

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Алтайская государственная академия образования имени В.М. Шукшина»
(ФГБОУ ВПО «АГАО»)
Филологический факультет
Кафедра литературы

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ
В «ПОЭМЕ ГОРЫ» И «ПОЭМЕ КОНЦА»
М.И. ЦВЕТАЕВОЙ

Магистерская диссертация

Допустить к защите

Зав. кафедрой литературы

_____ Н.А.Гузь

«__» _____ 20__ г.

Выполнил магистрант

Р-ПОЛ 081 группы

Киричук Руслан Алексеевич

Подпись _____

Научный руководитель:

К. филол. н., доцент кафедры
литературы

Кошелева Ирина Николаевна

Подпись _____

(подпись)

Оценка

_____ 20__ г.

Подпись _____

(Председатель ГАК)

Бийск – 2014

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. Категория мифа и принципы мифотворчества в литературе Серебряного века	7
1.1. Основные определения мифа	7
1.2. Основные подходы к мифу	16
1.3 Мифотворчество в литературе и культуре Серебряного века	38
ВЫВОДЫ ПО ПЕРВОЙ ГЛАВЕ	43
ГЛАВА 2. Эволюция мифологических образов в поэмах М. Цветаевой	45
2.1. Мифологические образы в «Поэме Горы»	46
2. 2 Мифологические образы в «Поэме «Конца»	51
2.3 «Поэма Горы» и «Поэма Конца»: связь семантических и образных систем	59
ВЫВОДЫ ПО ВТОРОЙ ГЛАВЕ	71
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	72
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	75

Введение

Актуальность настоящего исследования обусловлена тем, что поэтическое наследие Марины Ивановны Цветаевой, как и творчество некоторых других поэтов Серебряного века, имеет огромное значение для развития не только русской литературы, но и всей отечественной культуры вообще.

Миф всегда вызывал пристальное внимание исследователей-литературоведов. И это неслучайно. На протяжении тысячелетий, в ходе которого привлекло внимание мыслителей мифа, сделано, как много предположений относительно того, что на самом деле учился реальность (вещь), но и из какого материала (объект) имеет смысл исследовать: что наблюдать непосредственно явления, связанные с проблемой мифа, и которой он не имеет никакого отношения. В зависимости от подхода в поле зрения ученого могли попасть некоторые небольшие остатки былых культурных форм - или целому ряду социальной реальности. Марина Ивановна Цветаева очень активно обращается в своем творчестве к мифологическим образам. Они прослеживаются буквально во всем творчестве Цветаевой. Особенно интересно будет проследить развитие мифологических и библейских образов в ранних поэмах Марины Цветаевой: «Поэмы Горы», «Поэмы Конца». Тем более, что, несмотря на довольно большое количество исследований, посвященных творчеству Марины Цветаевой вообще, работ освещающих развитие мифологических и библейских образов в ее произведениях, на наш взгляд, явно недостаточно.

Мифологизм в произведениях Цветаевой несет двойную нагрузку:

а) мифическое – под этим понимается то, что у Цветаевой все творчество пронизано мифологией начиная с самого раннего и заканчивая самым поздним.

б) перетекание друг в друга и взаимодействие биографического материала, мифологем и архетипов используются поэтом в качестве творческого приема, художественного принципа.

Взяв за основу исследования творчество и имя Марины Цветаевой, мы, **постарались взять более узкую тему мифологических образов, так как более широкие темы творчества Цветаевой уже досконально изучены.** Все же после прочтения научных филологических статей, серьезных докладов, достойных книг о творчестве Марины Ивановны Цветаевой остается впечатление, что упускается нечто чрезвычайно важное, о чем сама Марина Ивановна говорила и писала. Однако мы не можем найти это нечто из-за неизбежного разрыва в понимании мира сегодня и более ста лет назад. Наше исследование представляет собой попытку взглянуть на жизнь и творчество поэта так, чтобы увидеть ее мир, часто закрытый для современного читателя. Но так думает, наверное, каждый, кто брался за изучение творчества М.И. Цветаевой.

Любой, кто решит всерьез заняться работами Марины Цветаевой, не может игнорировать профессиональную преданность отцу, к лучшему филолога, историка и популяризатора древнего искусства, основателя Музея изобразительных искусств, г. Москва, а также тот факт, что Марина выросла в этой конкретной семье, а не в любой другой, и это было в этой атмосфере. Античность влияет на самые ранние стихи Цветаевой тонкой струйкой общепозитической лексики. Самое большое время увлечения М. И. Цветаевой античностью приходится на 1922-24 г.г. – это то самое время, когда написаны поэмы, которые мы рассматриваем. «Античность составляла атмосферу, почву, инвентарь ее творчества. Бурный пражский роман с античностью возможен еще и потому, что античность оставалась для Цветаевой прекрасной незнакомкой с определенной степенью чужести, инакости, непонятности...» [10, С. 3]. По Лотману: «Античность, как принципиально новая, иная, непохожая на современную, цивилизация, а с

другой стороны стопроцентно своя (и для Цветаевой – Е.Ш.), дает возможность увидеть у чужого свое. Увидеть свое отстраненно, познать самое себя в изменчивости и в неизменности – все это поддерживает интерес поэта к античности» [20, С. 24]

В основу данной работы легло достаточно большое количество источников, однако не все они в равной степени близки нам. Среди наиболее близких мы можем назвать труды следующих ученых и исследователей: Ольги Ревзиной, Нины Осиповой, Ирмы Кудровой, Ирины Шевеленко, Романа Войтеховича.

Цель настоящего исследования – определить особенности изображения и трактовки мифологических образов в поэмах М.И. Цветаевой.

Объектом исследования выступает поэтика «Поэмы Горы», «Поэмы Конца» М.И. Цветаевой.

Предметом исследования являются эволюция мифологических образов поэмы.

Задачи исследования:

- 1) изучить и проанализировать литературоведческие труды, относящиеся к проблеме исследования;
- 2) рассмотреть теоретические вопросы, касающиеся мифа и творчества Марины Ивановны Цветаевой;
- 3) определить группы мифологических образов в поэмах М.И. Цветаевой, принципы их функционирования в художественном мире поэм;
- 4) провести анализ поэм поэтессы и выявить особенности эволюции мифологических образов.

Методы исследования:

1. культурно-исторический;
2. сравнительно-исторический;
3. сопоставительный;

4. мифопоэтический;

5. структурный.

Методологическая база исследования

В процессе проведения настоящего исследования в качестве основных источников использовались литературоведческие труды следующих авторов: Лосев А.Ф [18], [19], Лотман Ю.М. [20], [21], [22] [23] Лютова С.Н [23], Мелетинский Е.М. [29], [30], Венцлова Т. [6 Диана Левис Бургин [3], Веселовский А.Н [5], Войтехович Р.С. [7], Ельницкая С.И [60], Иванов В. В. [9], Коркина Е.Б. [12], Кутьева Л.В. [15], Осипова, Н.О. [37], Топоров В.Н. [42], Хёйзинга Й [50], Элиаде М. [53].

Научная новизна исследования связана с детальным рассмотрением принципов функционирования и трансформации мифологических образов в поэмах М.И. Цветаевой.

Практическая значимость исследования обусловлена возможностью использовать ее материалы при разработке практических и лекционных курсов по истории русской литературы, спецкурсов и спецсеминаров по творчеству М.И. Цветаевой для студентов вузов, а также в школьной практике преподавания литературы. Научно-методологическая разработка темы может стать основой для дальнейшего изучения образов и сюжетов в творчестве поэта.

Структура магистерской диссертации включает введение, две главы, заключение, библиографический список.

Глава 1 Категория мифа и принципы мифотворчества в литературе Серебряного века

§1 Основные определения мифа

Для начала нашего исследования рассмотрим несколько необходимых для наших целей дефиниций мифа. Вот так определяет понятие «миф» философ А.Ф. Лосев. После долгих изысканий и дистрикций он пишет: «Миф – есть в словах данная чудесная личностная история. Миф есть бытие личностное или точнее образ бытия...»[19, С. 74]

«Значение мифа, которое было заложено в него «примитивными» и древними обществами, то есть теми слоями человечества, где миф является истинной основой общественной жизни и культуры. В таких обществах считалось, что миф передает абсолютную истину, так как рассказывает священную историю, то есть стоящее выше человека откровение, имевшее место на заре Великого Времени. [37, С.3] «...Более того, даже в наше время говорится, что для великого поэта прошлого не существует: поэт видит мир таким, каким он был в космогонический момент первого дня Творения. С определенной точки зрения мы можем сказать, что каждый великий поэт «создает» мир, так как пытается увидеть его таким, как если бы Времени и Истории не существовало» [37, С.7].

Складывающийся из образов и сюжетов разных эпох, миф обладает способностью создавать новые тексты, что заставляет использовать современных исследователей литературы такое понятия, как «мифопоэтика», включающего литературный или биографический контекст. Самые древние мифы всегда представлялись поэтам и писателям высокой художественной и культурной ценностью: опираясь на них открывалась возможность создания новых мифопоэтических текстов. Такой художественный, поэтический миф как бы «изменяется» авторским сознанием, которое порождает неповторимые, уникальные смыслы» [35].

«Не зря творчество Марины Цветаевой зачастую ставят в один ряд с произведениями Элиота, Кафки, Пруста, создание мифологических систем 20 века позволяет говорить о наличии мифологического сознания в Поэмах Марины Цветаевой, где все видится и воспринимается через призму Всемогущего, все определяющего, все объясняющего МИФА»[11, С.34].

Теперь остановимся на использовании понятия «мифологизм» в литературе. Мифологизм в литературе начала XX века – особое явление, представляющее собой и художественное средство, приём, и определённое мироощущение, концепцию мира. Мифологизация становится фундаментальным принципом творческого восприятия действительности. В связи с этим создаются мифы «нового времени» – художественные, поэтические мифы. Древние мифы как бы «воскрешаются» в памяти модернистов, однако суть нового мифа культуры Серебряного века иная. «Миф нового времени, по словам Д.Е. Максимова, пропущен через индивидуальное сознание с его рефлексией и авторским свободным отношением к изображаемому» [24, С.11].

К настоящему времени сложилось уже несколько теорий, связанных с выявлением форм и способов «перетекания» мифа в литературу.

Исследователь Д.Е.Максимов выделяет: мифологизм как художественный приём и мифологизм как мироощущение; мифологизм, основанный на неявных ориентациях на мифологические модели, часто бессознательный, и мифологизм осознанный, конструирующий миф, приводящий к созданию «текстов-мифов» или интерпретации известных мифологических схем и образов.

Ученый-литературовед В.Н. Топоров предлагает различать:

«- внешний мифологизм, основанный на освоении мифологии как культурного пласта;

- органический мифологизм как свойство поэтического мироощущения писателя, когда мир творится «изнутри» и является как бы природной сущностью автора;

- синтезирующий оба предыдущих типа, то есть объединяющий культуру и «органику»[30, С. 23].

Приступая к изучению мифа, мы обязаны начать с выделения объекта и предмета нашего исследования. И уже здесь мы сталкиваемся с рядом методологических трудностей. За века, в течение которых миф привлекал внимание мыслителей, делалось множество предположений как в отношении того, каков, собственно, исследуемый предмет, но и того, на каком уровне имеет смысл его изучать: какие непосредственно наблюдаемые явления связаны с проблемой мифа, а какие к ней отношения не имеют. В зависимости от подхода в поле зрения учёного могли попадать отдельные мелкие пережитки ушедших культуры, или же всё многообразие социальной реальности. Поэтому определим вначале, что мы будем понимать под мифом в нашем исследовании.

В качестве отправной точки мы возьмём определения мифа, сделанные двумя величайшими его исследователями, творившими в XX веке: русским философом Алексеем Лосевым и румынским религиоведом Мирчей Элиаде. Именно они, как мы полагаем, сумели ближе, чем кто-либо, подойти к сути того явления, изучению которого посвящена данная работа.

Формулировка Лосева – безукоризненно точная, вытекающая из всего текста книги «Диалектика мифа», – такова: *«Миф есть развёрнутое магическое имя»* (Лосев, с. 14), или, если воспользоваться более пространной формулой, *«Миф есть в словах данная чудесная личностная история»* (Лосев, с. 12). Что в этом определении важно для нашего исследования? Во-первых, понятие мифа диалектически соединяет в себе динамику исторического процесса и статичность цельного образа: миф есть одновременно бытие и становление. Во-вторых, принципиальная вербальность, нарративность и хотя бы частичная рациональность мифа: чем бы миф ни был, его возможно передать словами. Третий принципиальный момент – невозможность исчерпать понятие мифа рациональным и

вербальным: миф немислим без чуда или иной категории, автоматически выводящей его за пределы науки. Говоря словами Рудольфа Отто, использовавшего для этой неуловимой, невыразимой в словах реалии термин «нуминозное», оно – «совершенно иное», и потому несказуемо (Отто, с. 104). Научный метод и категориальный аппарат, работая с мифом, исчерпывают сами себя, настойчиво направляя исследователя за свои пределы, в область философии. Чтобы изучать миф, необходимо «*стать самому мифическим субъектом*» (Лосев, с. 35).

При этом Лосев настаивает на том, что миф, хотя и связан с религией, не сводится к ней, напротив: *«религия есть вид мифа, а именно мифическая жизнь, и притом мифическая жизнь ради самоутверждения в вечности. Стало быть, миф не есть религия; миф охватывает и разные другие области; миф может быть в науке, в искусстве, в религии. Но религия не может быть без мифа. И не только потому, почему не могут быть без мифа наука и искусство»* (Лосев с. 125-126).

Итак, согласно Лосеву, любая область человеческой деятельности основывается на мифе, осознаёт это человек или нет. Он пишет: *«механика Ньютона построена на гипотезе однородного и бесконечного пространства»* и, следовательно, *«основана на мифологии нигилизма. Этому вполне соответствует специфически европейское учение о бесконечном прогрессе общества и культуры»* (Лосев с. 45). Таким образом, *«когда «наука» разрушает «миф», то это значит только то, что одна мифология борется с другой мифологией»* (Лосев с. 47).

Отметим важный момент: и «научное», и «мифологическое» мировоззрения основываются на мифологиях, но при этом «наука», препарировав в подробностях миф «мифа», остаётся в неведении относительно собственной мифологичности, в то время как Лосев свой миф знает и способен рефлексировать над ним.

Но где же, собственно, этот миф «науки», о котором говорит Лосев, в чём он состоит? Где разоблачаемый им социалистический миф? Интуицию бесконечного пространства никак нельзя назвать «в словах данной чудесной магической историей». Носитель этой интуиции вовсе не нуждается в словесной её формулировке для того, чтобы исходить из неё; на первый взгляд она кажется вовсе не связанной ни с какими чудесами; она не исторична, а, напротив, являет собой постулат о мироустройстве. То же можно сказать и о развенчиваемом Лосевым мифе, о всемогуществе знания (Лосев, с. 138) или мифе о материи (Лосев, с. 143). Впрочем, по меньшей мере, один из признаков мифа налицо: Лосев говорит об «откровении материи» (Лосев, с. 143), а значит, связь с какого-то рода чудом всё же присутствует. И всё же, эта, как и любая другая «относительная» мифология (в противоположность мифологии «абсолютной» – православному христианству) у Лосева оказывается частично вне определения мифа, да и, по сути, вне интереса исследователя. Не стоя на позициях православного христианства, мы не можем в полной мере использовать в своей работе лосевскую теорию мифа и вынуждены обратиться за помощью к другому названному нами мыслителю.

В книге «Аспекты мифа» Элиаде даёт следующее его определение: *«миф повествует о событии, произошедшем в достопамятные времена «начала всех начал». Миф рассказывает, каким образом реальность, благодаря подвигам космических существ, достигла своего воплощения и осуществления (...) это всегда рассказ о некоем «творении», нам сообщается, каким образом что-либо произошло, и в мифе мы стоим у истоков существования этого «чего-то»»* (Элиаде, 2005, с. 11-12). Такое определение кажется слишком узким: в точности ему соответствует только один тип мифов, а именно, миф космогонический. Но Элиаде расширяет понятие: *»после образования мира и появления человека произошли другие события, и человек, в его настоящем виде, есть прямой*

результат этих мифических событий, он создан этими событиями» (Элиаде, 2005, с. 17). Таким образом, ключевые моменты определения мифа у Лосева и Элиаде совпадают:

- Миф принципиально вербален, нарративен, до какой-то степени доступен рациональному осмыслению
- Миф всегда предметен и связан с конкретным личностным бытием
- Миф диалектически соединяет историчность, динамический нарратив о происхождении существующего миропорядка или какой-то его детали, со статическим постулатом относительно того, каков этот миропорядок есть ныне.
- Нельзя понять миф, не изменившись при этом как познающий субъект: будучи вербальным, миф ведёт нас за пределы вербальности и рациональности.

