическое состояние персонажа. Герой стремится выбраться из квартиры, в которой готовится его умерщвление, избежать отведенной ему участи, что позволяет сопоставить его с позицией ритуальной жертвы, не имеющей возможности изменить свое положение. Здесь же герой вновь являет сходство с быком: «...с бычьим ревом – в переднюю, где мужики не пустили; «оно» телефонную трубку сорвав, пыталось поведать хоть барышне, телефонистке, его не могущей спасти, – / – что «оно» – / – в западне!» [5, с. 748].

Примечательно, что присвоение внешнего облика Друа-Домардэна подставным лицом из компании Велеса-Непещевича метафорически продолжает жизнь образа Мандро вопреки смерти персонажа, что в целом соотносимо с мифологическими представлениями об отсутствии временных ориентиров (отсутствие абсолютного начала и абсолютного конца жизни), об особенностях смерти героя, означающей не полное исчезновение, а лишь переход его в другое состояние. Подобный сюжетный ход в некоторой степени можно истолковать как мифологическую основу «парадигмы для последующих поколений» [31, с. 41].

Таким образом, мифологема «лабиринт Минотавра», содержащая в себе синкретизм сюжетов, составляющих общий критский миф, от наиболее древних, ритуальных (убийство жертвенного быка, принесение в жертву чудовищному божееству юношей и девушек) до более поздних, фиксирующих

победу культурного начала над хтоническим, переход к выделению человека из окружающего мира (убийство Минотавра Тезеем, взаимодействие с Ариадной), активно внедряется автором в сюжетное положение Эдуарда Мандро, захватывает всех связанных с ним персонажей, в особенности профессора Коробкина, героя-протагониста. В результате происходит символизация событийных рядов романа, возведение их к универсальному, вечному смыслу, создание мифологического базиса художественной действительности, формирование в ней второй действительности, сходной с реальностью критского мифа, с миром лабиринта, где любые движения персонажей оказываются сакральными, влияющими на жизнь всех участников повествования и на судьбу мироздания.

Выводы по второй главе

Общеизвестные мифологические образы лабиринта и Минотавра являются неотъемлемой частью творчества Андрея Белого, частью его миропонимания, художественного отражения окружающей действительности. Будучи сложенными в многозначное, многосмысловое единство – мифологему «лабиринт Минотавра», они выступают конструктивным элементом мифопоэтического слоя последнего романа писателя «Москва», отражающего жизнь предреволюционной Москвы XX века, переломные моменты существования столицы, включающего классическую мифологическую схему борьбы хаоса и космоса, входящего в общий московский текст-миф, обладающий различными оттенками. Носителем, средоточием основных элементов мифа о лабиринте и Минотавре является Эдуард Эдуардович фон-Мандро, один из центральных персонажей романа, вокруг которого строится повествование, на что указывают воспоминания супруги автора.

Рассматриваемая мифологема широко представлена в портретной характеристике, пространственно-временном положении и сюжетном

окружении героя, выступающих основой художественного мира произведения.

Элементы портретного описания возводят облик героя к представлениям о внешности Минотавра в целом, о ритуальном атрибуте, о переходной стадии многоликого божества в человеческий вид.

Пространственно-временные характеристики, сопутствующие герою, соотносят как отдельные локации, так и все пространство Москвы с мифологическим пространством лабиринта, в котором царит беззаконие и неупорядоченность.

Сюжетное окружение персонажа восходит к различным сюжетным версиям критского мифа о лабиринте Минотавра, отражает как его древнее содержание, так и более поздние исторические наслоения. Ритуальные элементы конструируют в произведении действительность, в которой события мифа творят мир, воспринимаются живыми, оказывающими влияние на происходящие события.

