

Казахский национальный педагогический университет имени Абая

УДК 82.02:82-3(574)

На правах рукописи

ЖАНЫСБЕКОВА ЭЛЬМИРА ТУЛЕГЕНОВНА

**Мифологические образы и мотивы
в современной казахстанской прозе**

6D020500 – Филология

Диссертация на соискание степени
доктора философии (PhD)

Научные консультанты
доктор филологических наук,
профессор КазНПУ им. Абая
Сафронова Л.В.

доктор гуманитарных наук,
профессор Вильнюсского
университета
Михайлова Г.П. (Литва)

Республика Казахстан
Алматы, 2018

СОДЕРЖАНИЕ

ОПРЕДЕЛЕНИЯ	3
ВВЕДЕНИЕ	6
1 ИЗУЧЕНИЕ МИФА В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ И ДРУГИХ ГУМАНИТАРНЫХ НАУКАХ	14
1.1 Понятие мифа и мифологизм в литературе: к истории вопроса	14
1.2 Западное литературоведение и концепция мифа и неомифа	18
1.3 Миф и неомиф в российской филологической рецепции	25
1.4 Казахстанские исследования в области мифа и фольклора	33
1.5 Мифологические образы и мотивы: понятийный аппарат, классификация, функциональность	40
Выводы по 1 разделу	52
2 МИФООБРАЗЫ И МОТИВНЫЙ РЯД В СОВРЕМЕННОЙ КАЗАХСТАНСКОЙ ПРОЗЕ	55
2.1 Мотив «кентавризма» природы и цивилизации (О. Бокеев, А. Алтай, А. Ким)	55
2.2 Образы-архетипы, образы-тотемы и мотив инициации (Б.Джилкибаев)	69
2.3 Мотив рождения героя и архетип превращения (А. Ким)	82
2.4 Комплекс нарцисса и мотив первотворения (И. Одегов)	87
Вывод по 2 разделу	97
3 ФОЛЬКЛОРНО-МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ИСТОКИ СОВРЕМЕННОЙ КАЗАХСТАНСКОЙ ПРОЗЫ	101
3.1 Сказочно-мифологические образы и мотивы: традиция и деконструкция (Л. Калаус, Ю. Серебрянский, Е. Айла и Н. Сакавова)	101
3.2 Специфика неомифологических повторов и орнаментальность (А. Жаксылыков, Л. Калаус)	108
3.3 Античные и библейские истоки неомифа (Л. Коныс, А. Алтай, А.Жаксылыков, Б. Джилкибаев и др.)	114
3.4 Эсхатологические мотивы (А. Алтай, Б. Джилкибаев, А. Ким, И. Одегов, А. Жаксылыков)	119
3.5 Мифологический хронотоп, ритуальность, тотемизм (А. Жаксылыков, О. Бокеев, Л. Сон, Б. Джилкибаев, И. Одегов и др.)	126
Вывод по 3 разделу	131
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	136
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	142
ПРИЛОЖЕНИЕ А	157

ОПРЕДЕЛЕНИЯ

Антропогонические мифы - входящие в состав космогонических мифов мифологические повествования о сотворении (происхождении) первочеловека, предков этноса и т.п.

Архетип - бессознательная репродукция мифологических образов, первичные идеи, принципы (выраженные в образах и символах), лежащие в основе человеческого мышления, в том числе — национального мировоззрения этноса. Архетипы не являются раз и навсегда неизменными данными, они трансформируются под влиянием индивидуального бытия личности и народа.

Демифологизация - западная герменевтическая тенденция «развенчания власти мифа», «освобождение от мифического плена» — избавления современных реалий от мифологических интерпретаций, попытка рационального истолкования мифологических образов и сюжетов.

Инициация – (лат. *initiatio* «посвящение, совершение таинства») – обряд, знаменующий переход человека на новую ступень развития.

Интертекст – базовый способ структурирования литературного произведения в модернизме, постмодернизме, неомифологизме, состоящий из цитат, аллюзий и реминисценций.