Но куда ведёт нас миф и почему он имеет силу обосновывать реальность? Лосев говорит об этом, вводя в определение понятие «чуда», но, как мы видели, для данного исследования это понятие в том виде, в котором его использует Лосев, бесполезно. Мы обращаемся к другой работе Элиаде, «Священное и мирское», в которой он вводит корреспондирующее с лосевским «чудом» понятие *иерофании*: *«Для объяснения того, как проявляется священное, мы предлагаем термин иерофания (hierophanie), который удобен прежде всего тем, что не содержит никакого дополнительного значения, выражает лишь то, что заключено в нём этимологически, т.е. нечто священное, предстающее перед нами»* (Элиаде, 1994, с. 17). В «Трактате по истории религий» он развивает понятие об иерофании, а также о дуализме «сакрального» и «профанного». Подступая к исследованию сакральности, автор приходит к тому, что исследовать её возможно только через доступные нам единичные её проявления, отдельные опыты человеческого с ней соприкосновения. При этом *«тот факт, что*

любая иерофания представляет собой феномен исторический (...) вовсе не обязательно лишает её вселенского характера» (Элиаде, 2000, т. 1, с. 32). Иными словами, для иерофании характерно большинство черт мифа: она представляет собой личностную конкретность, одновременно существующую в истории и в вечном мироздании, становящуюся и пребывающую, и эта конкретность есть «мост», соединяющий сакральный мир с профанным. Единственное отличие состоит в том, что иерофания если и является в словах (например, молитве, священной книге, магическом заклинании), то лишь привходящим образом: вербальность и рациональность ни коим образом не составляют её суть. Объединяя терминологии двух мыслителей, можно сказать, что миф – это развёрнутое имя, история иерофании, или же иерофания – та конкретность, о которой повествует миф. В самом деле, предмет, имеющий мифическое происхождение, обязан быть иерофанией: нечто абсолютно профанное, неспособное в определённых условиях быть священным или нечистым, не заслуживает мифа о себе.

Это объясняет нам, почему миф должен лежать в основании любого явления или деятельности, обосновывая их существование. «Мифическая» вещь или практика укоренена в бытии, она в буквальном смысле *имеет место* и является потенциально сакральной, осмысленной для человека. Она в полной мере *есть*.

Заметим, что вещь или практика, имеющая свой миф, вовсе не обязательно для человека священна, ценна, радостна: с тем же успехом она может быть страшной, враждебной, нечистой, отвратительной, кошунственной... Но никогда – безразличной. Французский антрополог Роже Кайуа пишет в книге «Человек и сакральное»: *«именно от сакрального верующий ждёт всякой помощи и всяких удач. В его почтении к сакральному соединяются страх и доверие. Грозящие и обрушивающиеся на него беды, желаемое или выпадающее ему благополучие он связывает с неким началом, которое он старается склонить или принудить к действию. Неважно, как*

именно он воображает это высшее начало благодати и испытаний: как всемирного и всемогущего бога в монотеистических религиях, как бога-покровителя города, как души мёртвых или как неопределённо-диффузную силу, которая придаёт каждому предмету его функциональное совершенство – делает лодку быстроходной, оружие смертельным, а пищу питательной. (...) Всё, что кажется вместилищем этой силы, предстаёт ему как сакральное, опасное, драгоценное. И наоборот, лишённое этой силы он рассматривает как, пожалуй, и безобидное, но зато бессильное и непривлекательное. Профанное заслуживает лишь презрения» (Кайуа, с. 153-154). Степень «мифичности» предмета есть степень его реальности для человека, мера его «чтойности». Всякий повседневно встречающийся нам предмет хоть в какой-то степени, да мифологичен, хоть ненамного, но связан со священным, иначе он невидим, либо невыносим. Однако «среднепрофанный», привычный нам уровень мифологичности бытия – ничто в сравнении со встречей с полнокровным мифом, с подлинно священным или подлинно нечистым.

Область сакрального амбивалентна, она соединяет равно противопоставленные повседневности доброго бога и злого духа, благословение и проклятие, святое и нечистое. Говоря библейскими терминами, нечистая сакральность – дьявольщина, «беззаконие», или же имеющая высший смысл Божья кара либо испытание. Демифологизированное же бытие, лишённое сакрального измерения, есть «суета и томление духа» (Библия, Екк 1:14).

Таким образом, мы решаем проблему исчерпания мифом вербальности и рациональности так: невозможно говорить о мифе как о чём-то изолированном, мы можем исследовать только пару «миф – иерофания» если речь идёт о единичной вещи либо явлении, или же пару «миф – постулат», если он повествует о реалии вселенского масштаба или фундаментальном законе бытия. Целый миф – это пара, состоящая из утверждения:

«существует то-то», «мир устроен так-то» (которое может быть артикулировано ясно, или подразумеваться; относиться к элементу бытия, доступному пяти органам чувств, предмету «верования» или некому вселенскому либо социальному закону) и рассказа о том, как мир стал таким, как было утверждено это положение вещей. При этом для того, чтобы быть мифом, эта пара должна иметь экзистенциальное значение, являться чем-то для человека фундаментально важным, неустранимым, смыслополагающим, ориентирующим его в бытии, в конечном счёте – сакральным.

Наличие иерофании также не означает наличия мифа. Отдельный объект, имеющий сакральное измерение, но не имеющий истории, не вписанный в мироздание, будет загадкой, священной тайной. История же, имеющая сакральное измерение, но не относимая ни к какой реалии, будет либо «ключом без двери», легендой, внушающей трепет, но не понятной, или же напротив – истинным произведением искусства, позволяющем читателю прикоснуться к чему-то высшему, не относясь при этом ни к чему, существующему в действительности. Наконец, иерофания без предмета и истории – это мистическое откровение, «божественный сумрак» (Дионисий Ареопагит), не выразимый в словах.

Конечно же, часто трудно определить, является ли то или иное явление мифом для конкретного человека: сакральность не поддаётся измерению (хотя и поддается сравнению: одно может быть «более» свято, чем другое и «менее» свято, чем третье, однако даже это возможно не всегда, не говоря уже о выражении степени святости в абсолютных числах: она всегда будет оставаться чем-то «совершенно иным»). Но если не говорить о частных мифологиях (а частное мифотворчество – тема для отдельной большой работы), то для достаточно больших социальных групп возможно выделить «мифологию», то есть, комплекс мифов, лежащих в основе их мировосприятия и деятельности, вне зависимости от того, является ли какое-то конкретное явление иерофанией для конкретного члена этой социальной

группы: даже если сам он не разделяет общей веры, он не может не знать о ней, не иметь её в виду в повседневной жизни, не ориентироваться на неё.

Несомненно также и то, что мифология не остаётся неизменной, а развивается вместе с обществом (или, возможно, является двигателем его развития). Священный некогда миф вырождается, как это описал В. Пропп, в сказку: *«Был обычай приносить девушку в жертву реке, от которой зависело плодородие. Это делалось при начале посева и должно было способствовать произрастанию растений. Но в сказке является герой и освобождает девушку от чудовища, которому она выведена на съедение. В действительности в эпоху существования обряда такой «освободитель» был бы растерзан как величайший нечестивец, ставящий под угрозу благополучие народа (...) Такой сюжет (или мотив) ещё не мог возникнуть как сказочный, когда имелся уклад, требовавший принесения в жертву девушек. Но с падением этого уклада обычай, некогда почитавшийся святым (...) становился ненужным и отвратительным, и героем сказки уже оказывается нечестивец, который помешал этому жертвоприношению»* (Пропп, с. 11-12). Возможно и обратное: то, что некогда было всего лишь выдумкой, приобретает значимость мифа.

§ 2 Основные подходы к мифу

Будучи объектом постоянного интереса со стороны науки и общества, миф издавна привлекал внимание ученых: философов, культурологов, социологов, политологов, антропологов, этнологов, психологов, лингвистов, семиологов, историков. Всю имеющую отношение к мифу литературу, в зависимости от степени и характера рассмотрения мифов, можно разделить на три основные группы: 1) источники, содержащие в готовом виде те или иные мифы и утверждающие их без какого либо критического анализа как значимое для общества открытие или как естественную, общепринятую данность. К этой группе следует отнести «сакральные тексты»,

многочисленные «образцы» неоязыческой и национальной мифологии, художественные произведения, [с.131] мемуары, публицистику, отдельные «исследования» по общественным наукам (философия, психология, социология, политология), некоторые правовые документы (например: «Декларация прав человека» или Конституции различных стран), содержащие пропагандистский материал и используемые в определенных идеологических целях; 2) научные работы, в которых помимо основной темы исследования упоминаются те или иные мифы, и может быть дана их краткая оценка именно как мифов; 3) научные исследования в области общественных наук, в которых предпринимаются попытки анализа тех или иных мифов, мифем, мифологем, современной мифологии в целом. В этом списке для нас особого внимания заслуживают первая и третья группы источников, так как первая группа дает примеры применения и использования мифов, а третья – опыт анализа и подходов в исследовании, а также варианты методов исследования мифов и мифологии в целом. К первой группе в первую очередь надо отнести труды просветителей (Дж. Локк, Дж. Гоббс, Вольтер, Ж.-Ж. Руссо и др.), выдающихся мыслителей XIX – XX веков, разрабатывавших мифологические структуры мышления в философии (Ф. В. Шеллинг, Г. В. Ф. Гегель, Ф. Ницше, С. Кьеркегор, А. Бергсон, Н. А. Бердяев, А. Камю, Ж.-П. Сартр и др.), психологии (З. Фрейд, Г. Ле Бон, К. Г. Юнг, Э. Фромм и др.), не только выдвинувших оригинальные идеи, но и создавших собственную мифологию. Впрочем, им принадлежат также интересные идеи, которые следует включить в третью группу источников, в той или иной степени затрагивающих, исследующих и оценивающих мифы, их роль и место в развитии общества и государства. В данных источниках предлагается и рассматривается методология исследования мифа, анализируются различные его аспекты и определяются возможные подходы. Исходя из вышеизложенного видно, что изучение мифа как социокультурного и политического феномена требует от исследователя знаний, находящихся на

стыке самых разных сфер культуры и научных дисциплин. И потому тем, кто исследует проблемы культуры «всякий раз нужно с риском для себя пускаться в многие сферы, в которых он не чувствует себя как дома» [1, с. 7]. Понимая это, большинство исследователей предпочитают анализировать миф, не выходя за пределы своей дисциплины. Это существенно сужает и ограничивает их возможности, но зато снижает риск синтеза общих теорий, что делает их выводы более выверенными и основательными, давая возможность «понимать под мифом, мифологией и мифотворчеством все, что соотнобразуется с их областью знаний» [2, с. 9]. В данном случае, к сожалению, все эти науки в силу своей специфики и определенной довольно жесткой специализации сами ставят себе пределы, ведь к познанию мифа ведут разные пути, а каждая отрасль науки, как правило, предлагает лишь один из них. Но, несмотря на это, открытия в одних гуманитарных дисциплинах неизбежно порождали и порождают отклики в других, подводя к выводу, что у мифа лиц столько, сколько форм его выражения и отражения. Вот почему любому, кто хочет разобраться в мифе как социальном явлении приходится использовать разработки, идеи, выводы, ставшие достижением самых разных наук, каждая из которых, ставя цель изучать миф, использует свои возможности, свои методы, свой инструментарий; словом, то, что другие науки заменить или компенсировать не могут. Отсюда понятно, что исследования, придерживающиеся одного приоритета на всех уровнях анализа мифа, не учитывают его сложность, многослойность, универсальность, многообразие, и уже поэтому ведут к существенным искажениям. В результате те или иные свойства мифа подменяют его как явление, лишая миф его целостности. О том, насколько это верно, можно судить по тем многочисленным определениям мифа, которые давали и дают его исследователи, опираясь на данные конкретных наук. Так, для одних исследователей миф – примитивная попытка объяснить естественный мир (Дж. Фрэзер); для других – продукт поэтической фантазии доисторических

народов (М. Мюллер); третьи понимают миф как поэтическую метафору первобытного образа мышления (Я. Гримм); четвертые воспринимают его как хранилище аллегорических указаний, позволяющих личности существовать в сообществе (М. Дюркгейм); пятые видят в нем коллективное сновидение, симптоматическое проявление архетипических структур, скрывающихся в глубинах человеческой души (К. Юнг); шестые рассматривают его как традиционный носитель метафизических прозрений человека (Камарасвами); седьмые характеризуют его как развернутое магическое имя (А. Ф. Лосев). И данный перечень далеко не исчерпан. При этом все определения настолько различны, что создается впечатление, будто в каждом новом случае речь идет о чем-то совсем ином. Так, исследуя лишь определенные его свойства, миф словно распределяют по отдельным направлениям. Тогда как исследователю, стремящемуся понять миф как можно полнее, нужно опыт разных наук не делить, а умножать и синтезировать. Другой причиной, ведущей к ограничению возможностей исследования, является изначальная предубежденность исследователя по отношению к мифу, «воспитанная» той или иной научной традицией, когда для удобства рассмотрения под мифом «принято понимать» нечто для исследователя уже привычное. В этом случае исследователь отсекает те сферы существования и проявления мифа, которые оказываются за пределами его понимания, порождая проблему установления границы своего метода, зависящего от изначально заданного отношения к мифу и связанной с этим постановкой проблемы. По той же причине следует также отказаться от традиционной подачи основных направлений («школ») исследования мифа, где речь идет об изучении его частных особенностей. Такой новый подход, не констатирующий принципиальные [Лосев с.133] различия, а суммирующий в мифе разнообразие, позволит увидеть, какой вклад в процесс изучения мифа внесли самые разные исследователи, опиравшиеся на знания и опыт своих наук, что их не разделяет, а объединяет. Приступая к краткому обзору

основных направлений науки, изучающих миф, еще раз напомним, что главной задачей этого анализа является не констатация различий в подходах и выводах представителей самых разных научных дисциплин, а выделение и суммирование их вклада в общее дело исследования мифа, и не более. Кроме того, следует особо оговорить известную и во многом вынужденную условность деления всех исследователей мифа на определенные группы и направления, ведь поместить таких исследователей как Ю. М. Лотман, К. Леви-Строс, М. М. Бахтин, А. Ф. Лосев, М. Элиаде в рамки одного научного направления невозможно. Одним из наиболее известных является историко-культурный (антропологический) подход. Его сторонники (Дж. Фрэзер, Э. Тайлор, Л. Леви-Брюль, С. С. Аверинцев, Ф. Х. Кессиди, Е. М. Мелетинский, В. Я. Пропп и др.), продолжавшие традицию разработки понятия мифа применительно к древним и «традиционным» обществам, первыми поставили проблему мифа, отметили его социальную значимость и тем уже вызвали к нему особый интерес. Их главная заслуга заключается в описании механизмов мифотворчества на материале традиционных обществ и первобытных народов, за пределами которых, впрочем, они мифы, как правило, не рассматривали и как мифы не воспринимали. В рамках данного направления миф в целом рассматривается как выражение бессознательной фантазии первобытного человека; своеобразное отражение ритуала и переосмысление древнего магического обряда (Э. Тайлор); архаичные повествования о деяниях богов и героев, за которыми стояли фантастические представления о мире, об управляющих им богах и духах (Е.М. Мелетинский); сказание, передающее верования древних народов о происхождении мира и явлений природы, о богах и легендарных героях; вымысел; создание коллективной общенародной фантазии, обобщенно отражающей действительность в виде чувственно-конкретных персонификаций и одушевленных существ, которые мыслятся первобытным сознанием вполне реально (С.С. Аверинцев); особый вид мироощущения,

специфическое образное, чувственное, синкретическое представление о явлениях природы и общественной жизни, самая древняя из форм общественного сознания (Кессиди Ф. Х.); рассказ о божествах или божественных существах, в действительность которых народ верит (В. Я. Пропп). Как видим, акцент в предложенных определениях делается именно на первобытном сознании. Другое измерение сознания исключается. Впрочем, отдельным представителям этого направления не чужда мысль о социальном значении мифа. В частности известный английский этнолог Б. Малиновский предложил и разработал т. н. функциональный [?, с.134] подход в этнологии – подход, при котором мифология рассматривается в отношении к обществу, и даже к человечеству. Особенно перспективными для этого направления оказались исследования в области сравнительной мифологии (Дж. Кэмпбелл, В. Тэрнер, М. Элиаде, А. М. Пятигорский, Д. Бирлайн и др.), позволившие выявить общие для всех народов закономерности образования и функционирования мифов и определить отношение мифа к традиции. Согласно их выводам мифы: а) составляли основу культурной традиции, придавая традиции смысл, давая ощущение общего единства, единства человека с обществом, сообществом в пространстве и времени, пронизывая различные сферы жизни и воплощаясь в различных ритуалах; б) выполняли в древних обществах мировоззренческую функцию, давая ответы на вопросы о происхождении мира и человека, их связи и внутреннем устройстве, о высшем порядке и мировых законах, о тайне жизни и смерти, и многом другом; в) через культы и ритуалы обеспечивали связь с персонифицированным миром природы, господствующими в нем духами и богами; с прошлым, ушедшими поколениями, с миром мертвых (мифы о единстве общности, о предках, о сменах поколений и эпох), формируя и утверждая традиции почитать умерших, сохранять память о сделанном ими, заботиться о захоронениях, сохранять семейные предания и реликвии. Значительным достижением в