Внедрение мифологемы в художественное полотно романа «Москва» служит цели изобразить нестабильную автору современность в масштабе вечности, обнаружить универсальную основу города-символа, восходящую к общемировому началу, в символической манере обозначить не только текущий хаос, имеющий парадигму развития, но и потенциал к его преодолению, прецедент для которого выражен Андреем Белым в лице персонажа-протагониста Ивана Ивановича Коробкина.

Заключение

Исследование теоретических материалов по теме выпускной квалификационной работы (бакалаврской работы) показало, что мифопоэтика относится к числу наиболее актуальных и перспективных категорий литературоведения. Современная отечественная наука работает с различными аспектами данного явления, обнаруживая новые стороны идейно-эстетического содержания произведений, скрытые творческие установки отдельных авторов или авторских групп, стратегии анализа художественных текстов. Ценным материалом для освоения возможностей мифопоэтики является наследие писателей XX века, ознаменованного различными процессами ремифологизации культуры. Изобилует образцами внедрения мифа в литературу корпус произведений русских символистов.

Мифопоэтика отечественной ветви символизма имеет сложную структуру. Реакция на философские идеи Ф. Ницше, Р. Вагнера, В. Соловьева (и других) приводит представителей указанного направления к особому осмыслению мифа, отличному от предыдущей литературной традиции, к восприятию его в качестве базиса культуры, к ориентации на архаическое мышление, к стремлению установить связь между эпохами на основе общего начала. Характерным для русского символизма является религиозное содержание, включающее веру в «Богочеловечество», в спасение «Мировой души», которое при прохождении сквозь призму мировидения отдельных авторов сливается с панэстетизмом, полимифологизмом, поликультурностью, господствующими в их художественном мире. Использование возможностей мифа в раскрытии современной проблематики определяет неомифологичность произведений, созданных в русле названного течения. Стремление писателей конца XIX – начала XX века к высшему началу в сочетании с их желанием с помощью творчества выразить впечатления от нестабильной обстановки в мире обуславливает частое использование символистами классической мифологической схемы противостояния хаоса и

космоса. Дополнение данной схемы производится благодаря индивидуальным средствам, соответствующим особенностям поэтики того или иного автора.

Универсальным по отношению к диалектической модели взаимоотношений хаоса и космоса является образ лабиринта, который встречается в художественном наследии разных времен и народов. Наиболее подробно структура мифа о лабиринте, значительную часть которой составляет критский миф, разбирается А. Ф. Лосевым. Также ее рассмотрение происходит в энциклопедии «Мифы народов мира» под редакцией С. А. Токарева, в «Мифологическом словаре» под редакцией Е. М. Мелетинского, в работе Р. Грейвса «Мифы Древней Греции», а также в статьях Т. Ю. Денисовой, Н. Чуличковой и других исследователей.

Неотъемлемой частью мифа о лабиринте является многогранный образ Минотавра. Данный персонаж, включенный в знаменитый мифологический сюжет о подвиге Тезея, не только участвует в выражении определенных этапов становления культуры, человеческой воли и самосознания, но и транслирует особенности древних культов, ритуальную составляющую мифа. Многие писатели второй половины XIX – начала XXI века отступают от принятого в предшествующей творческой традиции понимания образа Минотавра, наделяют его собственным, порой совершенно противоположным классической трактовке, содержанием. Андрей Белый неоднократно обращается к критскому мифу при создании своих произведений, последним из которых является роман «Москва».

Упомянутые выше древнегреческие образы являются смысловыми ядрами, структурирующими творчество символиста, связывая его ранние произведения (симфония «Кубок метелей») с более поздними (романы «Котик Летаев», «Москва»). Индивидуальное художественное сознание автора дополняет их биографическими элементами, личными сложноустроенными взглядами на окружающий мир. Литературное использование мифа Андреем Белым сопрягается с лингвистическим его пониманием, с

чувствованием исторических процессов развития живого слова, слова-символа, связанного с мифом; с фольклорными представлениями.