Календарные мифы – мифы, порожденные земледельческими культами о смерти и воскресении бога, его исчезновении и возвращении, о борьбе мифических персонажей, отождествляемых с бесплодными или, наоборот, плодородными сезонами года и т.п.

Космогонические мифы – первоначальные, базовые сюжеты мифологий, повествование о сотворении мира, возникновении космоса из хаоса.

Миф – форма целостного массового переживания и истолкования действительности при помощи чувственно-наглядных образов, считающихся самостоятельными явлениями реальности; объяснение сложных явлений природы, происхождения мира и человека, создание философских и религиозных концепций с помощью художественной фантазии, восполняющей недостаточность научных знаний.

Мифема – использование в литературном произведении имен мифологических героев и мифологических явлений и фактов, аналог концепта в картине мира, передающей представления о несуществующих в природе явлениях и объектах. Как правило, основой мифемы является необходимость «замаскировать», скрыть связь между человеком и тотемом.

Мифическое время – обычно повествование о «предках», «первотворении».

Мифологема – сознательное использование автором в своем произведении какого-либо мотива, сюжета или образа, взятого из мифологии, составной элемент мифа, сходная, повторяющаяся тема в мифах разных народов.

Ремифологизация - процесс и результат создания художественного образа, мотива и сюжета на основе мифологических элементов поэтики, тенденция истолкования мифа как ценного, значимого опыта и универсального культурного принципа.

Мифологический хронотоп – мифологические, нереальные, не конкретизированные свойства времени и пространства.

Мифология – совокупность мифов определенного народа, складывающаяся в относительно цельную картину мира и человека.

Мифопоэтика – 1) раздел поэтики, изучающий мифологические образы и композиционные элементы в литературных произведениях; 2) ритуально-мифологические исследования, система методов анализа, дешифрующих мифологическую образность в фольклоре и литературе, методологический продукт мифологической школы литературоведения. Мифопоэтика изучает архетипы, авторскую мифологию, аллюзии поэтики художественного текста на архаические обряды и ритуалы.

Мифореставрация – метод анализа художественного или фольклорного текста, при котором исследователь восстанавливает его мифологическую прашу.

Мотив – простейшая, неделимая единица повествования, повторяющаяся схематическая формула, лежащая в основе сюжетов, универсальный трансисторический элемент поэтики произведения словесности, либо самозарождающийся в литературах разных народов мира, либо, наряду с бродячими сюжетами, кочующий из одной национальной системы словесности в другую в результате культурного взаимодействия народов.

В мифе и фольклоре мотивы функционируют в виде совокупности инварианта и вариантов, переносимые в литературный текст путем их различных комбинаций, зависящих от авторской интенции.

Неомиф — художественный текст, культурный или социальный феномен, в котором чудесное, невозможное (алетическое) переплетается с повседневным.

Неомифологизм – ведущий художественный прием литературы XX века, обращенность к архаическим, классическим или бытовым мифологическим сюжетам и мотивам, циклической модели времени, мифологическому интертексту (бриколажу), когда литературный текст сопровождается цитатами и реминисценциями из мифологии.

Сказка – продукт распада мифа, вымышленный устный/литературный рассказ авантюрного, фантастического или бытового содержания, отражающий мировоззрение этноса в определенные периоды его становления и развития, его концепцию реальности и представления о будущем.

Сюжет – совокупность действий, событий, в которых раскрывается основное содержание художественного произведения.

Тотемические мифы – самые архаические мифы о превращении животных в людей, о животных-тотемах, о «доделывании», совершенствовании людей культурными героями и др.

Фольклор (от англ. folk - народ, lore - мудрость) – искусство устного слова. В древнейших формах фольклор, как и миф, синкретичен, соединяет в себе особенности различных видов искусства.

Художественный мир произведения – вымышленная реальность, существующая в пределах конкретного произведения, созданная творческой фантазией автора в согласии с особенностями того вида искусства, к которому относится данное произведение.

Энтропийное время – время разрушения, старения, ведущее к смерти.

Эсхатологические мифы – мифы о «конце света».