изучении мифа можно также считать разработку структурной типологии мифа, исследование роли бессознательных логических операций, призванных разрешить противоречия человеческого сознания, и, в частности, структурных и функциональных отношений, предпринятые К. Леви-Стросом. Второй подход можно условно назвать философско-культурологическим. Сторонники данного подхода (А. Ф. Лосев, Й. Хейзинга, М. Элиаде, Я. Э. Голосовкер, К. Хьюбнер, П. С. Гуревич, М. К. Мамардашвили и др.) продолжают разработку идей и представлений о мифе, идущих еще от Дж. Вико и Ф. В. Шеллинга, но уже в свете современных достижений социальных и психологических наук. Так, выдвинутые Дж. Вико идеи, что миф выступает одним из способов познания (т. н. «поэтический» способ познания), обладает принципами множественности (связь всех элементов бытия, склонность к многозначности, свобода от моральной поляризации мира) и воплощает детское восприятие мира (характеризуется чувственной конкретностью и перенесением на предметы окружающего нас мира своих собственных свойств), не претерпели принципиальных изменений до сих пор. Вместе с тем благодаря исследованиям именно в этом направлении приходит понимание, что миф является не только частью прошедших времен, но и настоящего, принимая в нем новые специфические формы и черты. Так, понятие мифа, бытовавшее в древнем обществе было распространено [?, с.135] на социальные процессы современности, в результате чего мифы были разделены на архаичные и современные (инновационные) – формирующиеся и функционирующие в русле техногенных процессов. В целом сторонники данного подхода исходят из некой самоценности мифа и настаивают на максимально корректном отношении к нему, призывая учиться видеть миф и говорить о нем «изнутри» (А. Ф. Лосев); рассматривают миф в первую очередь как явление культуры и требуют анализировать миф средствами культурологического анализа; видят в мифе выражение «космоса» разных культур, обладающих своей истиной и

своим бесконечным потенциалом, ведущих посредством мифов интенсивный диалог (М. Элиаде); анализируют, как мифы влияют на поведение людей, определяют их отношения, формируют мораль, регулируют социальные институты и формы общественной жизни. В представлении этих ученых миф есть выражение общенародной мудрости, источник жизненных сил любой культуры (Ф. Ницше), ее голос, звучащий посредством значимых для общества смыслов; «упакованная» в образах и метафорах многотысячелетняя традиция (М. К. Мамардашвили); аллегорическая форма выражения разного рода религиозных, социально-политических, моральных и философских идей; проявление вечного, трансцендентного, повторяющегося, поскольку «те события, которые не имеют мифологических прецедентов, не имеют и мифологического статуса» [3, с. 11]; выражение взаимосвязей, «которые никогда нельзя будет описать рационально» [1, с.212]; один из древнейших типов социального кодирования, свойственный не только традиционному обществу, но и всем этапам развития человеческой цивилизации; выдающееся достижение человеческой культуры, ценнейший материал жизни, не только социальный, культурный, но, прежде всего, антропологический феномен (П. С. Гуревич); универсальная форма общественного сознания; способ социализации человека на разных этапах его развития. Такое отношение к мифу позволило им сделать выводы, что миф обеспечивает воспроизводство человека как культурный тип (своеобразный культурный механизм воспроизводства человека), так как через миф и ритуал, через приобщение к ценностям и традициям общества человек осознает себя человеком; что социальная мифология есть специфичный феномен идеологической практики, особый вид духовной деятельности по созданию, распространению и поддержанию политических иллюзий, умышленно продуцируемых правящей элитой для манипулирования массами. Сторонники третьего, психоаналитического, подхода (З. Фрейд, К. Г. Юнг, Э. Фромм, Ж. Лакан, Э. Ноэль-Нойманн, В.

Франкл, С. Гроф и др.) внесли самый весомый вклад в развитие мифа за последние сто лет. Главной заслугой психологии в этой области является разработка проблемы неразрывной связи и активного взаимодействия между мифом и сознанием, [Юнг с.136] исследование бессознательных основ мифологической символики, которые показали, какие огромные силы скрыты в мифологической сфере человека. В своих исследованиях они пришли к выводу, что предшествующие поколения решали свои психологические проблемы с помощью мифических ритуалов и символов, что побудило психологов заняться анализом «больших и малых мифологий в бессознательной и полусознательной деятельности каждого индивидуума» [3, с.13], научным «расколдовыванием» мифов посредством исследования архетипов. Особо значимыми для изучения мифа стали исследования в области психологии масс (Г. Ле Бон (Лебон), Х. Ортега-и-Гассет, В. Райх, С. Московичи др.), чьи выводы оказались шокирующими и пророческими одновременно. В своих работах им удалось показать, что в определенных ситуациях человек начинает жить и действовать, руководствуясь не здравым смыслом, а инстинктом, эмоциями и смутными, скрытыми в подсознании желаниями, воплощающимися в тех или иных мифах. Не случайно у большинства этих исследователей сложилось мнение, что массовое сознание правильнее называть «массовым подсознанием». И когда люди начинают действовать, оценивая жизнь, историю, свои и чужие поступки на этом уровне, последствия их действий могут оказаться катастрофическими. Исследования психологов в области мифа показали, что в основе мифа лежат измененные состояния сознания, связанные с невротической конституцией личности и аффектацией массового сознания (массовые психозы); что «миф больше не доминирует в существенных секторах жизни, он вытеснен частично на более скрытые уровни психики, частично во второстепенную, и даже в безответственную деятельность общества» [3, с. 25]; что миф и символ передают смысл и выполняют свои функции даже тогда, когда их

значение не зафиксировано сознательным мышлением; что мифы – порождение непрерывного творчества человеческого подсознания, дающее полезный опыт в изучении «человеческой души». Исходя из этого, они пришли к выводу, что любые поиски мифа связаны с душевным неблагополучием человека, который выходит за рамки обычного, так как ему тесно и неудобно (стремление порождается недостатком желанного), и потому роль мифов в жизни человека во многом просто незаменима: они регулируют душевное состояние человека, создавая необходимое ощущение комфорта, «лечат» его в случае депрессии и настраивают на решение насущных проблем. Вот почему мы легко находим мифические архетипы в великих поступках или книгах. Задача же современных мифологов – увидеть их в обыденной повседневности. В результате своих исследований сторонники данного подхода определили миф как воплощение «коллективного бессознательного», энциклопедию «архетипов», выражающих глубинный смысл истории; естественный результат непрерывного творчества индивидуального и коллективного сознания, способный контролировать то, что его породило. Он – не хаотичен и [?, с.137] беспорядочен, а структурирован и упорядочен; у него своя логика, позволяющая освоить и использовать опыт иррационального и бессознательного; он использует язык символов, имеющий универсальный неисчерпаемый смысл. Одним из самых заметных и перспективных в исследовании мифа стал символический подход. Его сторонники (Э. Кассирер, А. Ф. Лосев, П. Рикер и др.) в своих исследованиях пришли к выводу, что мифология наряду с языком и искусством является автономной символической формой культуры, отмеченной особым способом символической объективации всех чувственных данных. В их представлении миф есть замкнутая символическая система с особым характером функционирования и способом моделирования окружающего мира; форма творческого познания и упорядочения реальности. Пятый подход можно

условно назвать лингвистическим. Главной заслугой сторонников данного подхода (Э. Бенвенист, Л. Ельмслев, Н. С. Трубецкой, Р. О. Якобсон и др.) является изучение мифа как языкового феномена сознания. Выявив это еще в XIX веке, лингвисты (М. Мюллер, А. Потебня) приступили к рассмотрению, в каких временных рамках существуют вторичные коды. Правда первый вывод, что мифология есть проявление «болезни языка» (М. Мюллер) сейчас уже не имеет сторонников. Исследование этих проблем мифа привело лингвистов к выводам, что каждое языковое высказывание – следствие не только централизирующих тенденций лингвистического универсализма, но и децентрализирующих тенденций общественно-исторического «разноречия»; помимо общеизвестного (твердого) значения каждое слово насыщено множеством изменчивых (постоянно меняющихся) идеологических смыслов, приобретаемых им в контексте употреблений; данные изменчивые смыслы ведут к расслоению национального языка на множество так называемых «социолектов» (Р. Барт); эти социолекты («социальные языки») выявляют «идеологические кругозоры» определенных социальных групп, образуя определенную среду, сквозь которую человек пробивается к «своему» смыслу. Особо интересные исследования мифа, сделанные в последние десятилетия, были проведены в рамках семиологического подхода. Поскольку главной задачей семиотики является изучение создаваемых человеком знаково-символических систем, представители данного направления (К. Леви-Строс, Р. Барт, М. М. Бахтин, Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский и др.) рассматривают миф как знаковую систему, наделяющую происходящее особой значимостью. Среди важнейших достижений семиологов в области исследования мифа можно выделить следующие положения: – все исследования имеют общую научную основу – семиологию как науку о значениях; – семиотические структуры лежат в основе механизмов культуры, определяют процессы интерпретации текстов, создавая «кипящую магму смыслов» [с.138] (Р.Барт), и формируют особую

среду – семиосферу (Ю. М. Лотман); – миф может пониматься как способ восприятия действительности через ее вопрошание, которое происходит на двух уровнях: уровне непосредственного чувственно воспринимаемого бытия (т. н. «естественный язык») и уровне бесчисленных интерпретаций символизированных образов бытия (т. н. «метаязык»); – мифологический дискурс – особая вторая семиологическая система (мифологические значения надстраиваются над первой), пользующаяся особым языком (метаязык) и меняющая первичный смысл наших творений и дел; – метаязык в свою очередь делится на социолекты (язык существующих в рамках одного общества различных социальных групп). Руководствуясь вышесказанным, семиология стремится не исчерпать смысловое содержание знаков, а понять механизм создающий изменчивые смыслы; определяет миф как феномен повседневности, как один из способов означивания реальности, особую форму языкового описания мира, задача которого – участие в процессе поименования вещей и фиксация смысла имени вещи (Ю.М. Лотман), вторичную семиологическую систему, а человека – как производителя смыслов. Особая языковая структура мифа вынуждает использовать потенциал и методы семиологии, говоря о мифе его же языком. И потому важнейшей заслугой семиологии является не только предоставленная ею возможность изучать миф с доселе неизвестной стороны, но и соответствующее применение тех средств познания и отражения мифа, которые ранее отличали не науку, а сам миф. В частности, речь идет о смелом использовании при рассмотрении мифа того языкового ряда, тех символов, кодов, метафор, сравнений, которые наиболее глубоко и полно передают универсальную и одновременно изменчивую сущность мифа, не загоняя его в определенные изначально заданные рамки. Последний из перечисленных выше подходов можно назвать социально-философским. Он позволяет развивать идеи, выдвинутые другими «школами» с акцентом на социальную специфику мифа. Ее представители рассматривают социальную

сущность мифа как превращенную форму социального бытия, продуцирующую иллюзорные конструкты сознания (А.А. Мишучков). В их представлении миф есть составная часть идеологии политической системы общества, являющаяся средством манипуляции сознания; систематизированное фетишистское сознание, являющееся атрибутивным свойством сознания, специфическим социокультурным духовным образованием, несводимым к политико-идеологическим концепциям и теориям, и к спонтанным, бессознательным чувственно – конкретным представлениям (Т.М. Алпеева); система онтологизированных семиотических ценностей, которые актуальны в данной конкретной социокультурной общности (Н.И. Соболева); метод и содержание идеологического воздействия на общественное сознание, [?, с.139] характеризуемый ложным, превратным толкованием фактов (В. Г. Ибрагимов); система ложных, извращенно понятых массами фактов (А. А. Мишучков). Как видим, сама постановка научной проблемы определяет, будут ли допущены к исследованию в науке те или иные пласты знания, но сама зависит от отношения ученых к объекту исследования, нередко делая миф частью их собственной системы. В любом случае, так или иначе, независимо от научной направленности и типа специализации все исследователи мифа делятся на тех, кто: – видит в мифах только патриархальные пережитки традиционных культур и рудиментарные образы, реанимируемые литературой, или отличает мифы древнего прошлого от современных мифов, мифы литературы от мифов, порожденных жизнью, неотделимых от нее и сопровождающих нас на всем ее протяжении; – рассматривает существование мифа в современном обществе как некую аномалию, патологию, «болезнь» общественного сознания, следствие социального невроза или считает, что миф – следствие естественного состояния человеческого сознания, возможностей языка на всех стадиях его развития; что он может не только быть следствием «болезни», но и стать единственно

возможным «лекарством» для общества, а его действие – нормальной реакцией сознания на ненормальные либо меняющиеся условия бытия; – негативно оценивает любое влияние мифа, как нечто примитивное, патриархальное, рудиментарное, ложное, недостойное образованного человека и цивилизованного общества или рассматривает миф как важную часть духовной жизни общества, неизбежный продукт культуры, своеобразный опыт человечества, который может быть обращен ему как во благо, так и во вред. – Стоит особо отметить, что пренебрежение мифом со стороны представителей науки приводит к его принципиальной недооценке, к ряду заблуждений, которые заводят исследования в тупик, не позволяя увидеть миф во всем его неисчерпаемом многообразии. И только сейчас, в последние годы, наблюдается переход от исследований общего характера к исследованиям, позволяющим рассмотреть отдельные аспекты мифа, его роли в обществе и значимости для человека.

В литературоведческих работах второй половины XX века, на наш взгляд, можно выделить три основных подхода к изучению художественного мифологизма. Первый – «литературоцентричный» – реализован в исследованиях В. Виноградова, Г. Бялого, М. Храпченко, Ю. Манна и др.; использованные в произведении мифологические элементы рассматриваются ими как один из способов создания художественной условности, тем самым *мифологизм растворяется в более широком понятии «фантастическое начало»*. Второй подход предполагает междисциплинарное – литературоведческое и фольклористическое – исследование разнообразных устно-поэтических элементов, сознательно включенных автором в художественный текст. Фольклорные заимствования, в том числе мифологического содержания, рассматриваются в своем первоначальном, традиционном значении и с точки зрения того преобразования, которому они подверглись в литературной системе. В рамках второго подхода, представленного трудами А.А. Горелова,

Т.В. Кривошаповой, У.Б. Далгат, Д.Н. Медриша, Л.Н. Скаковской и др., – художественный мифологизм также не может быть отдельным предметом исследования, поскольку *оказывается частью более широкого поэтического явления – «литературного фольклоризма»*. Третий подход наиболее ярко продемонстрирован в трудах представителей тартуско-московской семиотической школы и ее последователей (З.Г. Минц, Т.В. Цивьян, Р.Д. Тименчика и др.); здесь *художественный мифологизм рассматривается как относительно самостоятельное явление*. Исследователи выявляют специфику мифологического и немифологического (дескриптивного) типов описания (Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский), ставят вопрос об имплицитном мифологизме художественного сознания (В.В. Иванов, В.Н. Топоров), выделяют различные виды литературного мифологизирования (Е.М. Мелетинский).

Отдельного упоминания заслуживает, как нам кажется, статья Д.Е. Максимова «О мифопоэтическом начале в лирике Блока» (1978), в которой автор делает ряд важных теоретических обобщений, *касающихся отличий мифопоэтического пласта культуры от «бытийных универсалий» вообще*. Не соглашаясь с распространением понятия «миф» на «едва ли не всю духовную жизнь человечества», исследователь критически оценивает «необузданное литературоведческое фантазирование», возникшее в мифологических толкованиях современных художественных произведений (11, с. 201). Одну из причин «мифологизма без берегов» Д.Е. Максимов видит в *отождествлении мифологического архетипа и художественного типа*, совпадающих как «формы обобщения явлений, норм и возможностей жизни», но *различных в своем отношении к конкретно-исторической реальности*. «Неомифологическое» словесное искусство нового времени выстраивает «вторую поэтическую действительность» с помощью сверхобобщений, «проекций на “сверхсюжет” «метаисторическая» (иногда – фантазмагорическая) художественная реальность так или иначе

соотносится с реальной историей и бытом, но присутствующая в ней мифологическая фантастика не выдается автором за подлинную эмпирическую данность, а мыслится как условность или символика. Типологическое обобщение, в отличие от «неомифологического», создает эстетические объекты, включенные в историческую и бытовую действительность, и прибегает при этом к другого рода художественной фантазии: она прочно спаяна с объективной реальностью, а потому не всегда и не во всех аспектах осознается автором и читателем как литературная условность (11, с. 203-204).