При переходе к практической части исследования было определено значение романа Андрея Белого «Москва» как для творческой системы писателя, так и для художественной эпохи XX века. Данное произведение является одним из наиболее смелых литературных экспериментов того времени, охватывающего все уровни текста, включая его мифопоэтический слой. Мифопоэтика романа «Москва» воспроизводит классическую мифологическую схему противостояния хаоса и космоса, демонстрирует распад существующих порядков, соотносится с содержанием общего московского текста-мифа XX века, понимаемого, несмотря на входящие в его состав абсолютно противоположные оттенки (как отрицательные, так и положительные), как миф творения, выражающий мысли современников о сакральной роли Москвы, города, способного перейти в иную реальность, выстоять в условиях смены эпох.

Анализ мифопоэтических черт указанного произведения потребовал предварительного изучения материалов, посвященных биографическому аспекту творчества Андрея Белого, а также исследований, в той или иной мере комментирующих специфику устройства художественного мира романа, особенности включения в корпус текстов писателя образов лабиринта и Минотавра (воспоминания К. Н. Бугаевой, работы М. А. Самариной, Л. В. Гармаш, Н. Д. Александрова и другие). В результате из системы персонажей романа был выделен Эдуард Эдуардович фон-Мандро, определенный как основной носитель составляющих мифологического комплекса о лабиринте и Минотавре, слагаемых в единое целое – мифологему «лабиринт Минотавра».

Практическая часть исследования посвящена обнаружению особенностей реализации обозначенной мифологемы в портретной характеристике, пространственно-временном окружении и сюжетном положении персонажа, участвующих в формировании своеобразия

мифопоэтики романа «Москва». Исследование портрета Эдуарда Мандро производится с опорой на особенности символистской поэтики, которой свойственна субъективность содержания портретной детали, ее соотнесенность с миром невидимым, вечным. Сопоставительным материалом выступили перечисленные ранее работы, освещающие устройство и смысловое наполнение различных мифологий. Сравнение изложенных в них сведений с описанием внешности Эдуарда Мандро на протяжении всего повествования показало, что элементы портретной характеристики (взгляд, мимика, жесты, позы, телосложение, детали костюма, цветовая символика и другие) возводят облик героя романа «Москва» к представлениям о наружности Минотавра в целом, а также отражают архаическое восприятие образа Минотавра в качестве ритуального атрибута, фиксируют стадию перехода многоликого божества, связываемого с быком, в человеческий вид.

Пространственно-временное окружение персонажа актуализирует связь отдельных художественных локаций Москвы (квартиры Эдуарда Мандро, квартиры профессора Коробкина, переулков и других) и всего города в целом с образом лабиринта, восходящим к космическому, сверхпространственному уровню. Пространства столицы и мифологическое сооружение объединяют такие признаки, как запутанность, сложность, темнота, влажность, опасность, наличие главных структурных элементов – коридора и центра. Указанные взаимосвязи широко представлены в пейзажных описаниях, в передаче внутренних ощущений героев, действующих в перечисленных локациях, в открытых авторских сравнениях. Квартирный лабиринт Москвы включает также воспоминания Андрея Белого о квартире Бугаевых на Арбате, любимом месте писателя, получившие образное обрамление (наиболее значимой в данном случае является квартира профессора Коробкина, противостоящего Мандро). Характерной особенностью пространственно-временной организации, сопутствующей Эдуарду Мандро, является ее способность видоизменяться, отражая смену настроения повествования, реагируя на движение сюжета.