Эсхатологическое время – время ожидания всеобщей катастрофы, конца времен, страшного суда и воскрешения праведников в идеальном мире.

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Общеизвестна концепция мифологов, сближающая восточное и мифологическое мышление [1], поэтому не случайно обновление и глобализация (универсализация) современной мировой культуры во многом базируется на обращении к номадизму [2], буддизму (в постмодернизме), конфуцианству и другим восточным «экологическим» дискурсам.

Новое прочтение восточной мифологии, запечатленной в художественном тексте, в аспекте инновационных методик анализа на базе современного литературного материала сегодня становится особенно актуальным, так как может более глубоко раскрыть генезис и базовые схемы самой востребованной на сегодняшний день идеологии паритетного сосуществования с социальной средой и природой, модели преодоления различных социальных противоречий.

Так как классический миф в современных условиях функционирует в виде «осколков» (образов и мотивов), именно эти элементы поэтики продуктивнее всего анализировать, чтобы проследить формы существования, эволюцию и трансформацию мифа в литературе современного периода. Еще более важен как фокус изучения казахстанский неомифологический материал, взятый для анализа в данном исследовании, так как казахстанская литература в силу исторических евразийских условий своего формирования всегда была успешным медиатором между Западом и Востоком, а сегодня может стать одним из ведущих культурных образцов для глобализационных процессов и в мировом искусстве.

Изучение отражения мифа в современной казахстанской прозе востребовано и во внутренней культурной политике Республики Казахстан в связи с актуализировавшимися процессами национальной самоидентификации, культурной и ментальной специфики казахского этноса и других народов нашей многонациональной страны.

В последние десятилетия особое звучание приобрела проблема изучения мифологии как первотекста, моделирующего современные художественные формы в различных видах искусства вообще и, в частности, в литературе. Несмотря на появление множества работ, монографий и статей, посвященных исследованию этой проблемы, до сих пор остается большой не обследованный и не систематизированный в этом контексте художественный материал. В первую очередь это касается литературы современного периода, «романной эпохи» для нашей страны, когда казахстанская литература получила большой приток новых писательских имен и текстов, новых тем и мотивов, не имеющих еще должной научной рефлексии.

Этим проблемам и посвящено настоящее диссертационное исследование, осуществленное на казахстанском литературном материале в контексте мировой мифокритики, мифологии и литературы.

Предмет исследования – структура, семантика, способы функционирования, художественные задачи мифологических образов и мотивов, представленных в современной казахстанской художественной прозе.

Объектом исследования в диссертации являются мифологические мотивы и образы, представленные в художественной прозе А. Алтая, О. Бокеева, А. Кима, Б. Джилкибаева, И. Одегова, А. Жаксылыкова, Л. Сона, Л. Коныс, Л. Калаус, Ю. Серебрянского, Е. Айла (Е. Клепиковой) и Н. Сакавой и др.

Цель исследования – обозначить мифологические истоки произведений казахстанских прозаиков, опираясь на наиболее функциональные для их творчества мифологические образы и мотивы, проследить их трансформацию и выявить их художественные функции.

В соответствии с поставленной целью в работе решаются следующие задачи:

- систематизация теоретических и историко-литературных источников, обозначение наиболее продуктивных из них в аспекте выбранной темы и методологии исследования;
- выявление восходящего к мифу образного состава анализируемых казахстанских художественных текстов;
- определение мифологических мотивов, характерных для казахстанской прозы современного периода;
- выявление и классификация наиболее частотных, доминантных мифологических образов и мотивов в современной прозе Казахстана.
- выявление форм и способов представленности мифологических образов и мотивов в современной казахстанской прозе и обозначение их художественных функций.