Д.Е. Максимов описывает также *механизм проявления имплицитного мифопоэтизма в типических образах*: с его точки зрения, он связан с *обобщающей природой искусства*. В некоторых случаях «литературные персонажи, психологические и бытовые ситуации, исторически конкретизированные, приобретают характер универсально обобщающих прообразов, то есть являются одновременно... метаисторическими и в этом смысле мифопоэтическими, хотя и реализованными без мифологической фантастики». По мнению исследователя, в литературоведческом анализе таких образов *опасно преувеличивать значение мифопоэтического подтекста*, поскольку здесь «эмпирически индивидуальное» составляет «первый план», «социально-типическое» – второй, а «мифо-символическое» – лишь третий (11, с. 205).

В современных научных и литературно-критических работах, в разной степени затрагивающих проблемы мифологизма в индивидуальном творчестве, устойчиво сохраняются, как нам кажется, две основные тенденции. Одна из них связана с *расширительным пониманием мифологизации, в пределе включающим словесное творчество как таковое*: поскольку «каждое литературное произведение стремится построить завершённый и одновременно универсальный образ мира», то «в этом смысле художественный мир литературного произведения всегда

мифологичен» (5, с. 9). Теоретические предпосылки для появления своеобразного литературоведческого «панмифологизма», на наш взгляд, были сформированы практикой уже упоминавшейся выше ритуально-мифологической критики и ее отечественных последователей. Иллюстрацией расширительного подхода к мифу может служить классификация литературного процесса, предложенная Н.Л. Лейдерманом и М.Н. Липовецким («Современная русская литература» (2001)): авторы выделяют «художественные мифологии» классического (классицизм, романтизм, реализм) и неклассического типа (модернизм, авангард, постмодернизм); первые, по их мнению, «создавали свой вариант мифа о действительности как о Космосе», вторые «приходят к новому типу художественного мифотворчества, ориентированного... на поэтизацию и постижение Хаоса как универсальной... формы человеческого бытия» (5, с. 9). Мифопоэтические категории Космоса и Хаоса использованы здесь в значении, приближенном к терминологическому, – для обозначения двух наиболее универсальных моделей построения художественного мира. Слабой стороной такого подхода – как ранее это уже отмечалось критиками западноевропейского и американского «мифологизирующего литературоведения» – является условный характер создаваемых «научных метафор», высокая степень схематизма, а также слабая верифицируемость многих логических построений, полученных в ходе анализа конкретных произведений.

Вторая современная тенденция исследования мифологизма в литературе – традиционная для российской филологии – связана с *активным привлечением в литературоведческий анализ конкретно-исторических сведений и научных реконструкций, полученных фольклористикой, этнографией, этнолингвистикой и смежными с ними дисциплинами.* Примером такого подхода может служить монография Г.Ф. Поляковой «Предание о Рогатой матери-оленихе в «Белом пароходе» Чингиза

Айтматова» (1999). Внимание исследовательницы направлено на элементы киргизской этномифологической картины мира, в художественной форме воссозданные писателем, но известные по другим источникам: археологическим раскопкам, фольклорно-эпической традиции, различного рода письменным документам. Их сопоставление «дает возможность увидеть личный выбор Айтматова, сделанный им при работе над материалом» (17, с. 5). При этом Г.Ф. Полякова не останавливается на выявлении универсальных мифологических схем («тотемный предок», «культурный герой», «искупительная жертва» и др.), но *вскрывает их этническую специфику, ускользающую от европейски ориентированного читателя, обычно не способного заметить «иных ассоциативных связей, иных смысловых цепочек, возникающих на основе обычаев, религии, всего строя жизни другой культуры»* (17, с. 8). Используя работы тюркологов, автор монографии обнаруживает в повести отражение традиционных киргизских представлений, относящихся к социальной и духовной сфере жизни: понятие рода, статус человека в связи с именем и безымянностью, роль возрастных периодов и их вещная символика и т.п., – что позволяет по-новому увидеть образность и сюжетные коллизии рассматриваемых произведений. Хотя художественное переосмысление мифа так или иначе отмечалось всеми исследователями творчества Ч. Айтматова, выбранный в указанной монографии подход раскрывает множество не замеченных ранее особенностей айтматовской поэтики мифологизма, что, на наш взгляд, свидетельствует о его продуктивности и перспективности.

Таким образом, можно констатировать неослабевающий интерес современного литературоведения к различным формам взаимодействия художественного сознания с мифологическим пластом духовной культуры. Однако уже в 1980-х годах отчетливо проявились трудности методологического характера, возникающие при изучении мифа в художественном творчестве; они остаются не разрешенными и в настоящее

время. Один из ведущих специалистов в области античной и средневековой культуры С.С. Аверинцев объясняет эти сложности *отсутствием общеобязательного определения границ мифологии*». Наличие в повествовании сверхъестественных существ – богов, героев, духов, демонов и т.п., – он считает непродуктивным критерием, поскольку в этом случае исследование сводится к выявлению в художественном тексте определенных имен и образов. Между тем в общепринятую сферу мифа входят и вполне обычные реалии (числа, части тела, виды животных и растений и пр.), если они «особым образом переосмыслены и наделены в мифологическом контексте специфическим значением» (7, с.222-223). С точки зрения С.С. Аверинцева, методологически более оправдана ориентация на «мифологические структуры», главным признаком которых является *фантастическое начало*. Исследователь подчеркивает, что если пренебречь наличием фантастического и учитывать лишь связь с так называемыми архетипами мифотворческого мышления, то «круг литературных мотивов, которые можно квалифицировать как мифологические, небывало расширится» и «возникнет опасность потерять четкие границы мифа в литературе» (7, с. 223).

Очевидно также, что на сегодняшний день требуется некоторая корректировка литературоведческого инструментария, в частности, *установка более точного соотношения ряда пересекающихся, но не тождественных терминов* – таких, как «мифологический образ», «мифологическая структура», «мифопоэтический подтекст», «архетипическое начало». Сохраняет актуальность и вопрос о составляющих художественного мифологизма.

Согласно нашим наблюдениям, в отечественной литературно-критической практике понятие «литературный архетип» нередко употребляется терминологически «небрежно», его содержание остается «размытым» и может варьироваться в пределах одного исследования.

В современном литературоведении за этим понятием закрепилось три основных значения. Одно из них представлено в монографии Е.М. Мелетинского «О литературных архетипах» (1994): автор предлагает понимать под архетипом «постоянные сюжетные элементы», которые складываются в архаических нарративах и позднее сохраняются в литературе в качестве «единиц некоего “сюжетного языка”» (13, с. 5). Е.М. Мелетинский подчеркивает, что *ошибочно проецировать мифологическую семантику на весь художественный мир произведения* (образы героев, содержание конфликта и т.п.) *лишь на том основании, что самые общие сюжетные схемы совпадают с мифологическими*, поскольку такая интерпретация ведет к «модернизации архаического мифа и архаизации литературы нового времени» (13, с. 13). Примеры «демифологизации» художественного сознания демонстрирует уже новелла эпохи Возрождения, где мифопоэтическая символика путешествия (река как маркер границы между мирами, противопоставление неба и земли, дома и «демонического» леса и т.п.) «решительно ослабевает или совершенно исчезает, и стихия приключений выступает как бы в чистом виде» (13, с. 67).

Другое понимание архетипического начала заложено в литературоведческих работах В.Н. Топорова («Миф. Образ. Ритуал. Символ...»): с его точки зрения, оно проявляется в *различных* (не только сюжетных) структурных элементах художественного произведения, обнаруживающих аналогии с «архаическими схемами мифологического мышления». Имплицитный и «спонтанный» мифологизм художественного сознания объясняется через связь с «биологическими», психофизиологическими основами художественного творчества; в результате некоторые особенности литературной поэтики интерпретируются как *бессознательное обращение* художника к универсальным бинарным оппозициям и другим структурам мифологического типа. Исследователь указывает, что литературные тексты «способны выступать... в «активной»

функции, и тогда они сами формируют и «разыгрывают» мифологическое и символическое и открывают архетипическому путь из темных глубин подсознания к свету сознания» (20, с. 4). В таком понимании архетипического отчасти сохраняет психологическое содержание термина, заложенное в него К. Юнгом и его последователями; это позволяет В.Н. Топорову привлекать (как нам кажется, не бесспорно) относительно современный литературный материал для достижения более общей цели – реконструкции древнейшей балто-славянской и индоевропейской мифологической семантики некоторых явлений духовной культуры. Отметим, что *и при таком подходе «архетипическое» не равно «мифологическому»*: универсальные структуры проявляются и в архаических «коллективных» текстах, и в индивидуальном творчестве по той причине, что имеют общие истоки, коренящиеся в устройстве человеческой психики.

Еще одно понимание архетипа сложилось в зоне пересечения искусствоведческих и культурологических исследований; сегодня оно активно востребуется в работах литературно-критического характера. Здесь под архетипами могут подразумеваться художественные макро- и микрообразы, в основе которых лежат «универсалии» человеческого и природного бытия (дом, хлеб, очаг, дорога, вода, гора, детство, старость, любовь, болезнь, смерть и пр.). Нередко понятие «архетипический» характеризует *не столько общечеловеческие, сколько этнически самобытные* ментальные пласты, содержащие базовые для национального самосознания категории духовной культуры (например, понятия Бога, святости, духовного подвига, поклонения, паломничества, служения, и т.п.). Отметим, что ценностно-смысловые константы национальной картины мира, отраженные художественным сознанием поздних исторических эпох, *уже не могут быть сведены к мифопоэтическим схемам с архаической семантикой без существенной редукции содержания.*

Таким образом, в современных исследованиях под «литературным архетипом» понимается прообраз, сюжетная или жанровая праформа, которая может восходить как к предшествующей литературной традиции, так и к устному народному творчеству; либо структура иного рода, формально совпадающая со схемами мифомышления; либо «бытийные универсалии» и ценностно-смысловые константы национальной картины мира. В любом случае, *само по себе понятие «архетипа» в литературоведении не содержит указания на непременно наличие мифологической семантики.* Мы полагаем методологически ошибочной установку на обязательное сведение образных, сюжетных и жанровых архетипов к мифологическим праформам и наполнение их собственно мифологическим содержанием вне соответствующего литературного контекста.

Разграничение смежных, но не совпадающих понятий («мифологическое» и «архетипическое») позволяет более точно *определить составляющие художественного мифологизма.* Опираясь на сложившуюся в научных исследованиях традицию, под «*мифологическим образом*» мы понимаем как литературное воплощение персонажей, восходящих к каким-либо религиозно-мифологическим источникам, так и новых, собственно авторских персонажей, образная структура которых выключает мифологические мотивы. Понятие «*мифологическая структура*» определяется как более широкое, включающее мифологические единицы разного уровня (образы, сюжеты, мотивы). Мы также различаем *мифологические структуры имплицитного и эксплицитного типа.* Элементы, содержащие мифологическую семантику имплицитно, функционируют в художественном произведении *как знаки, отсылающие к определенным текстам, находящимся вне данного произведения.* Знание этих текстов, входящих в какую-либо религиозно-мифологическую систему, обеспечивает необходимый контекст для более полного и адекватного понимания имплицитных мифологических структур в литературном

произведении (с точки зрения Ю.М. Лотмана, «внетекстовые конструкции» в известной степени *входят* в структуру художественного произведения, хотя привносятся туда читателем). Мифологическая семантика *эксплицируется, если в художественный мир литературного произведения вводится фантастическое начало*. «Минимальной единицей» фантастического мы считаем текстовые элементы, построенные на специфической мифологической логике, нарушающей законы формальных, рационально-логических построений.

Помимо имплицитных и эксплицитных мифологических структур, художественный мифологизм включает «нижний ярус» – *«мифопоэтический подтекст»*. Его образуют художественные образы и мотивы, относящиеся к так называемым архетипическим константам бытия (природные стихии; рождение, смерть, дом, дорога и т.п.). Сложность анализа мифопоэтического подтекста мы видим в том, что бытийные универсалии, включающие натурфилософский пласт содержания, могут не иметь при этом собственно мифологической семантики. Однако *ее актуализация происходит в том случае, если в художественный текст входят имплицитные или эксплицитные мифологические структуры*.

§3 Мифотворчество в литературе и культуре Серебряного века

Культурная ситуация русской литературы первой трети двадцатого века отмечена своеобразным «парадом культур», когда все основные архетипы мирового искусства, наслаиваясь друг на друга, взаимодействуя и противодействуя друг другу, создают уникальные индивидуальные мифопоэтические картины мира. Модернистские поиски универсального мифологического инварианта литературных форм были отчасти predeterminedены логикой развития отечественной историко-культурной мысли второй половины XIX столетия. Интерес русских символистов к этой теме возродил интересы к вопросам, поставленным еще в 1870 году

историком литературы А.Н. Веселовским: «...не ограничено ли поэтическое творчество известными определенными формулами, устойчивыми мотивами, которое одно поколение приняло от предыдущего, а это от третьего, которых первообразы мы неизбежно встретим в эпической старине и далее, на степени мифа?» [8, с.216]. Эти размышления ученого служили предпосылкой к осознанию на рубеже XIX – XX веков возможности скрытого присутствия архетипических структур едва ли не в любом художественном высказывании и, соответственно, готовности выявить подобный глубинный потенциал, задействовать его способность генерировать приемы литературного письма. Выстраивание символистами своих сочинений по принципу частных реализаций нескольких базовых метасюжетов логично предопределило, кроме того, характерное для современной науки осмысление их наследия как единого «гипертекста», или «пратекста», что, по замечанию А.Ханзена-Леве, «вполне соответствует символистскому самопониманию» и «представляет собой весьма интересную аналогию тезису о том, что каждый отдельный мифологический текст является «развертыванием» единого и единственного «мифа»» [34, с.13].

Символисты пытались выявить и осмыслить философскую природу мифа и осуществить на практике идею «возврата»: миф приближался к изначальной форме – попытке объяснения мира. Но миф в их произведениях становился «авторским». Мифологический сюжет редко использовался символистами в чистом виде, он соотносился с различными версиями или другими мифами, реалиями современной жизни, общекультурными образами, представляя собой не столько художественную реконструкцию мифа, сколько явления лирического театра.

Здесь мы видим близость подходов к решению проблемы рецепции мифов в творчестве поэта Марины Цветаевой и поэтов-символистов, при всей разнице их художественных принципов и взглядов. Но своеобразие цветаевского подхода к мифу состоит в том, что «поэзия этого периода

способна дать «новое объяснение мира», совмещая в своей структуре мифологизм и полифонию, новый тип отношений человека с миром. Как правило, мифопоэтической основой такого рода произведений является пласт архаической мифологической образности или библейских текстов» [26, с. 176].

Осипова Н.О. представляет творчество Цветаевой сквозь призму мифопоэтики и контекст различных слоёв культурной мифологии первой трети двадцатого века: «...поэт создает такую художественную модель мира, когда мифологизированная внутренняя жизнь человека, какой-нибудь частный случай, его существование выступают как высшая реальность, расширяясь и стремясь вобрать в себя всю Вселенную и всю историю индивидуально пережитых испытаний и чувств» [26, с.37].

К такого типа поэмам цитируемый автор относит «Поэму Горы» и «Поэму Конца». «Эти поэмы содержат два плана: автобиографический, связанный с аспектом личного переживания собственной жизненной ситуации, определенным принципом исповедальности, и условный мифотворческий, где через культурный слой памяти автобиографизм становится космичным, а авторское «Я» равновеликим природе, культуре, Вселенной» [26, с. 177] . Основные типы художественного мифологизма Цветаевой рассматриваются с учётом своеобразия их воплощения и функционирования на различных уровнях художественной системы поэта – от отдельного слова-образа до жанра. Следует отметить, что в работе Н. Осиповой весьма подробно затрагивается мифологический подтекст в произведениях Цветаевой, о чём раньше не писалось, и в чём состоит ценность цитируемой нами монографии. Она продемонстрировала возможность вычленения архетипического на нескольких уровнях: мотивном; образно-смысловом; сюжетно-жанровом). «Через архетипические модели происходит трансформация, перетекание «биографического факта» в литературу – через сложное переплетение библейских пластов и мифологии.

Пространство Поэм бинарно, двумерно имеет четко обозначенные параметры «этого» и «того» миров. Лирический герой ощущает себя в пределах такого пространства, находясь на стыке миров» [26, с. 178].