Сюжетное положение персонажа соотносится с разными событийными линиями, входящими в мифологический комплекс данных о лабиринте и Минотавре. В ходе настоящего исследования было обнаружено внедрение в художественное полотно романа «Москва» сюжетов о регулярных жертвоприношениях Минотавру; о ритуальном убийстве быка, к общему мифологическому образу которого восходит образ Минотавра; о нахождении пути к Минотавру и его поимке с помощью Ариадны; о победе Тезея над Минотавром. Особенностью описанного включения мифа в текст является создание автором парадигмы для дальнейшего вариативного развития событий по некоторым моделям (новой победы над окружающим хаосом или, напротив, увеличения масштаба беспорядка современности). Информация о замысле нереализованного продолжения трех изданных романов, изложенная в воспоминаниях супруги Андрея Белого, свидетельствует о его стремлении творить миф о сакральном городе-символе в положительном направлении, о его вере в светлое будущее Москвы. Перечисленные сюжеты участвуют в сложении общей мифологической картины мира в произведении, которой свойственны парадигмы повторяемых действий, особое осмысление времени и пространства (отсутствие абсолютного начала и конца мира), особое представление о положении героя в мире, о его смерти.

Таким образом, мифологема «лабиринт Минотавра» широко охватывает важнейшие уровни художественного мира романа Андрея Белого «Москва», что свидетельствует о ее конструктивном значении для его мифопоэтики, определяющем своеобразие мифопоэтического слоя произведения. Реализация данной мифологемы в романе Андрея Белого «Москва» является завершающим этапом в работе писателя с содержанием критского мифа, делает данный текст одним из примеров активного обращения к образам лабиринта и Минотавра в конце XIX – начале XXI века, а также открывает новую сторону в концепции изложения общего текста-мифа о Москве, творимого отечественными писателями на протяжении всего XX столетия.

Список используемой литературы и используемых источников

1. Александров Н. Д. Лабиринт Минотавра. Квартира Бугаевых на Арбате в структуре повествования романа «Крещеный китаец» // Литературное обозрение. 1995. № 4–5. С. 158.
2. Балабаева Л. В. Идеи Софии и теургии в русском религиозно-философском символизме конца конца XIX – начала XX в. // Вестник ВятГУ. 2017. № 7. URL: <https://clck.ru/psjH4> (дата обращения: 16.02.2022).
3. Белокурова С. П. Словарь литературоведческих терминов [Электронный ресурс] / авт.-сост. С. П. Белокурова; сост. эл. верс. А. А. Белокуров. [СПб., 2005] // Культура письменной речи. URL: <https://clck.ru/34fNFr> (дата обращения: 03.10.2022).
4. Белый А. Кубок метелей. Четвертая симфония [Электронный ресурс] // Проект «Собрание классики». URL: <https://clck.ru/34fhwn> (дата обращения: 13.01.2023).
5. Белый А. Москва / сост., вступ. ст. и примеч. С. И. Тиминой. М. : Сов. Россия, 1989. 768 с.
6. Белый А. Москва. Драма в пяти действиях. М. : Наследие, 1997. 162 с.
7. Белый А. Символизм как миропонимание / сост., вступ. ст. и примеч. Л. А. Сугай. М. : Республика, 1994. 528 с.
8. Борухович В. Г. Зевс минойский (следы культа верховного критского божества в греческих мифах и религиозных обрядах) // АМА. 1979. № 4. URL: <https://clck.ru/34FK6K> (дата обращения: 25.12.2022).
9. Бугаева К. Н. Воспоминания об Андрее Белом / публ., предисл. и коммент. Дж. Малмстада. СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. 448 с.
10. В Москве открылась выставка, посвященная Андрею Белому [Электронный ресурс] // Кремлевские ворота. URL: <https://clck.ru/34fP8n> (дата обращения: 14.12.2022).