Материалом для исследования послужили прозаические произведения разных жанров, написанные казахстанскими авторами в конце XX – начале XXI вв. В качестве основного фокуса исследования были выбраны художественные произведения с ярко выраженным мифологическим интертекстом, высокохудожественные и преимущественно малоизученные, вкуче представляющие мифологические образы и мотивы современной казахстанской прозы во всем их многообразии и системности. Это прежде всего монографически изученные произведения А. Алтая роман-миф «Алтайская баллада», рассказы «Кентавр», «Шахид», «Стакан», «Лайбаран», «Казино», роман-сказка А. Кима «Белка» и роман-гротеск «Поселок кентавров», новелла Б. Джилкибаева «Синий волк», рассказ И. Одегова «Пуруша» и цикл литературных сказок Л. Калаус из сборника рассказов «Пиньята». В качестве сравнительного плана и обзорного контекста, призванного выделить и объективировать обнаруженные художественные тенденции, проанализированы также повесть О. Бокеева «Человек-олень», романы А. Жаксылыкова «Другой океан» и «Сны окаянных», рассказы Л. Сона «Площадь треугольника» и Л. Коныс «Алма ағашының құдайы» («Богиня яблони») и «Су перісінің зираты»

(«Могила русалки»), циклы «Казахстанские сказки» Ю. Серебрянского и «Сказки для взрослых» Е. Айла (Е. Клепиковой) и Н. Сакавовой и др.

Для большей достоверности и аргументированности исследования отбор материала для анализа диссертации репрезентует и определенный хронологический срез современной казахстанской прозы, развивающейся в основных своих тенденциях с середины 80-х годов XX в. вплоть до наших дней.

Так как в казахстанской филологии существует давняя и очень развитая традиция в исследовании казахских фольклора, мифа, художественного мифологизма, в данной диссертации актуализируется анализ в первую очередь русскоязычных казахстанских произведений, намного меньше изученных в аспекте выбранной темы.

Методы исследования. При помощи сравнительно-сопоставительного анализа выявляются общие и специфические черты воспроизведения мифологических элементов в различных произведениях казахстанской и мировой литературы, мифах и фольклорных жанрах. Посредством историко-типологического метода исследуются закономерности трансформации мифа в изучаемых современных текстах. Для обобщающего анализа архетипов, мифологем, мифем и мифологических мотивов и их сведения в единую систему представлений казахстанских авторов используется мозаичная методология классификации мифологизма, включающая, наряду с генетическим, образноассоциативный, структурный методы, а также методы психоаналитического и, отчасти, когнитивного литературоведения.

Методологической основой работы явились труды ученых, посвященные вопросам исторической поэтики, генезиса и структуры мифологических и фольклорных жанров А.Н. Веселовского, В.Я. Проппа, Е.М. Мелетинского, В.Н. Топорова, В.В. Иванова, О.М. Фрейденберг, Я.Э. Голосовкера и др., функционального и ритуалистического принципа систематизации мифологии Дж. Фрэзера, М. Элиаде, Дж. Кемпбелла, психоаналитической интерпретации мифологических образов и мотивов З. Фрейда, К.Г. Юнга, В.П. Руднева, Ж. Лакана и др., когнитивного анализа Е.А. Режабека, Н.Н. Николаенко и др.

Из современного казахстанского литературоведения особенно актуальными для данного исследования стали работы о тесной взаимосвязи литературы, мифа и фольклора С.А. Каскабасова, Е.Д. Турсунова, С. Кондыбая, Р.Б. Бердибаева, К.С. Бузаубагаровой, Ш.И. Ибраева, Г.Б. Шаиновой, З. Наурызбаевой, Б.А. Жетписбаевой и др.

В материалах диссертации учитывались также научные концепции Б.А. Абдигазиұлы, В.В. Савельевой, А.Ж. Жаксылыкова, А.С. Исмаковой, Л.В. Сафроновой, Г.Ж. Орда, Т. Асемкулова, Е.Н. Лулудовой, К. Жанабаева, А.А. Джундубаевой, Ш.Т. Адибаевой, Б.У. Азибаевой, А.С. Афанасьевой и др.