Зарубежные литературоведы не остались в стороне от рассматриваемой проблемы мифологизма в творчестве поэта Марины Цветаевой. Примером может служить работа польского литературоведа Ежи Фарыно «Мифологизм и теологизм Марины Цветаевой», в которой вскрывается архетипическая основа произведений М. Цветаевой, реставрируется «протосюжет» и «пра-миф». Польский исследователь в своей монографии делает вывод о том, что Цветаева-художник позволяет соотносить ее образность с исходными для культуры мифологическими сюжетами: «Цветаева движется не от мифа к варианту, а от варианта к мифу, но не останавливается на уровне мифа, а поднимается еще выше на уровень мифотворчества (в иных терминах-мифопоэтического мышления). Точно такая же картина наблюдается и в случае теологии. Выход за пределы текста-кода – в область кодообразующих начал – на уровень кодотворчества, позволяет ей, не противореча, строить свою семантику, а одновременно вскрывать их первооснову. Готового чужого слова у Цветаевой нет...» [32, с. 392].

В работе американского слависта Майкла Мейкина «Марина Цветаева: поэтика усвоения» дается свой метод рассмотрения источников творчества Цветаевой как унаследованных текстов, а их трактовка происходит в рамках усвоения общекультурного наследия. В целом работа представляет собой попытку взглянуть на творчество Цветаевой с точки зрения продуктивного использования литературных источников: «обращение к общеизвестным образцам литературного наследия, конфликт между известным источником и его, подчеркнуто персональным, и даже частным пересмотром, Цветаевой по законам собственной поэтики, мифики, системы символов – есть подчеркнутое возникновение Литературы из Литературы.» [22, с. 14].

Архетипически ориентированные исследования – немаловажное средство познания поэзии. И естественно, что ученые-цветаеведы так же обращаются к проблематике архетипического. «В случае М.И. Цветаевой это дополнительно поддержано тем обстоятельством, что, по К. Юнгу, творческие натуры именно экстатически-визионерского склада наиболее расположены к восприятию древнейшей архетипики» [35]. Обратимся к другому исследованию, С.Н. Лютовой, она пишет: «Когда поэт в своем творчестве обращается к мифологическим сюжетам, это вовсе не значит, что они источник его вдохновения. Мифы – это лишь культурное средство помогающее поэту прояснить и оформить собственные бессознательные содержания, когда они, так сказать, стучатся в дверь сознания, будучи востребованными жизненной ситуацией» [21, с. 6]. Продолжая свои размышления, она делает вывод: «Таким образом, периоды наивысшего эмоционального накала, стрессовые состояния фрустрации, принятие решения в экстремальной ситуации активируют трансцендентную функцию коллективного бессознательного, и в ответ на запрос Я «что делать?» творческому воображению предстают архетипические образы, (извечные многоликие ОНА и ОН), они и разыгрывают представление. И в результате катарсиса душа восходит на новый уровень осознания, обретает новую идентичность. Поэмы этого периода творчества М. Цветаевой – подмости как раз такого – душеспасительного действия» [21, с. 7].

Другой близкий нам по духу и оценке творчества Марины Цветаевой исследователь Ирма Кудрова пишет о важном моменте для наших дальнейших рассуждений: «Цветаева...восприимчива к культурным явлениям самых разных пластов, её творчество изобилует узнаваемыми реминисценциями и отголосками из современных и несовременных ей авторов. Мир Цветаевой сформировался под влиянием и мировой и русской культуры – философии русского символизма и немецкого романтизма с их культом музыки, интересом к первоисточкам культуры» [17, с. 156].

Поэтический миф нового времени – это «вторая действительность», фантазмагория, за которой может стоять содержание, так или иначе относящееся к реальной истории. Руководствуясь этим посылом, мы переходим, собственно, к поэмам М.И. Цветаевой и использованию в них мифологем и мифологических ссылок.

ВЫВОДЫ ПО ПЕРВОЙ ГЛАВЕ

В качестве отправной точки мы возьмём определения мифа, сделанные двумя величайшими его исследователями, творившими в XX веке: русским философом Алексеем Лосевым и румынским религиоведом Мирчей Элиаде. Именно эти мыслители, как мы полагаем, сумели ближе, чем кто-либо, подойти к сути того явления, изучению которого посвящена данная работа.

Формулировка Лосева – безукоризненно точная, вытекающая из всего текста книги «Диалектика мифа», – такова: «*Миф есть развёрнутое магическое имя*» (Лосев, с. 214), или, если воспользоваться более пространной формулой, «*Миф есть в словах данная чудесная личностная история*» (Лосев, с. 212). Что в этом определении важно для нашего исследования? Во-первых, понятие мифа диалектически соединяет в себе динамику исторического процесса и статичность цельного образа: миф есть одновременно бытие и становление. Во-вторых, принципиальная вербальность, нарративность и хотя бы частичная рациональность мифа: чем бы миф ни был, его возможно передать словами. Третий принципиальный момент – невозможность исчерпать понятие мифа рациональным и вербальным: миф немислим без чуда или иной категории, автоматически выводящей его за пределы науки.

в современных исследованиях под «литературным архетипом» понимается прообраз, сюжетная или жанровая праформа, которая может восходить как к предшествующей литературной традиции, так и к устному народному творчеству; либо структура иного рода, формально совпадающая со схемами мифомышления; либо «бытийные универсалии» и ценностно-

смысловые константы национальной картины мира. В любом случае, *само по себе понятие «архетипа» в литературоведении не содержит указания на неперменное наличие мифологической семантики.* Мы полагаем методологически ошибочной установку на обязательное сведение образных, сюжетных и жанровых архетипов к мифологическим праформам и наполнение их собственно мифологическим содержанием вне соответствующего литературного контекста.

Глава 2 Анализ мифологических образов в поэмах М. Цветаевой.

Наша задача рассмотреть, какими способами создаётся мифологический подтекст в произведениях М. Цветаевой, для каких целей он создается, попытаемся провести некоторые параллели и на основе этого ответить на самый главный вопрос: зачем Марина Цветаева обращается именно к мифологии. Для чего ей нужно создавать обширный мифологический фон? Какую художественную ценность это даёт произведению? То есть разрешить одну из важнейших задач данной работы – попытаться установить, каким образом мифологический подтекст помогает цветаевским поэмам занять своё место в культурном контексте Серебряного века.

§1. Мифологические образы в «Поэме Горы»

«Две пражские поэмы Цветаевой – едва ли не кульминационная точка творчества М.И. Цветаевой. Они принадлежат к числу высших достижений русской поэмы XX столетия – жанра, отмеченного такими вехами, как «Двенадцать» Александра Блока, «Первое свидание» Андрея Белого, «Форель разбивает лед» Михаила Кузмина, «Спекторский» Бориса Пастернака, «Поэма без героя» Анны Ахматовой»[9,С.130].

«Поэма Горы» и «Поэма Конца» представляют собою как бы диптих, поэтому наиболее разумно рассматривать их вместе. Так их рассматривала и сама Цветаева (см. известное ее письмо к Пастернаку от 26 мая 1926 года) [1;Т.6 , С.257]. Они объединены, прежде всего генетически: известно, что их биографической подоплекой был роман Марины Цветаевой с Константином Родзевичем, развивавшийся в Праге с сентября до декабря 1923 года.

«Однако общность двух поэм отнюдь не исчерпывается биографическим фактом, лежащим в их основе. Следует заметить, что они вообще поразительно связны – при всей своей подчеркнутой фрагментарности. обе поэмы превращаются– в «двойчатку», компоненты которой объясняют и уравнивают друг друга.» [9, с.130].Как это ни странно, Поэма Горы и Поэма Конца в литературе рассматривались обычно врозь – и гораздо реже, чем многие другие произведения Цветаевой. Две серьезные работы (В.Иванов «Метр и ритм Поэмы Конца», 1968; Дж. Смит «Взгляд извне», 1978) исследуют Поэму Конца и Поэму Горы в основном на формальном уровне. Поэме Конца посвящен, обширный и заслуживающий внимания труд (О.Г. Ревзина «Из наблюдений над семантической структурой «Поэмы Конца», 1977). В интересном и компетентном исследовании Ольги Ревзиной вскрываются подтексты поэмы, связанные с кругом славянских мифологем.

Для понимания великих Поэм Горы и Конца особое значение имеет мнение И.Бродского о соотношении «текста жизни» и «поэтического текста М.И. Цветаевой: «а) цветаевский трагизм пришел не из ее биографии, он был

до... б) действительность для нее всегда была отправной точкой и чем она конкретней, тем больше отталкивание» [5, с.26]. Нам близко утверждение Бродского: «Цветаева-поэт тождественна Цветаевой-человеку. Цветаева там ставила знак равенства» [5, с.27]. Текст жизни и текст поэм объединяет личность их автора, «...поэта чрезвычайно искреннего, вообще, возможно, самого искреннего в истории русской поэзии» [5, с.27]. «Настоящая и трудная любовь» – так определил известный критик и друг Марины Марк Слоним отношения Цветаевой и Родзевича. Если перечитать письма Марины к Родзевичу, то поражает великое количество переключек между письмами и поэмами. Как будто все происходившее запечатлевалось в сознании как воплощенные в реальном мире фрагменты будущих Поэм. «Это относится к прямым цитатам, к выбору слов и метафор. Цветаева как будто раскрыла перед нами, как собственная ее любовь вершилась по законам искусства» [27, с.90].

Не случаен выбор эпитафии к первой поэме диптиха «Поэме Горы» из любимого Цветаевой Гельдерлина, эпитафия этот в русле романтической традиции расставания и разлуки. Марина Ивановна близка мысли другого поэта Вячеслава Иванова «Подвиг восхождения – это подвиг разлуки и расторжения, утраты, отдачи самого себя, отрешения от своего я и от себя дотоле чуждого, ради себя иного» [5, с.23] .

Английский ученый-славист Дж. Смит считает что «Поэма Горы шире охватывает мир чем «Поэма конца». У этих поэм много общего: в темах, декорациях, образности, композиции, стихосложении. Но в ней (в «Поэме Горы»-Е.Ш.)нет повествовательности. Гора для него «...пространство души героини, и локус души вообще» [30, с. 177].

В «Поэме Горы» философским центром является «гора», поданная в мифологической традиции, когда любая субстанция мира понимается как одушевленная материя. С одной стороны реальный холм (Петришин холм под Прагой) – с другой Мировая Гора, являющаяся моделью Вселенной. В

мифопоэтической традиции «Гора – место мифологических событий и мотивов, связанных с идеей культа, страданий, жертвенности (образы Синая, Сиона, Этнос)» [31, с. 315] . Гора у Марины Цветаевой персонифицируется, становится образным стержнем произведения. Гора – воплощение чистоты и духовности, мера страданий и горя, синоним жизни. Гора – связь с высшим миром (не случайно у многих народов храмы строятся на горе), связь с божественным началом. Моисею на Синае открылись знаменитые скрижали с десятью заповедями. Мотив заповеди Седьмой настойчиво акцентируется Цветаевой в Поэме Горы.

«... Я говорю о любви на воле, под небом, о вольной любви, тайной любви... о чуде чужого. О там, ставшем здесь.» – Из письма М. Цветаевой А. Тесковой (Медон, февраль 1928г) [3, С. 91]. «Гора – как воплощение двойной идеи – святости и греха одновременно. С одной стороны это воплощение высшего я Героини, с другой – элемент низового мира, связанного с мотивом падения в грех» [26, С.165]

Говорят – тягою к пропастям

Измеряют уровень гор [1;Т.3, С.26]

Образ Горы-рая в Поэме не вписывается в традиционную семантику Рая. У Цветаевой высокое и низкое утрачивают свои качественные признаки, тяготеют к взаимоперетеканию. У нее скорее демифологизированный рай – не теплый и уютный, а жгучий и ветренный.

О, далеко не азбучный

Рай сквознякам – сквозняк [1;Т.3, с.25]

«В семантическом поле мифологемы сам грех трактуется как высшее начало, стихия, беззаконие, со всем, что вне нормы» [26, с.166].

«Оппозиция святость – греховность наполняется особым смыслом, воплощаясь в мифологических реминисценциях – архетипический мотив послушания, нарушения запрета, например, отрывок «Персефоны зерно гранатовое». По мнению Осиповой: «В основе мифопоэтического пласта

поэмы лежит мотив смерти любви, в поэме свадьба кодируется как смерть. И образ Персефоны – принадлежавшей двум мирам – зеркально отразивший судьбу героини (зерно граната как символ брака) здесь как мотив нарушения запрета. Эта ассоциация с Персефой соединяет два плана (Свадьба-Смерть)» [26, с.168].

Другой исследователь творчества М.И.Цветаевой – американка Диана Левис Бургин в работе «Марина Цветаева и трансгрессивный эрос» останавливается на высказывании из письма Марины Цветаевой Анне Тесковой (1928 год, Медон): «Поэма Горы и Поэма Конца – Поэмы расставания. Чувство к Родзевичу – это любовь-Гора, любовь-вертикаль, давящая на тело всей тяжестью земной страсти и уносящая душу в самое поднебесье». На этом интимном признании поэта, Д.Л. Бургин, строит оригинальную интерпретацию (вызывающую наши сомнения, но и интерес одновременно), обращая наш взгляд на два разных облика Горы: «гора» и «та гора». «Гора» – «безграничная, созидающая, вечная идея». «Та гора» – воплощение этой идеи в земной жизни. «Гора» – «принадлежит только лирической героине». «Та гора» – «собственность героини и её возлюбленного, она имеет название и местоположение... она материальна» Д.Л. Бургин утверждает: «Лирическая героиня подобна мифической Персефоне, разрывается между той и этой горой, между «здесь» и «там», как между жизнью и смертью» [6, с.142].

Персефона, зерном загубленная!
Губ упорствующий багрец,
И ресницы твои – зазубринами,
И звезды золотой рубец. [1;Т.3, с.25]

На наш взгляд, обращение к известному любому образованному европейцу мифу о Персефоне – это общее место, обычная лексика Цветаевой, понятная ее окружению. И не стоит здесь искать тайных смыслов, связанных с метаниями самой Цветаевой, на которых настаивает Д.Л. Бургин.

Персефона мифологический образ, говорящий всем людям только об одном: как забыть того, которого невозможно забыть!

Как забыть тебя в стужах зим? Помню губы, двойною раковиной
Приоткрывшиеся моим. [1, Т.3, с.25]

Выводы:

Гора у Марины Цветаевой персонифицируется, становится образным стержнем произведения. Гора – воплощение чистоты и духовности, мера страданий и горя, синоним жизни. Гора – связь с высшим миром (не случайно у многих народов храмы строятся на горе), связь с божественным началом. Моисею на Синае открылись знаменитые скрижали с десятью заповедями. Мотив заповеди Седьмой настойчиво акцентируется Цветаевой в Поэме Горы. В тоже время в мифологии гора всегда является местом жизни богов. Этот образ можно отнести и к мифологическим и к библейским. Образ Персефоны в Поэме горы мифологический так как она воплощает два мира: живой и неживой (является связующим звеном между ними).

Большинство образов являются у Цветаевой смешанными. Она смешивает в ней две различные культуры: христианскую и мифологическую.

§ 2 Мифологические образы в «Поэме «Конца»

«Весь крестный путь, этапами» [2,С.232] – так начинается в рабочей тетради Цветаевой план «Поэмы конца»). Именно к этой записи апеллирует в своей статье Томас Венцлова, дающий подробный анализ и настаивающий на евангельском подтексте сюжета «Поэмы конца». Но мы согласны с ним не вполне: как символический план евангельский сюжет использовать можно, но у самой Цветаевой мы читаем в письме к Пастернаку « Да, ты не знаешь, у меня есть стихи к тебе (Поэма Конца – одно. Только Гора раньше и – мужской лик, с первого горяча, сразу высшую ноту, а Поэма Конца уже разразившееся женское горе, грянувшие слезы, я, когда ложусь, – не я, когда встаю! Поэма горы – гора, с другой горы увиденная. Поэма Конца – гора на мне, я под ней)» [1;Т.6, С.257] .

Мы согласны с И.Д. Шевеленко « ...она (МЦ) фиксирует уже знакомую нам интерпретацию расставания с возлюбленным как конца «жизни в жизни». Расставание героев происходит потому, что один хочет «любви без вымыслов» (как сказано в «Поэме горы»), «дома», не свободы земной жизни, другая – «освобожденная», любви «под веками», «отказа» от жизни». [36,С.274]

«Уедем.