11. Гармаш Л. В. «Античный код» в симфониях Андрея Белого [Электронный ресурс] // Academia. 2017. URL: <https://clck.ru/34FJwg> (дата обращения: 12.01.2023).
12. Гармаш Л. В. Символ и миф в интерпретации Андрея Белого [Электронный ресурс] // Сайт Людмилы Гармаш. URL: https://garmash.ucoz.ru/publ/simvol_i_mif_v_interpretacii_andreja_belogo/1-1-0-7 (дата обращения: 04.10.2022).
13. Грейвс Р. Мифы Древней Греции / пер. с англ. К. П. Лукьяненко. Екатеринбург : У-Фактория, 2005. 1008 с.
14. Денисова Т. Ю. Одиночество Минотавра // Идеи и идеалы. 2012. № 4. URL: <https://clck.ru/347L2N> (дата обращения: 10.12.2022).
15. Кожевникова Н. А. Евангельские мотивы в романе А. Белого «Москва» // Проблемы исторической поэтики. 1998. № 5. URL: <https://clck.ru/34ffLR> (дата обращения: 11.04.2022).
16. Козолупенко Д. П. Анализ мифопоэтического мировосприятия // Epistemology & Philosophy of Science. 2009. № 2. URL: <https://clck.ru/34GN3A> (дата обращения: 16.10.2022).
17. Козолупенко Д. П. Миф. На гранях культуры. М. : Канон +, 2005. 212 с.
18. Козубовская Г. П. Рубеж XIX – XX веков: миф и мифопоэтика. Барнаул : АлтГПА, 2011. 318 с.
19. Колобаева Л. А. Русский символизм. М. : Изд-во Моск. ун-та, 2000. 296 с.
20. Колосова Н. Лабиринты и Минотавры 20–30-ых годов XX века в ракурсе гоголевского слова [Электронный ресурс] // Украинская русистика. URL: <https://clck.ru/34fTZJ> (дата обращения: 10.12.2022).
21. Кравченко О. А. «Переходы, комнаты, коридоры»: мифология квартиры Бугаевых на Арбате [Электронный ресурс] // Дом Гоголя – мемориальный музей и научная библиотека. 2011. URL: <https://clck.ru/34GPJR> (дата обращения: 10.12.2022).

22. Кравченко Э. Я. Символ и его функционирование в художественном тексте // Вестник РУДН. Серия: Лингвистика. 2002. № 3. URL: <https://clck.ru/psnEH> (дата обращения: 05.12.2021).

23. Крылов В. Н. Мифопоэтика в литературно-критических статьях русских символистов // II Международные Бодуэновские чтения: Казанская лингвистическая школа: традиции и современность (Казань, 11–13 декабря 2003 г.): Труды и материалы: В 2 т. / под общ. ред. К. Р. Галиуллина, Г. А. Николаева. Казань : Изд-во Казанского университета, 2003. Т. II. С. 163–164.

24. Крылов Д. А. Идеи Софии, «Религиозное дело» Владимира Соловьева и символизм Андрея Белого // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 2005. № 5. URL: <https://clck.ru/34ffAP> (дата обращения: 05.11.2022).

25. Кузнецова Н. В. Миф о Минотавре в художественном сознании XX в. (Андре Жид «Тесей», Хулио Кортасар «Цари», Хорхе Луис Борхес «Дом Астерия», Фридрих Дюрренматт «Минотавр») // Вестник Московского университета. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2008. № 2. URL: <https://clck.ru/347L2u> (дата обращения: 11.12.2022).

26. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. СПб. : Питер, 2022. 544 с.

27. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. М. : НПК «Интелвак», 2001. 1600 с.

28. Лосев А. Ф. История античной эстетики: Ранняя классика. М. : Ладомир, 1994. 544 с.

29. Лосев А. Ф. Мифология греков и римлян / сост. А. А. Тахо-Годи; общ. ред. А. А. Тахо-Годи, И. И. Маханькова. М. : Мысль, 1996. С. 236–253.

30. Маршалова И. О. Роман «Москва» Андрея Белого: особенности мотивной организации : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2013. 25 с.

31. Мелетинский Е. М. От мифа к литературе. 2-е изд., испр. М. : РГГУ, 2019. 170 с.

32. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. 480 с.
33. Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб. : Искусство–СПБ, 2004. 480 с.
34. Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. М. : Сов. энциклопедия, 1990. 672 с.
35. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / гл. ред. С. А. Токарев. М. : Рос. энциклопедия, 1994. Т. 1. А–К. 671 с.
36. Осипова Н. О. Мифопоэтика как сфера поэтики и метод исследования // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7. Литературоведение: РЖ. 2000. № 3. С. 51–52.
37. Ощепкова А. И. К эволюции раннего творчества Андрея Белого: от мифа к фольклору // Вестник СВФУ. 2006. № 3. URL: <https://clck.ru/34GMzv> (дата обращения: 08.10.2022).
38. Ощепкова А. И. Фольклорно-мифологическая традиция и проблемы эволюции раннего творчества Андрея Белого : автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2008. 29 с.
39. Петро А. А. «Неомифологизм» (Русские символисты в поисках духовного самоопределения) // Вестник ОмГУ. 2002. № 1. URL: <https://clck.ru/34GMz6> (дата обращения: 06.10.2022).
40. Плешкова О. И. Мифологическая основа романа Ю. Н. Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара»: миф о Минотавре // Вестник ННГУ. 2012. № 1–2. URL: <https://clck.ru/347L3i> (дата обращения: 09.12.2022).
41. Полонский В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века / отв. ред. В. А. Келдыш : Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького РАН. М. : Наука, 2008. 285 с.
42. Полонский В. В. Мифопоэтические аспекты жанровой эволюции в русской литературе конца XIX – начала XX века : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2008. 44 с.

43. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. М. : Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.
44. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М. : Аграф, 1999 с. 384 с.
45. Самарина М. А. Андрей Белый. В поисках будущего. М. : Родина, 2020. 224 с.
46. Селеменова М. В. «Московский текст» в русской литературе XX в. (на материале художественной прозы 1910–1950-х гг.) // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2009. № 2. URL: <https://clck.ru/34GMws> (дата обращения: 18.01.2023).
47. Скороспелова Е. Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака «Доктор Живаго». М. : ТЕИС, 2003. 420 с.
48. Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М. : Просвещение, 1974. 509 с.
49. Солдаткина Я. В. Мифопоэтика русской прозы 1930–1950-х годов (А. П. Платонов, М. А. Шолохов, Б. Л. Пастернак) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2012. 40 с.
50. Спивак М. Л. Андрей Белый: между мифом и судьбой. М. : Новое литературное обозрение, 2023. 848 с.
51. Тимина С. И. Забытая классика (Роман Андрея Белого «Москва») // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2016. URL: <https://clck.ru/psoNh> (дата обращения: 04.10.2021).
52. Титаренко С. Д. Мифопоэтика Вячеслава Иванова в контексте идей русского символизма: истоки, генезис, стратегии : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2013. 48 с.
53. Токарева Г. А. Миф в художественной системе Уильяма Блейка : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Воронеж, 2005. 40 с.
54. Токарева Г. А. Мифопоэтика У. Блейка [Электронный ресурс] // Наука. Искусство. Величие : Литература эпохи просвещения. URL: <https://clck.ru/34gC6x> (дата обращения: 03.11.2022).

55. Толмачев В. М. О границах символизма // Вестник ПСТГУ. Серия 2: История. История РПЦ. 2004. № 3. URL: <https://clck.ru/psog5> (дата обращения: 02.12.2021).

56. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М. : Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. 624 с.

57. Федорова Е. В. Визуально-ритмические особенности романов А. Белого «Московский чудак» и «Москва под ударом» // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. 2015. № 4. URL: <https://clck.ru/ZRLZZ> (дата обращения: 01.12.2021).

58. Флоровский Г. В. Пути русского богословия / отв. ред. О. Платонов. М. : Институт русской цивилизации, 2009. 848 с.

59. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / пер. с нем. М. Ю. Некрасова. СПб. : Академический проект, 2003. 816 с.

60. Чуличкова Н. Лабиринт // Вестник культурологии. 2016. № 2 (77). URL: <https://clck.ru/34GMxU> (дата обращения: 17.12.2022).