Научная новизна диссертации обеспечивается тем, что данное исследование:

- выявляет и систематизирует мифологические образы и мотивы, присущие казахстанской прозе и преобладающие на современном этапе ее развития;
- расширяет представление о формах и причинах воспроизводства мифологических образов и мотивов в современной прозе Казахстана, об особенностях воздействия мифопоэтического мышления на современные художественные прозаические тексты и об их функциональности;
- подключает инновационные методы анализа (психоаналитическое литературоведения и др.);
- вводит в научный оборот отдельные малоизученные художественные тексты, еще не имеющие фундаментальной теоретической рефлексии, не получившие должного литературоведческого анализа.

Гипотеза исследования: актуализация определенных мифологических образов и мотивов в современной казахстанской прозе отражает представления современных авторов о наиболее важных, сущностных проблемах развития казахстанской культуры и социума в целом, задавая и направление их решения через обращение к авторитетной традиции (национальным и универсальным мифам).

Положения, выносимые на защиту:

1. Доминантными (наиболее частотными) в творчестве казахстанских прозаиков являются *архетипы возрождения* с пятью формами/этапами реализации: *переселение души, перевоплощение/превращение (прообраз смерти и подземного мира), воскрешение, возрождение и трансформация* (Б. Джилкибаев, А. Жаксылыков, А. Ким, Л. Сон, И. Одегов, Л. Калаус), *архетип духа/тотема* (О. Бокеев, А. Алтай, Б. Джилкибаев, А. Жаксылыков, А. Ким), *трикстера* (Б. Джилкибаев, А. Жаксылыков, А. Ким, Е. Айла, Н. Сакавова), *архетип Неба* (Б. Джилкибаев, А. Ким), *матери* (Б. Джилкибаев, А. Ким, И. Одегов, Л. Калаус, Е. Айла и Н. Сакавова), *архетип памяти и судьбы* (прообраз своей земли и предков) (О. Бокеев, А. Алтай, Б. Джилкибаев, А. Жаксылыков, А. Ким, Л. Сон, Ю. Серебрянский), *архетип Воина и Пастыря, Великого отца* (воли личности и человеческого идеала) (Б. Джилкибаев, А. Жаксылыков, А. Ким, Ю. Серебрянский), *архетип нации* (О. Бокеев, А. Алтай, Б. Джилкибаев, А. Ким, А. Жаксылыков, Л. Сон, Ю. Серебрянский), *архетип вечности* (остановленного времени) (Б. Джилкибаев, А. Ким, И. Одегов, Ю. Серебрянский, Л. Калаус).

2. Лейтмотивными *мифологемами* в исследованных текстах современных казахстанских прозаиков являются диады *природа / цивилизация* (О. Бокеев, А. Алтай, Б. Джилкибаев, А. Жаксылыков, А. Ким,), *свой / чужой* (Б. Джилкибаев, А. Ким, А. Жаксылыков, Л. Сон), *верх (небо) / низ (земля)* (Б. Джилкибаев, А. Жаксылыков, И. Одегов, Л. Калаус, О. Бокеев, А. Алтай, А. Ким), *город/село*, образы *первочеловека* (Б. Джилкибаев, И. Одегов), *предопределения* (Б. Джилкибаев, А. Ким, А. Жаксылыков, Л. Сон), *грехопадения* (Б. Джилкибаев, Л. Коньыс, А. Алтай), *нарцисса* (И. Одегов). Выделена также *мифема кентавризма*

/ химеричности (человек-конь (А. Алтай, А. Ким), человек-олень (О. Бокеев), человек-волк (А. Ким, Б. Джилкибаев), человек-собака (А. Ким, Б. Джилкибаев), волкопсы, человек-утенок, человек-филин (А. Жаксылыков), русалка (Л. Коныс).