- А я: умрем,

Надеялась. Это проще!» [1;Т.3, С.35]

Мы согласны с Т. Венцловой, когда он считает, что «Цветаева свободно сочетала библейские и античные мифологические мотивы. В Поэме Горы и Поэме Конца различные мифологии накладываются друг на друга и взаимно перекодируют друг друга» ...» [9, С.131]. Это роднит оба произведения и делает их неразрывными. В обоих произведениях рассыпаны библейские образы, причем относящиеся как к Ветхому Завету, так и к Новому Завету (Агарь, двенадцать апостолов, рай, седьмая заповедь, Синай; Вечный Жид, Давид, Давидов щит, древо, Ева, Иегова, Иов, Иуда, Песнь Песней,

Соломон, и др). Они перемежаются с мотивами античной мифологии и истории (Атлас, Везувий, Гордиев узел, Парнас, Персефона, Рим, титаны; Семирамидины сады, Харонова мзда).

Цветаева не делает различия между библейскими и мифологическими персонажами, а органично живет в этом мире использует их, творя свой художественный мир. По мысли Т. Венцловы: «... основным, решающим подтекстом двух поэм, семантическим стержнем, является Библия, которая присутствует здесь не только на уровне отдельных цитат и мотивов. Он настаивает на том, что «...на малом пространстве Цветаева по-своему воспроизводит библейскую историю, проецируя ее на взаимоотношения своих героев...» [9, с.134]. Вот здесь есть место для спора с уважаемым нами автором. Когда мы читаем у Томаса Венцловы, который сводит сложнейшую по ткани «Поэму Конца» к 14-ти остановкам в католической церемонии «VIA CRUCIS», которая представляет собой последний обход определенных мест, изображающих основные моменты пути Христа на Голгофу, то невольно охватывает недоумение. Почему Католическая церемония? Ведь Цветаева выросла не в католической традиции.

Цветаева сама в своих черновых тетрадах называла «весь крестный путь этапами» буквально по пунктам: «1) Встреча у фонаря, 2) Кафе, окно в пустоту, 3) Путь набережной..., 4) Мост и бесконечность..., 5) Последние улицы (улицы не виноваты в ужасах, 6) Другой фонарь, 7) Последний жест» [2, с.232]. Поэма Цветаевой включает много культурно-ассоциативных пластов, неподдающихся такому конкретному видению, и от этого, простите за смелость, все видение Венцловы, построенное на этом подходе кажется нам не вполне обоснованным. Рассмотрение всех «четырнадцати остановок» займет слишком много места и выходит далеко за рамки нашей работы. Но мы чувствуем необходимость обосновать нашу точку зрения. Для этого рассмотрим хотя бы один эпизод, но их число можно «множить и множить».

Венцлова пишет в своей работе: «Слова третьего эпизода (Смерть с левой, с правой стороны – / Ты. Правый бок как мертвый) -однозначно указывают на распятие (два разбойника – неразумный и благоразумный – по сторонам Христа, и пронзенный Его бок, который в иконографии изображается как правый, ср: Но один из воинов копьем пронзил Ему ребра, и тотчас истекла кровь и вода – Иоан. 19:34)».

Нам же видится это не упрощенно, как решат многие, а так, как это написано в тексте у Марины Цветаевой: это идут рядом бывшие возлюбленные. Они идут по набережной Влтавы: и справа от героини идет Он, и Он сейчас для нее холоднее смерти – реки. Вот что мы читаем у Цветаевой в той самой 3 главке, которую цитирует Т. Венцлова

Но не от реки

Дрожь, – рождена наядой!

Реки держаться как руки,

Когда любимый рядом-

И верен... [1,Т.3,с.33]

А дальше вырванные из контекста те самые строки:

Смерть с левой, с правой стороны –

Ты. Правый бок как мертвый...[1,Т.3, с.33]

О каких христовых муках речь ведет автор? Муки, о которых пишет поэт совсем иного свойства...

Цветаева может обращаться к библейским или мифологическим мотивам как к одному из художественных факторов своего поэтического мира, и она же может использовать их как привычные речевые конструкции, выражения или даже фразеологизмы. Нам кажется важным это различать. Чем яснее мы будем видеть разницу, тем ярче раскроются для нас скрытые смыслы цветаевских текстов. Мы думаем, что Цветаева часто использует библейские цитаты или мифологические образы как систему координат, естественную для образованного человека начала 20 столетия.

Попробуем доказать это на примерах цветаевского текста Поэмы Конца, возьмем пример, приведенный выше:

Но не от реки – дрожь, – рождена наядой

Это в семантике Цветаевой сравнение, привычное для любого грамотного человека. Наяда – мифологический персонаж, нимфа ручьев и рек, но эта расшифровка никому не требуется. Или эта же третья глава, но чуть выше:

«Семирамидины сады, Висячие – так вот вы!» – здесь сравнение тоже работает как общепринятое, как известный образ седьмого чуда Света, не требующий разъяснений. Но Цветаева не была бы гениальным поэтом, если бы все было так просто... Здесь этот мифологический образ работает еще не только как сравнение, а как символ утраченного счастья, чуда.

Библейские источники, античная мифология служат основой как для собственных аллюзий: когда-то прочитанное или услышанное – становится практически своим. В этом смысле можно, на наш взгляд, говорить не только о составляющей художественного сознания Цветаевой, но и об органичных атрибутах ее собственной жизни. Например, 5 глава:

Все заповеди Синая

Смывая – менады мех-

Голконда волосяная

Сокровищница утех-

Для всех! [1, Т.3, с.39]

В расшифровке этого отрывка требуется не просто знание мифологии, но и обстоятельств жизни Марины Цветаевой, времени написания поэмы, прототипа ее героя и т.д. Здесь мифологические образы поданы М. Цветаевой так, что рядом стоят ветхозаветный Синай, менады – женщины-вакханки, и даже голконды-вампиры. Менады всем обликом своим выражали покинутость, нам кажется, именно отсюда у Цветаевой возник этот образ,

только от отчаяния женщина решится на такое и станет «для всех сокровищницей утех».

Необходимо отметить, что мы совсем не ставили перед собой задачу исследования проблемы веры или религиозности Цветаевой. На наш взгляд, эта проблема должна быть вынесена за рамки нашего исследования. Но нельзя не сказать, что в поэмах М.И. Цветаевой оказались соединенными язычество, православие и католичество, европейские культурные традиции объединены с русскими. Заимствования из Библии предстают в творчестве Цветаевой не в их первоначальном виде. Есть примеры трактовок, которые в корне противоречат положенным в их основу библейским источникам. Для нее использование библейского текста есть нечто большее, чем литературная «техника» или инструмент, она в нем живет и использует его по своему гениальному усмотрению. У нее потрясающе соседствуют мифологическая «Харонова мзда за Лету» с ветхозаветными «Вечным жидом», Евой и Иовом, Иеговой и Давидом. Все это рождает потрясающую по силе образов лирику.

Среди целого ряда исследований, посвященных данным поэмам, хочется выделить работу О.Г. Ревзиной «Из наблюдений над семантической структурой «Поэмы Конца» как наиболее близкую нам по смыслу и духу. Ревзина О.Г. согласна с Т. Венцловой, но одновременно и не согласна с ней: «Принимая в целом основные моменты концепции исследователя, заметим только, что в таком прочтении выпадают некоторые мифопоэтические категории, которые выходят за рамки библейского контекста; кроме того, в силу естественных причин, связанных с конкретной целью автора, слабо учитывается общекультурный и биографический контекст, «слои» которого довольно заметны в тексте поэм» [27, с.120].

Может показаться, что рассматривать сюжет Поэм как историю трагического разрыва двух любящих, мужчины и женщины – чересчур просто и банально. Но это не так. Конечно, такой подход ни в коем случае не исчерпывает глубины поэм, однако же, на наш взгляд, он не только имеет

право на существование, но и выступает как фундамент, на котором держится все здание поэм. И разрыв этот как переход из своего царства в чужое. Движение к Концу – вот главный вектор пространства Поэмы. Метафорика «Конечного» – последняя встреча, последний поцелуй, последний взгляд. Главный архетип Поэмы – Смерть. Она появляется с первых строк «Поэмы Конца»:

Смерть не ждет...

Так государыням руку-
мертвым так...

Преувеличенность жизни – в смертный час! [1; Т.3, с.31]

«Эта оппозиция «смерть – жизнь» крайне усложнена: герой, несущий героине смерть, связан с жизнью. Для героя любовь – значит жизнь, у героини любовь – это «шрам на шраме», «натянутый лук – разлука», «пропасть». Герой выбирает дом и жизнь, героиня – отказ от дома – любовь и смерть» [27, С.96] В мифопоэтике соотношение Реки и Смерти часто прослеживается в русской традиции. «Берег реки всегда был в архаической традиции сакральным местом (смотрение на воду, похоронный обряд, излияние тоски, горя). И выход на мост в мифологии – это всегда разлука, утрата» [27, с. 97]

Мост, ты – как страсть:

Условность: сплошное между. [1; Т.3, с.40]

Переход через мост часто связан с античной мифологией как переправа через реку Лету. Во многих фольклорных текстах разных народов есть тема строящегося моста как дороги, соединяющей землю и небо. «В мифопоэтической традиции Мост – аналог переправы, у Цветаевой мост – переход в другой мир. Мост может быть символом дороги мертвых (ассоциация с царством Харона). Мост у Цветаевой выступает как мифологема, как знак: он служит местом перехода героев в другое качество. После перехода через мост нынешние «он и она» не равны прежним, здесь

звучит тема противоестественности разрыва» [27, с.111].

«Сверхбессмысленнейшее слово

Рас-стаемся – одна из ста

Просто слово в четыре слога

За которыми Пустота...» [1; Т.3, с.44]

В этом контексте Моста еще более убедительно звучит тема Персефоны («Поэма Горы»), доводя до крайности ощущение конца и разрыва.

«Одним из проявлений стихии в Поэме является архетип Воды как символ очищения и возможного возрождения – оно в общем плаче героя и героини, которым завершается Поэма Конца» [27, с. 112]. Слезы героя – «перлы в короне» героини. Его слезы служат символом ее возможного воскресения.

После глаз твоих алмазных

Нет пропажи мне.

Конец – Концу [1; Т.3, с.48]

Принесенная жертва (по Цветаевой – наивысшее осуществление любви) – это мотив всей ее лирики, но в рассматриваемой Поэме является главным смыслом и ее доминантой. «В названных поэмах жанровое единство строится на подвижном и органичном соотношении лирического я, взятого в самых интимных, сокровенных обозначениях, с категориями макрокосма. Это поэмы «состояния», единство которых обусловлено проведением через них особо нагруженных смыслом понятий, приобретающих характер мифологем, соотносящихся с устойчивым кругом значений в мировой культуре или с архетипическими моделями мира» [27, с.121]. Эта мысль Ревзиной О.Г. подтверждает нашу гипотезу о тесном взаимодействии жизненно-биографического и мифологического аспектов и их взаимном перетекании в творчестве М.И. Цветаевой. Но закончить нашу работу мы хотим словами Константина Родзевича. В своих воспоминаниях А. Саакянц пишет, что когда Родзевичу предложили дать биографический комментарий к «Поэме

Горы» и «Поэме Конца», он резко отнесся к этой просьбе: «...не толкайте читателя в преходящую повседневность («жизнь как она есть»), позвольте ему нерушимо пребывать в нетленном мире, преображенном поэзией».

§3 «Поэма Горы» и «Поэма Конца»:

связь семантических и образных систем

Две пражские поэмы Цветаевой – едва ли не кульминационная точка ее творчества. Они принадлежат к числу высших достижений русской поэмы XX столетия – жанра, отмеченного такими вехами, как «Возмездие» и «Двенадцать» Блока, «Первое свидание» Андрея Белого, «Форель разбивает лед» Кузмина, «Спекторский» Пастернака, «Поэма без героя» Ахматовой. Как известно, этот жанр существенно отличается от канонического жанра, созданного Пушкиным и Лермонтовым. Типическая поэма XX века не имеет развернутого сюжета, состоит из ряда эпизодов (часто автобиографических), нередко полиметрична и в пределе сводится к циклу стихотворений, как у Кузмина. Семантическое единство ей придается разнообразными и многосложными приемами, в частности единым, хотя порою глубоко завуалированным подтекстом.

«Поэма Горы» и «Поэма Конца» представляют собою как бы диптих; наиболее разумно рассматривать их вместе. Так их рассматривала и сама Цветаева (ср. известное ее письмо к Пастернаку от 26 мая 1926 года: «[...] Гора раньше и – мужской лик, с первого горяча, сразу высшую ноту, а Поэма Конца уже разразившееся женское горе, грянувшие слезы [...] Поэма Горы – гора с другой горы увиденная. Поэма Конца – гора на мне, я под ней»). Они объединены прежде всего генетически: известно, что их биографической подоплекой был неудачный роман Цветаевой с Константином Родзевичем, развивавшийся в Праге с середины сентября до середины декабря 1923 года. Гора, давшая имя первой поэме и приобретшая в ней мифические измерения, есть сравнительно скромный холм Петршин на западной окраине Праги. В 1923 году Цветаева жила вблизи от этого холма, почти на его склоне, в непрезентабельном доме современного типа, сейчас отмеченном мемориальной доской. Поэма Конца продолжает Поэму Горы (она была начата в тот же день, когда Поэма Горы была завершена – 1 февраля 1924

года). Точнее, время здесь обращено, так как события Поэмы Конца – плач по любви, уже завершившейся, Поэма Конца – описание того, как эта любовь рушилась.

Однако общность двух поэм отнюдь не исчерпывается биографическим фактом, лежащим в их основе. Следует заметить, что они вообще поразительно связны – при всей своей подчеркнутой фрагментарности. Ряд эпизодов, особенно в Поэме Горы (скажем, эпизод 4 – «Персефоны зерно гранатовое») вполне способны функционировать как отдельные произведения; но все эпизоды пронизаны единым ритмическим, интонационным и семантическим напором, превращающим каждую поэму в строго выверенное целое, а обе поэмы – в «двойчатку», компоненты которой объясняют и уравнивают друг друга.

Это смысловое единство двух поэм, кажется, до сих пор не было удовлетворительно описано. Как это ни странно, Поэма Горы и Поэма Конца в литературе рассматривались обычно врозь – и гораздо реже, чем многие другие произведения Цветаевой. Две серьезные работы (Иванов, 1968; Смит, 1978) исследуют Поэму Конца и Поэму Горы в основном на формальном уровне (впрочем, в работе Иванова доказано фундаментальное положение о ритмическом единстве Поэмы Конца, противопоставленном ее метрическому разнообразию; это положение выходит за пределы чисто формального анализа). Семантике Поэмы Конца посвящен, насколько нам известно, лишь один обширный труд (Ревзина, 1977). В интересном и компетентном исследовании Ревзиной вскрываются подтексты поэмы, связанные с кругом славянских языческих мифологем. Присутствие этого слоя в Поэме Конца (как, впрочем, и в Поэме Горы, и во всем зрелом творчестве Цветаевой) следует считать неоспоримым. Однако на наш взгляд, он далеко не исчерпывает глубинной семантики поэмы и даже не является в ней основным.

Известно, что Цветаева свободно сочетала библейские, античные и многие другие (славянские, германские...) мифологические мотивы. Подобно современному исследователю, она вскрывала их сходство и родство. В Поэме Горы и Поэме Конца различные мифологии накладываются друг на друга и взаимно перекодируются. Оба произведения обладают обширной «упоминательной клавиатурой». В обоих рассыпаны библейские (и парабиблейские) образы, причем относящиеся как к Ветхому Завету, так и к Новому Завету (Агарь, двенадцать апостолов, рай, седьмая заповедь, Синай; Вечный Жид, Давид, Давидов щит, древо, Ева, заповеди Синая, Иегова, Иов, Иуда, Песнь Песней, Соломон, Соломонова луна). В обоих присутствуют библейские речения (коемужды / Сбудется – по слезам его – ср. Отк. 22:12; Как печать / На сердце твое, как перстень // На руку твою [...] – ср. Песнь. П. 8: 6; Нам, птицам безвестным, / Челом Соломон / Бьет – ср. Мат. 6:26, 28–29, Лук. 12: 24, 27) или цитаты из духовных стихов (кому повем // Печаль мою – ср. стих об Иосифе). Они перемежаются с мотивами античной мифологии и истории (Атлас, Везувий, Гордиев узел, Парнас, Персефона, Рим, титаны; Аркадия, Венерины куклы, Лета, менада, наяда, римский полководец, Семирамидины сады, Харонова мзда, Цезарь). Однако основным, решающим подтекстом двух поэм, семантическим стержнем, сообщающим единство их разветвленной символикe, следует считать Библию, которая присутствует здесь не только на уровне отдельных цитат и мотивов, но и как бы всем своим корпусом. На малом пространстве Цветаева по-своему воспроизводит библейскую историю, проецируя ее на взаимоотношения своих героев. Это воспроизведение изобилует семантическими инверсиями, переосмыслениями, даже кощунственно-пародийными моментами. В своей резкой амбивалентности оно порою может показаться близким к практике «черной мессы»; но во всяком случае оно обладает единственной в своем роде поэтической убедительностью.