61. Шарапенкова Н. Г. «Орнамент оттенков»: о символике цвета в романе Андрея Белого «Москва» [Электронный ресурс] // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2020. URL: <https://clck.ru/psqDx> (дата обращения: 14.11.2021).

62. Шарапенкова Н. Г. Роман «Москва» в поэтической системе Андрея Белого : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Архангельск, 2013. 40 с.

63. Элиаде М. Аспекты мифа / пер. с фр. В. П. Большакова. 4-е изд. М. : Академический Проект, 2010. 251 с.

64. Юркина Л. А. Портрет // Введение в литературоведение / под ред. Л. В. Чернец. М. : Высш. шк., 2004. 680 с.

Приложение А

Сценарий тематического внеклассного мероприятия по литературе

Тема мероприятия: «Мифы в творчестве поэтов Серебряного века».

Класс: 10-й.

Эпиграф: «Глубокое проникновение в культуру прошлого и культуры других народов сближает времена и страны» (Д. С. Лихачев).

Форма мероприятия: урок-исследование.

Цели внеклассного мероприятия:

1. Образовательные: расширить представление учащихся о поэзии Серебряного века; сформировать начальное представление о мифотворчестве некоторых представителей литературы Серебряного века (Д. С. Мережковского, Ф. К. Сологуба, В. И. Иванова, К. Д. Бальмонта) через исследование их стихотворений.

2. Воспитательные: воспитать в учащихся стремление к сохранению нравственных, историко-культурных ценностей, воплощенных в произведениях литературы; стремление к увеличению объема собственных знаний о мире; стремление к самосовершенствованию.

3. Развивающие: развивать навык выразительного чтения; развивать образное мышление, воображение, исследовательские и творческие способности учащихся; развивать навыки речевой деятельности.

Планируемые результаты (УУД):

1. Личностные УУД: ценностно-смысловая ориентация учащихся: иметь стремление к сохранению истинных ценностей, личностному совершенствованию, самоопределению.

2. Регулятивные УУД: уметь следовать поставленным задачам, устанавливать причинно-следственные связи, формулировать промежуточные и окончательные выводы, полученные в результате познавательной деятельности, осуществлять контроль качества и уровня усвоения знаний (в том числе в творческой форме); саморегуляция; самооценка.

Продолжение приложения А

3. Познавательные УУД: уметь выразительно читать, производить анализ художественного текста, систематизировать и представлять результаты самостоятельной работы в форме докладов; уметь строить собственные высказывания в соответствии с нормами литературного языка.

4. Коммуникативные УУД: уметь вступать в диалог и поддерживать беседу со сверстниками и взрослыми; уметь внимательно слушать высказывания окружающих и определять их суть; уметь полно и точно выражать и доказывать собственную точку зрения, уважая и принимая во внимание мнения остальных участников дискуссии.

Оборудование: ПК, проектор, экран, презентация по теме мероприятия, раздаточные материалы.

Ход мероприятия.

1. Организационный момент (1–3 минуты).

Приветственное слово учителя, проверка готовности к работе.

2. Мобилизующее начало. Эмоционально-образное слово учителя (5–6 минут).

Учитель выводит на экран слайд с портретом Д. С. Лихачева и его цитатой. Слово учителя: «Дмитрий Сергеевич Лихачев утверждал, что глубокое проникновение в культуру прошлого и культуры других народов сближает времена и страны. Действительно, стоит нам обратиться к прекраснейшим произведениям искусства древности, и вот мы выходим за рамки современной действительности, смотрим на мир глазами предшественников, ощущаем сопричастность их чувствам и мыслям, сравниваем их картину мира со своей, испытывая духовную трансформацию».

Приглашение к размышлению. Слово учителя: «Давайте подумаем, как примеры мы можем привести в качестве доказательства неизбежности культурного взаимодействия всех времен и народов?».

Продолжение приложения А

Участники мероприятия приводят известные им примеры, затрагивая древнюю мифологию. Учитель систематизирует ответы, совместно с аудиторией подводит их к смыслу высказывания Д. С. Лихачева.

3. Актуализация необходимых знаний о мифах (3–4 минуты).

Слово учителя: «Вы отметили, что культуры разных времен и народов активно используют миф. Давайте вспомним определение мифа».

Учитель выводит на экран слайд с определением термина «миф». Один участник читает определение.

Краткая беседа о назначении мифов (о мифотворчестве как способе осмысления мира) и о трансформации мифологических образов с течением времени. Учитель систематизирует ответы участников, акцентирует внимание на роли мифологии в жизни каждого человека.

Слово учителя: «Активно использовали мифологические образы в своем творчестве поэты Серебряного века, по-своему переживавшие нестабильность окружающего мира, стремившиеся преобразовывать действительность с помощью красоты слова, иногда создавая при этом личную мифологию».

Учитель выводит на экран слайд с текстом, раскрывающим содержание понятия «Серебряный век». Один участник читает текст.

4. Знакомство с поэтами Серебряного века (5 минут).

Учитель выводит на экран слайд с портретами и именами поэтов Серебряного века (А. А. Блока, Д. С. Мережковского, З. Н. Гиппиус, В. Я. Брюсова, Ф. К. Сологуба и других). Участники вспоминают названия стихотворений перечисленных авторов, изученные в средней школе.

5. Анализ стихотворений поэтов Серебряного века (10 минут).

Учитель предлагает всем участникам разделиться на четыре исследовательские команды и выбрать капитанов. Команды занимают отведенные для них места (четыре стола для четырех команд). На столах расположены тексты стихотворений поэтов-символистов (Ф. К. Сологуб

Продолжение приложения А

«Ариадна», Д. С. Мережковский «Смех богов», В. И. Иванов «Вновь, арок древних верный пилигрим...», К. Д. Бальмонт «Нить Ариадны»), карточки с текстами мифов / иной культурологической информацией, нужными для анализа, карточки с вопросами, на которые участникам необходимо ответить в процессе мини-исследования.

Слово учителя: «На открытие смыслов, заложенных в стихотворениях поэтов Серебряного века, вам дается десять минут. Материалы карточек помогут вам сопоставить содержание предложенной лирики с содержанием мифов древних эпох. Ответы на предложенные вопросы станут для вас своеобразными проводниками к переживанию заключенных в произведениях образов».

6. Подведение итогов анализа (7 минут).

Представители команд поочередно выходят к доске и сообщают остальным участникам о результатах своего анализа, говорят об обнаружении личностных смыслов. Учитель систематизирует их ответы, при необходимости корректируя их, обращается к слушателям, которые выражают свои впечатления.

Итогом анализа являются цельные упорядоченные высказывания участников об установленной ими взаимосвязи разных эпох, о роли греческой и римской мифологии для развития человеческой культуры, об особенностях выражения авторских переживаний, об осмыслении поэтами мира и поиске личного места в нем через активное использование, трансформацию мифологических образов в лирике.

7. Выразительное чтение (7 минут).

Каждая команда выдвигает одного участника для выразительного чтения проанализированного стихотворения. В результате повторного выразительного чтения в памяти участников фиксируются яркие образы, возникшие в процессе исследования.

Продолжение приложения А

8. Заключительное слово учителя (3 минуты).

Слово учителя: «Ваше исследование стихотворений раскрыло тесную связь между культурой древности и культурой рубежа XIX–XX веков. Поэты Серебряного века подарили нам удивительную сокровищницу примеров подобного взаимодействия. Надеюсь, что теперь вы чаще будете замечать в текстах мифологические образы, открывающие дорогу во вселенную смыслов».

9. Конец мероприятия.

Объявление о завершении мероприятия.

Беседа с учащимися в свободной форме. Групповой обмен впечатлениями.