Если мы принимаем Библию как главный подтекст обеих поэм, становится легко истолковать и принцип «двойчатки»: Поэма Горы ориентирована на Ветхий Завет, Поэма Конца – на Новый Завет. В центре Поэмы Горы – история первородного греха и изгнания из рая; в центре Поэмы Конца – история искупительной жертвы на Голгофе («Весь крестный путь этапами», как записала Цветаева 27 января 1924 года, собираясь приступить к работе над вещью). Эти подтексты не завуалированы и лежат на поверхности; тем более удивительно, что они до сих пор не были вскрыты с достаточной полнотой и подробностью.

Холм Петршин в начале первой поэмы приобретает добиблейские черты мировой горы, *axis mundi*, модели вселенной (Та гора была – миры!). В ней сочетаются диаметрально противоположности: суша (кручи) и влага (океан), внешнее (горб, бугор) и внутреннее (грот), активное (Та гора была как гром!) и пассивное (Грудь, титанами разыгранная!). Кстати, эта серия оппозиций легко истолковывается как противопоставление мужского и женского. Гора объединяет также смерть и жизнь (Та гора была как грудь / Рекрута, снарядом сваленного. / Та гора хотела губ / Девственных, обряда свадебного // Требовала та гора; Та гора гнала и ратовала). Достигая небес, она одновременно служит входом в загробный мир. На горе происходит священный (инцестуальный) брак «небожителей любви» (ср. сквозной для обеих поэм мотив «братства», «родства»), врачующиеся «на верху горы» становятся неподвластны земным установлениям и табу, равны богам, но тем самым подвергаются опасности навлечь их гнев (Бог за мир взывает дорого!; Боги мстят своим подобиям!).

Этот комплекс мифологических мотивов, уходящих в глубокую древность, легко проецируется на топику рая из Книги Бытия. Развернув архаическую мифологию горы уже в первом эпизоде поэмы, Цветаева во втором (самом кратком) эпизоде прямо называет гору раем. Этот рай (Как на ладони поданный / Рай – не берись, коль жгуч!) преподнесен, как обычно

случается у Цветаевой, в переосмысленном и пародийном ключе. Его традиционные признаки заменяются на противоположные. Это не сад, огражденный от тьмы внешней, а местность, открытая силам хаоса (Просто голый казарменный / Холм. – Равняйся! Стреляй!; О, далеко не азбучный / Рай – сквознякам сквозняк!). Сквозняк заменяет благодатные райские ветра Ефрема Сирина; кустарники, северные травы и деревья (В ворохах вереска бурого, / В островах страждущих хвой...) вытесняют плодоносные райские деревья; октябрь замещает вечную весну. И все же именно здесь происходит грехопадение (Гора, как сводня-святости,/Указывала: здесь [...]). В полном согласии с Книгой Бытия следует изгнание Адама и Евы, которое описывается одновременно в мифологических терминах, как спуск в нижний мир, и в пародийно-натуралистическом коде (Гора горевала о том, что врозь нам / Вниз, по такой грязи – // В жизнь, про которую знаем всё мы: / Сброд – рынок – барак). Словно музыкальная параллель к теме Адама и Евы, на втором плане проходит тема Агари, которую Авраам и Сарра изгнали в пустыню с сыном Измаилом; тем самым, кстати говоря, подспудно вводится мотив странствия в пустыне, то есть Исхода.

В начале второго эпизода гора определялась посредством отрицания (Не Парнас, не Синай). Однако позже она обретает масштабы и свойства именно Синая: она есть эпифания божества, локус, где происходит общение человека с вышним миром. Описание горы в десятом эпизоде (Не пригорок, поросший семьями, —/ Кратер, пущенный в оборот! // Виноградниками – Везувия / Не сковать! Великана – льном / Не связать! Одного безумия / Уст – достаточно, чтобы львом // Виноградники за-ворочались, /Лаву ненависти струя) во многом ориентировано на Книгу Исхода (На третий день, при наступлении утра, были громы, и молнии, и густое облако над горою, и трубный звук весьма сильный; и вострепетал весь народ, бывший в стане – Исх. 19:16; Гора же Синай вся дымилась от того, что Господь сошел на нее в огне; и восходил от нее дым, как дым из печи, и вся гора сильно колебалась

– Исх. 19:18; Весь народ видел громы и пламя, и звук трубный, и гору дымящуюся; и, увидев то, народ отступил, и стал вдали – Исх. 20:18; Вид же славы Господней на вершине горы был пред глазами сынов Израилевых, как огонь поядующий – Исх. 24:17). Инвективы, которые мечет Цветаева против «лавочников», поклоняющихся золотому тельцу и профанирующих сакральное, ее предостережения «городу мужей и жен», который будет покушаться на «ее гору» (Да не будет вам места злачного, / Телеса, на моей крови! // Твёрже камня краеугольного, / Клятвой смертника на одре: / Да не будет вам счастья дольного, / Муравьи, на моей горе!), соотносятся с предостережениями и запретами из той же Книги ([...] берегитесь восходить на гору и прикасаться к подошве ее; всякий, кто прикоснется к горе, предан будет смерти – Исх. 19:12; Но никто не должен восходить с тобою, и никто не должен показываться на всей горе; даже скот, мелкий и крупный, не должен пастись близ горы сей – Исх. 34:3).

Гора по сути дела отождествляется с Богом (недаром она говорит), а поэт – с Моисеем (ср. Исх. 19:19; ср. еще Пс. 30:4 – Ибо Ты каменная гора моя и ограда моя; ради имени Твоего води меня и управляй мною). В этом контексте, разумеется, не случайно упоминание заповеди седьмой. При этом Цветаева характерно опровергает библейский текст, возвещая некий романтический «анти-закон»: поэты и вообще люди высокого духа, носители избраннического статуса, враждебны всякой норме, их трагическое чувство всегда перехлестывает через какой бы то ни было предел. Единственная заповедь для них – именно нарушение заповеди (Пока можешь еще – греши!), за которое они должны – и готовы – платить страданием и смертью. В них проявляется и говорит сверхъестественная сила, ибо нарушение закона-то, что приближает к Богу. В страсти они отказываются от себя и от продолжения рода: исполнение слов «плодитесь и размножайтесь» (Быт. 9:1, 9:7) – дело «мужей и жен», а не участников священного брака.

Тональность цветаевской поэмы, проклинающей законопослушный мир Европы, здесь близка к тональности библейских пророков, проклинающих блудный Вавилон. Заметим, что композиция поэмы (от второго эпизода до наиболее обширных эпизодов – девятого и десятого, где слова презрения и ненависти перемежаются с эсхатологическими видениями) в свернутом виде повторяет композицию Ветхого Завета – от Книги Бытия к пророкам.

В отличие от Поэмы Горы, Поэма Конца построена по модели Страстей Христовых. Если в первой поэме речь идет об Эдеме и Синае (а отчасти, может быть, и о Фаворе), то действие второй поэмы сосредоточено вокруг Голгофы. Сопоставление земной любви с крестной мукой часто встречается в литературе (и даже в быту), являясь своего рода клише; однако при подробном разворачивании, как у Цветаевой, это клише деавтоматизируется, одновременно приобретая рискованный и даже кощунственный характер. Роль Христа обычно играет героиня, хотя здесь случается, как мы увидим, и перестановка ролей: символика Христа может связываться и с героем, который в других контекстах предстает как Иуда, Понтий Пилат, палач и т. п. Страстная мука разворачивается в Праге: город с его кафе и молочными, фонарями, набережными, мостами оказывается мифическим Иерусалимом (и анти-Иерусалимом, Содомом). Кстати говоря, в этом мифологизировании Праги Цветаева близка к немецким (именно пражским) авторам того же времени – прежде всего к Кафке, но также и к Густаву Мейринку (насколько она знала их – любопытная и до сих пор не исследованная тема). Показательна и другого рода аналогия, а именно с Маяковским, который почти одновременно с Цветаевой написал свою поэму о любви и разлуке – Про это, также в значительной степени построенную по евангельской модели.

Ориентация на Новый (а не Ветхий) Завет проявляется уже на уровне общей композиционной структуры Поэмы Конца. В Поэме Горы наряду с событиями даны многочисленные описания, размышления, инвективы,

расшатывающие и размывающие сюжетную последовательность. В Поэме Конца явно преобладают события, последовательность которых строго линейна и единообразна (ср. Смит, 1978, 365–366). Это как бы отражает жанровое разнообразие Ветхого Завета (в первом случае) и жанровое единство Евангелия (во втором случае). Поэма Конца насыщена и даже перенасыщена евангельскими реминисценциями. Отметим несколько наиболее очевидных (число примеров легко умножить).

Последний вечер, который любовники проводят вместе, есть трансформация Тайной Вечери со всеми ее основополагающими мотивами (Любовь, это плоть и кровь. / Цвет – собственной кровью полит; ср. также крайне существенный мотив предательства и лжи, сквозной для первой половины поэмы). «Время: шесть» в первом эпизоде соответствует указанию Евангелия от Иоанна (Тогда была пятница пред Пасхою, и час шестой – Иоан. 19:14; ср. Мат. 27:45, Мар. 15:33, Лук. 23:44); в свою очередь седьмой час, появляющийся в том же эпизоде далее, может быть соотнесен с седьмым днем, субботой (ср. Мар. 15:42, Лук. 23:54). Решившись на разрыв, то есть на казнь героини, герой встречает ее поцелуем (Сей поцелуй без звука: / Губ столбняк. / Так – государыням руку, / Мертвым – так [...]). Эта сцена соответствует сцене поцелуя Иуды; кстати, в рифме «простолюдин – нуден» в следующей строфе подспудно присутствует слово «Иудин». Смех в третьем и шестом эпизодах (Смех, как грошовый бубен; Сквозь смех – / Смерть) отсылает к осмеянию Христа (Мат. 27:29, Мар. 15:18–20, Лук. 23:11, 35). Слова третьего эпизода (Смерть с левой, с правой стороны – / Ты. Правый бок как мертвый) однозначно указывают на распятие (два разбойника – неразумный и благоразумный – по сторонам Христа, и пронзенный Его бок, который в иконографии изображается как правый, ср: Но один из воинов копьем пронзил Ему ребра, и тотчас истекла кровь и вода. Сквозная тема эпизодов одиннадцатого и двенадцатого – загород (За городом! Понимаешь? За! / Вне! Перешед вал!); она вообще часта у Цветаевой, но в данном

контексте уместно вспомнить, что Голгофа находилась в предместье, за стенами Иерусалима. Слова «Загород, пригород: / Лбам развод» можно интерпретировать как намек на этимологию Голгофы (Лобное место). Овцы, упоминаемые в десятом, двенадцатом и четырнадцатом эпизодах (в одном случае - в сочетании с палачом), отсылают к жертвенному Агнцу.

Мы уже цитировали слова Цветаевой о поэме: «Весь крестный путь этапами». В этой связи возникает весьма важный вопрос. Поэма вначале мыслилась как состоящая из семи частей, затем – из двенадцати (оба эти числа имеют религиозно-мистические коннотации). В окончательном варианте она делится на четырнадцать эпизодов. Это число, на первый взгляд лишённое сакрального смысла, в действительности им обладает: оно соответствует именно этапам крестного пути, *Via Crucis* в католической традиции. Практика *Via Crucis* существует в католических странах с пятнадцатого века (она утверждена папой Иннокентием XI в. 1489 году). Это последовательный обход часовен, картин или скульптур, изображающих отдельные моменты Страстей Господних – пути Христа на Голгофу. Каждая остановка на этом пути сопровождается медитацией и молитвой. Количество остановок вначале варьировалось, но в конце семнадцатого века Церковь официально установила его равным четырнадцати. Цветаева несомненно была знакома с этой традицией. Следует заметить, что на холме Петршин находится романский (перестроенный в восемнадцатом веке) костел св. Лаврентия, окруженный именно часовнями Крестного пути.

Возможно ли скоординировать четырнадцать эпизодов Поэмы Конца с четырнадцатью остановками *Via Crucis*? Сразу же скажем, что задача эта, если и разрешима, то лишь в некотором приближении. Цветаевой вообще не свойственно следовать строгому плану: в большинстве эпизодов можно усмотреть лишь намеки на тот или иной этап крестного пути, причем в них обычно вклиниваются мотивы из других этапов (или других мест Евангелия)⁵. И все же можно утверждать, что данная католическая традиция

стала одним из импульсов и подтекстов поэмы. Приведем некоторые наблюдения.

На первой остановке Via Crucis Иисус приговаривается к смерти. Эта тема явственно звучит в первом эпизоде (Смерть не ждет; Преувеличенность жизни / В смертный час). Заметим, что «час шестой» (Время: шесть) – именно тот момент, когда Пилат предает Христа на распятие. Перст столба (ср. далее: Губ столбняк) соотносится с крестом. Быть может, допустимо также соотнести государыню с Царем Иудейским, а ржавь и жечь – с надписью, которую Пилат велел поставить над головой Иисуса (в часовнях Via Crucis она часто изображается на жестяной табличке).

На второй остановке Иисус берет свой крест и подвергается поношениям (И плевали на Него и, взявши трость, били Его по голове – Мат. 27:30; И били Его по голове тростью, плевали на Него и, становясь на колени, кланялись Ему – Мар. 15:19; ср. в начале второго эпизода у Цветаевой: Громом на голову, / Саблей наголо, // Всеми ужасами / Слов, которых ждем...). Тему второго эпизода можно определить следующим образом: героиня берет свой крест, то есть осознает свое страдание как неизбежность. Существенны здесь слова о доме (— Но никакого дома ведь! / – Есть, – в десяти шагах: // Дом на горе; Дом, это значит: из дому / В ночь). Они соответствуют тому, что до Голгофы Иисусу предстоит десять остановок (последние сцены крестного пути разыгрываются уже на горе, где Его ожидает гроб – «домовина»).

Третья, седьмая и девятая остановки – падения Иисуса под тяжестью креста. В третьем, седьмом и девятом эпизодах мотив падения играет основополагающую роль, причем усиливающуюся от эпизода к эпизоду. Вначале героиня испытывает ужас перед падением (Держусь, как нотного листка / Певица, края стенки – // Слепец [...]). Затем оно обретает физическую ощутимость (Отчего бы лбом не стукнуться / В кровь? Вдребезги бы, а не в кровь!; Запрокидываюсь вспять) и отождествляется

с гибелью ([...] По сим тротуарам в шашку / Прямая дорога: в ров //Ив кровь). Заметим, что третий и седьмой эпизоды дополнительно связаны одинаковым зачином (И – набережная. Воды / Держусь [...]; И – набережная. Последняя).

Менее плодотворным является сопоставление четвертой, пятой, шестой и восьмой остановок крестного пути с соответствующими эпизодами поэмы. Сделаем здесь только два замечания. На четвертой остановке Иисус среди иерусалимской толпы встречает Марию. Четвертый эпизод заполнен саркастическим описанием «толпы», «общества», противостоящего поэту. На этом фоне выделяется несколько загадочное место: Серебряной зазубриной / В окне – звезда мальтийская! (ср. в Поэме Горы: И ресницы твои – зазубринами, / И звезды золотой зубец). Здесь, видимо, ведется речь о Мальтийской площади в Праге, на которую выходит древний костел Девы Марии под Цепью (причем Дева Мария на алтаре предстает как *Stella Maris*). И сам костел, и окружающий его район связаны с историей и традициями Мальтийского ордена. Цветаева посещала эти места в своих прогулках по городу (они расположены прямо под холмом Петршин и невдалеке от Карлова моста, у которого стоит воспетый ею «пражский рыцарь»). Шестая остановка крестного пути связана со св. Вероникой: она отерла Иисусу лицо платком, на котором остался отпечаток Его лика. В шестом эпизоде упоминается платок и описывается лицо (волосы и глаза) героя, который здесь как бы временно берет на себя роль Христа (случай перестановки).

Этапы десятый-четырнадцатый разыгрываются уже на самой Голгофе (совлечение одежд, распятие, воздвижение креста, снятие с креста и положение во гроб). Здесь, видимо, не следует однозначно соотносить текст *Via Crucis* с эпизодами поэмы: мотивы Голгофы даны как бы вразброс, но само их присутствие и особое сгущение в этой части поэмы несомненны. Диалог в десятом эпизоде (— Завтра с западу встанет солнце! – С Иеговой

порвет Давид!) очевидным образом отсылает к словам Давидова псалма «Боже мой! Боже мой! для чего Ты оставил меня?» (Пс. 21:2), которые Иисус произнес на кресте во время затмения (От шестого же часа тьма была по всей земле до часа девятого. А около девятого часа возопил Иисус громким голосом: Или, Или! лама савахфани? то есть: Боже Мой, Боже Мой! для чего Ты Меня оставил? – Мат. 27: 45–46, ср. Мар. 15: 33–34, Лук. 23: 44–45). В самом конце эпизода появляются слова «Ладонь, наконец, и гвоздь!» Рана (Только не вздрагивать, / Рану вскрыв) в одиннадцатом эпизоде соотносится с раной в боку Распятого, о которой мы уже говорили, а разорванные швы (Загород, загород, / Швам разрыв; Пригород: швам разрыв) – с разодранной завесой в храме (Мат. 27:51, Мар. 15:38, Лук. 23:45). С другой стороны, слова «О, не проигрывает – / Кто рвет!» могут интерпретироваться как отсылка к теме хитона Иисуса (Итак сказали друг другу: не станем раздирать его, а бросим о нем жеребий, чей будет [...] – Иоан. 19:24).

К концу поэмы однозначное соответствие между этапами крестного пути и эпизодами восстанавливается. Тринадцатый эпизод, посвященный плачу героя над героиней, четко соотносится со сценой снятия с креста и оплакивания Иисуса. В этом же эпизоде дан намек на Воскресение (В слезах. / Лебеда – / На вкус. / – А завтра, / Когда / Проснусь?). Наконец, три девки, осмеивающие героя в заключительном эпизоде, с очевидностью, хотя и пародийно-кощунственно соответствуют трем Мариям у гроба Иисусова, а самый их смех может быть понят как *gîsus paschalis*.

Последнее, что хотелось бы заметить-то, что две цветаевские поэмы, при всем сходстве их тональности, разрешаются прямо противоположным образом. Поэма Горы кончается пророческими проклятиями и молением о возмездии (кстати, заключительное ее слово – месть), в то время как Поэма Конца – плачем, прощением и катарсисом. Это подтверждает их трактовку, изложенную выше: Ветхий Завет переходит в Новый Завет (Самой Песней Песен / Уступлена речь // Нам [...]). В этой связи и заглавие Поэмы Конца

приобретает дополнительное значение: это не только конец земной любви (и жизни), но и конец Писания.

Выводы по второй главе

1. Гора у Марины Цветаевой персонифицируется, становится образным стержнем произведения. Гора – воплощение чистоты и духовности, мера страданий и горя, синоним жизни. Гора – связь с высшим миром (не случайно у многих народов храмы строятся на горе), связь с божественным началом. Моисею на Синае открылись знаменитые скрижали с десятью заповедями. Мотив заповеди Седьмой настойчиво акцентируется Цветаевой в Поэме Горы. В тоже время в мифологии гора всегда является местом жизни богов. Этот образ можно отнести и к мифологическим и к библейским. Образ Персефоны в Поэме горы мифологический так как она воплощает два мира: живой и неживой (является связующим звеном между ними).
2. Цветаева свободно сочетала библейские и античные мифологические мотивы. В Поэме Горы и Поэме Конца различные мифологии накладываются друг на друга и взаимно перекодируют друг друга. Это роднит оба произведения и делает их неразрывными. В обоих произведениях рассыпаны библейские образы, причем относящиеся как к Ветхому Завету, так и к Новому Завету (Агарь, двенадцать апостолов, рай, седьмая заповедь, Синай; Вечный Жид, Давид, Давидов щит, древо, Ева, Иегова, Иов, Иуда, Песнь Песней, Соломон, и др). Они перемежаются с мотивами античной мифологии и истории (Атлас, Везувий, Гордиев узел, Парнас, Персефона, Рим, титаны; Семирамидины сады, Харонова мзда).
3. Цветаева может обращаться к библейским или мифологическим мотивам как к одному из художественных факторов своего

поэтического мира, и она же может использовать их как привычные речевые конструкции, выражения или даже фразеологизмы. Нам кажется важным это различать. Чем яснее мы будем видеть разницу, тем ярче раскроются для нас скрытые смыслы цветаевских текстов. Мы думаем, что Цветаева часто использует библейские цитаты или мифологические образы как систему координат, естественную для образованного человека начала 20 столетия.

Заключение

Исследователи творчества М.И. Цветаевой много пишут: рассматривают ритмическую систему ее стихосложения, анализируют основные образы, изучают фольклорные мотивы, мифологические аспекты произведений. Но, несмотря на широчайший интерес к творчеству Цветаевой, мир поэта до сих пор таит в себе немало нерешённых проблем.

В нашей работе обращается внимание на мифологические и культурологические аспекты цветаевского художественного универсума, что позволяет, по нашему убеждению, попытаться расшифровать некоторые скрытые смыслы цветаевского творчества, осмыслить один из способов творческого диалога Поэта и Культуры.

Скрытыми смыслами творчества Цветаевой является то, что она смешивает различные культуры: античность, христианство и т.д.

Мифологизм в творчестве М.И. Цветаева несет двойную нагрузку. «И так как все – миф, так как не мифа – нет, вне – мифа – нет, из – мифа – так как миф предвосхитил, и раз навсегда изваял все...» [1;Т5, с.111]

Мы остановились на следующих выводах:

1. Мифология является **пронизывает все** творчество Цветаевой;
2. Перетекание друг в друга и взаимодействие материала жизненно-биографического и мифологем, архетипов используются поэтом в качестве творческого приема, художественного принципа.
3. В Поэме Горы и Поэме Конца различные мифологии накладываются друг на друга и взаимно перекодируются. Оба произведения обладают обширной «упоминательной клавиатурой». В обоих рассыпаны библейские (и парабиблейские) образы, причем относящиеся как к Ветхому Завету, так и к Новому Завету
4. в поэмах М.И. Цветаевой оказались соединенными язычество, православие и католичество, европейские культурные традиции объединены

с русскими. Заимствования из Библии предстают в творчестве Цветаевой не в их первоначальном виде. Есть примеры трактовок, которые в корне противоречат положенным в их основу библейским источникам

Но осветить тему относительного равноправия в художественном пространстве Цветаевой реалий жизненно-биографических и реалий мифологических, их сложного взаимодействия, конечно же, невозможно в рамках данной работы. Мы лишь наметили пути для дальнейшего исследования.

Список использованной литературы

- 1.Бродский, И.А. Бродский о Цветаевой [текст]: интервью, эссе/ И. Бродский; вст.ст. И. Кудровой.-М: Независимая газета 1997.-207с.
- 2.Бургин, Д.Л. Марина Цветаева и трансгрессивный эрос [текст]:статьи, исследования/ Диана Левис Бургин; пер. с англ. С. Сивак;.-СПб: ИНАПРЕСС, 2000.- 253с. – Указ имен.
- 3.Марина Цветаева и трансгрессивный эрос: статьи, исследования. Front Cover.Диана Левис Бургин. Инапресс, 2000 – Love in literature – 236 pages.
- 4.Ванечкова, Г.Б. Летопись быта и бытия Марины Цветаевой в Чехии 1922-1925 годы [текст]: исследование /Г. Ванечкова.- Прага, Москва,. 2006.-332с.: ил.
- 5.Веселовский, А.Н. Историческая поэтика [текст] /А.Н. Веселовский.- М: РОССМЭН,2006.-688с.- (Российские пропилеи). – Имен. указ. :с. 671-686.
6. Венцлова ,Т. Поэма Горы и Поэма Конца Марины Цветаевой как Ветхий и Новый Завет [текст]/Томас Венцлова //Собеседники на пиру: ст. о русской лит.- Вильнюс: Балтос, 1997.- 257с.
7. Войтехович, Р.С. Античные мотивы в творчестве Марины Цветаевой [текст] /Р.Войтехович. – Москва;Тарту,2008.-200с.-Указ.имен:с.191-197.- Указ. произв.: с.188-190.- Библиогр.: с.181-187.

8. Ельницкая, С.И Статьи о Марине Цветаевой [текст] / С.И Ельницкая. – М.: Дом- Музей Марины Цветаевой, 2004.- 304с.- Имен. указ. : с.299-302
9. Зубова, Л.В. Поэзия Марины Цветаевой [текст]: лингвистический аспект/Л.В. Зубова. Л.: изд-во ЛГУ, 1989.-263с.
10. Иванов, В. В. Метр и ритм в «Поэме Конца» [текст] // Избранные труды по семиотике истории культуры: в 9-ти т.Т.4/ Иванов В.В.- М.: Языки русской культуры, 2007.-792с.: ил.- (Язык. Семиотика. Культура)
11. Клинг, О.А. Поэтический стиль М. Цветаевой и приемы символизма: притяжение и отталкивание [текст]/О.А. Клинг // Вопр. лит.- 1992.- № 3- С. 31
12. Коркина, Е.Б. Поэмы Марины Цветаевой: единство лирического сюжета [текст]: автореф. канд. дис./Е.Б. Коркина. -Л., 1990.-27с.
13. Середина XIX века: миф и мифопоэтика: монография. – Барнаул, 2008. – 260 с.
14. Рубеж XIX-XX веков: миф и мифопоэтика: монография. – Барнаул, 2011. – 317 с.
15. Красовски, А. Поэтическое творчество Марины Цветаевой [текст] /А. Красовски.- Бухарест: изд-во Бухарест. ун-та, 2006.-228с.
16. Кудрова, И.В.Путь комет [текст]: в 3-х т. Т.2: После России./И.В. Кудрова- 2-е изд., испр.- СПб.: Крига, 2007.-560с.:ил..
17. Кутьева, Л.В. Моя Цветаева [текст]: монография/ Л.В. Кутьева.-2-е изд, доп.- М.: Ун-т РАО, 2008.- 152с., [5] л.ил.

18. Лосев, А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии [текст]/ А.Ф. Лосев; сост. А.А. Тахо-Годи– М.: Мысль, 1993.-960с.-Указ.имен.:с. 942-952
19. Лосев А. Диалектика мифа. Москва, Мысль, 2001
20. Лотман, Ю.М. Избранные произведения [текст] : в3-хт. Т.1/Ю.М. Лотман.-Таллин, 1992.-389с.
21. Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике. / В кн.: Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М.: «Гнозис», 1994. – С. 17.263.
22. Лотман Ю.М., Минц З.Г. Литература и мифология. // Ученые записки Тартуского университета. Вып. 546. – Труды по знаковым системам – 13. – Тарту, 1981. – С. 35.55.
23. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф – имя – культура. // Ученые записки Тартуского университета. Вып. 308. – Труды по знаковым системам – 6. – Тарту, 1973. – С. 282.303.
24. Лютова, С.Н Она и он в поэзии М. Цветаевой: архетипическое взаимодействие [текст]/С.Н. Лютова // Мир психологии.- 2006.- №4.- С. 6-10
25. Мифы и мифология в современной России / Под редакцией К. Аймермахера, Ф. Бомсдорфа, Г. Бордюгова – М.: АИРО-XX, 2000. – 216 с.

26. Мейкин, М. Марина Цветаева [текст]: поэтика усвоения./Майкл Мейкин; пер. с англ. С.Зенкевича-М.:Дом-музей Марины Цветаевой, 1997.-С.310.- Библиогр.: с. 283-295
27. Максимов Д.Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока. Предварительные замечания. / В кн.: Максимов Д.Е. Русские поэты начала века. – Л., 1986. – С. 199.239.
28. Медриш Д.Н. Взаимодействие двух словесно-поэтических систем как междисциплинарная теоретическая проблема. / В сб.: Русская литература и фольклорная традиция. – Волгоград, 1983. – С. 3.16.
29. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. – М., 1994.
30. Мелетинский, Е.М. Поэтика мифа [текст] /Е.М. Мелетинский.-2-е изд. – М.: Восточная литература РАН, 2000.-406с.
31. Мейкин, Майкл. Марина Цветаева:поэтика усвоения. [Текст] / Пер.с англ.С.Зенкевича. – Москва : Дом-музей Марины Цветаевой, 1997. – 311с.
32. Мифология: Большой энциклопедический словарь. / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. М.: «Большая Российская энциклопедия», 1998.
33. Мнухин, Л.А. Итоги и истоки [текст]: избр. ст./ Л..А. Мнухин.-Королев: Мемориал. дом-музей Марины Цветаевой в Болшеве, 2008.-512с.:ил.
34. Найдыш, В.М. Философия мифологии: От античности до эпохи романтизма [текст] / В.М. Найдыш. – М.: Гардарики, 2002-129с.

35. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. Москва, Лабиринт, 2002.
36. Психология религиозности и мистицизма: Хрестоматия / Сост. К. В. Сельченко. – Мн.: Харвест; М.: АСТ, 2001. – 544 с.
37. Осипова, Н.О. Творчество М.И. Цветаевой в контексте культурной мифологии Серебряного века [текст]: монография/Н.О. Осипова; Вят. гос. пед. ун-т. – Киров: ВГПУ, 2000. – 272с.
38. Ревзина, О.Г. Безмерная Цветаева [текст]: опыт системного описания поэтического идиолекта/ О.Г. Ревзина:.- М.: Дом – музей Марины Цветаевой, 2009.-600с.
39. Саакянц, А.А. Марина Цветаева [текст]: жизнь и творчество/ Анна Саакянц.- М.: Эллис –Лак, 1997.-815с.
40. Слоним, М.Л. О Марине Цветаевой [текст] // Цветаева Марина. Стихотворения и поэмы: В 5 т. Т. 3.- М., 1983.-267с.
41. Смит, Дж. Взгляд извне [текст]: ст.о русской лит/ Дж. Смит .-М,2002.-177с.
42. Топоров, В.Н. Миф. Символ. Слово. Образ. [текст]: исследования в мире мифопоэтического. – М.: Прогресс, 1995-497с.
43. Цветаева, М.И. Собрание сочинений [текст]: в 7-ми т. /Марина Цветаева ; под ред А. Саакянц, Л. Мнухина.- М.: Эллис- Лак, 1994-1995.
Т.1: Стихотворения.-1994.-640с.
Т.2: Стихотворения. Переводы.-1994.-591с.

Т.3:Поэмы. Драматические произведения.-1994.-814с.

Т.4:Воспоминания о современниках.-1994.-688с.

Т.5: Автобиографическая проза. Статьи. Эссе. Переводы-1994.-720с.

Т.6 :Письма.-1995.-800с.

Т.7:Письма.-1995.-713с

44. Цветаева, М.И. Неизданное [текст]: сводные тетради/М.И. Цветаева; подгот.текста и примеч Е.Б. Коркиной и И.Д. Шевеленко.- М.: Элис-Лак, 1997.- 282с.

45. Цветаева, М.И. Письма к Ане Тесковой [текст]/М.И. Цветаева; подгот., предисл, коммент. И. Кудровой, вст.ст. З.Матгаузера, В. Морковика.- СПб.: Внешторгиздат, 1991.-190с. -Имен. указ.

46. Цветаева, М.И.Письма Марины к Константину Родзевичу [текст] /РГАЛИ,Музей- квартира Марины Цветаевой в Болшеве; изд. Подгот.Е.Б. Коркина.- Ульяновск: Ульянов. дом печати, 2001.-200с.:факс.

47. Фарыно, Е. Мифологизм и теологизм Цветаевой [текст]/Ежи Фарыно: («Магдалина», «Царь-Девница», «Переулочки») .- Wien: Geszus Forderung slavist studien, 1985.- 412с.

48. Фрайденберг,О.М. Поэтика сюжета и жанра [текст]/ О.М.Фрейдберг.- М.: Лабиринт, 1996.-448с.- Указ. имен: с. 359-381

49. Ханзен-Леве, А. Русский символизм [текст]: система поэт. мотивов/А. Ханзен-Леве ; пер. с нем. С. Бромерло и др.- СПб.: Академический проект, 1999.-512с.- (Совр. запад. Русистика; т.20).-Библиогр.: с. 419-449.

50. Хёйзинга Й. Homo ludens. Человек играющий / Пер. с нидерл. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. – 352 с. – (Серия «Психология без границ»)
51. Шлемова, Н.А. Эстетика трансцендентного в творчестве Марины Цветаевой [эл. ресурс]/Н.А Шлемова.<http://www.tsvetayeva.com/mc/natalya-shlemova-estetika>
52. Шевеленко, И.Д. Литературный путь Цветаевой [текст]: идеология-поэтика-идентичность автора в контексте эпохи/ И.Д Шевеленко.- М.: Новое лит. обозрение, 2002.-.564с.
53. Элиаде ,М. Аспекты мифа [текст] /Мирче Элиаде; пер. с фр. В. Большакова. – М.: Инвест ППП, 1995.-239с.