3. Вышеназванные архетипы, мифологемы, мифемы и мотивообразующие персонажи (амазонки, антигерой, волк, медведь и др.) сопряжены с *мотивами рождения героя и инициации (мотивы двойничества, смерти и воскресения, катабазиса – путешествия героя в потусторонний, загробный мир)* (Б. Джилкибаев, Л. Калаус, А. Жаксылыков, А. Ким, Ю. Серебрянский, Е. Айла и Н. Сакавова), *первотворения мира и человека* (А. Ким, Б. Джилкибаев, И. Одегов), *апокалипсиса (эсхатологические мотивы), отчуждения* (Б. Джилкибаев, А. Жаксылыков, А. Ким, Л. Коныс, А. Алтай), *эдипальными мотивами* (Б. Джилкибаев, А. Ким, И. Одегов, Л. Калаус), *мотивом оборотничества* (Б. Джилкибаев, А. Ким, А. Жаксылыков, Л. Калаус), *близнечным мотивом* (Ю. Серебрянский, А. Ким, Е. Айла и Н. Сакавова).

4. Выделенные элементы мифопоэтики современной казахстанской прозы являются «осколками» актуализированных в современный период развития Казахстана (период «сотворения» и укрепления новой государственности) сюжетов: *космогонических мифов* (об апокалипсисе или перетворении мира, происхождении космоса из хаоса, перехода от мифологического (времен первотворения) к историческому времени; *антропогонических мифов* (о создании человека и социальных норм культурными героями, о мифических предках народа, первой человеческой пары или первочеловека); *тотемических мифов* (о превращении, перевоплощении людей в животных-тотемов или о «доделывании» людей культурными героями, об эволюционном пути человека). Сотворение нового человека завершает такой космогонический цикл, и, как правило, художественные тексты современных казахстанских прозаиков могут быть сведены к одному и тому же сюжету – процессу индивидуации, появления Другого в Себе (архетипа Самости, по К.Г. Юнгу), болезненному и противоречивому процессу самоопределения современного человека и этноса.

5. В казахстанской художественной прозе современного периода преобладает тенденция *ремифологизации* современных реалий и персонажей с целью национального/личного самоопределения и обозначения целенаправленности развития общества и отдельной личности, а также выявления девиантных социальных процессов (О. Бокеев, А. Алтай, А. Ким, Л. Коныс, И. Одегов, Ю. Серебрянский). *Демифологизация* в современной казахстанской прозе связана с процессами постмодернизации и представлена периферийно (Л. Калаус, Е. Айла и Н. Сакавова).

Теоретическая значимость работы заключается в попытке решения проблемы систематики и классифицирования мифологических образов и мотивов современной казахстанской прозы, анализа элементов ее мифопоэтики

и идейно-тематического фонда, в контексте которых они формируются и функционируют.

Практическая значимость исследования. Материалы диссертации могут найти применение при проведении вузовских спецкурсов и спецсеминаров «Современный литературный процесс в Казахстане», «Проблемы мифопоэтики», «Теория литературы», в процессе преподавания литературы в школе, а также при составлении справочников, словарей, энциклопедий по изучаемой проблеме.

Апробация работы. Основные положения и результаты диссертации нашли отражение в научно-методических семинарах PhD докторантов, на заседаниях кафедры русского языка и литературы КазНПУ им. Абая (с сентября 2014 года по май 2017 года), в том числе в журналах, рекомендованных Комитетом по контролю в сфере образования и науки Министерства образования и науки Республики Казахстан, в сборниках научно-практических и научно-теоретических отечественных и международных конференций, а также в коллективной зарубежной монографии. Основные положения диссертации нашли отражение в 12 научных публикациях.

Основные положения диссертации были отражены в научном издании, входящем в базу Scopus Indian Journal of Science and Technology ISSN 0974-6846 (2016, Vol. 9. Iss. 22), в докладах и сообщениях, сделанных автором на международных научных и научно-практических конференциях: международной научно-практической конференции Института литературы и искусства им. М.О. Ауэзова «XIII Ауэзовские чтения» (Алматы, 2015 г. 28 сентября), международной научно-теоретической конференции, посвященной 550-летию основания Казахского ханства «Проблемы традиции и новизны художественного воплощения национальной идеи «Мәңгілік ел» в казахской литературе» (Алматы, КазНУ им. Аль-Фараби, 2015 г. 3 июня), международной конференции «Science and Education Studies» (Stanford, USA, №2.(16), July-December, 2015), международной конференции университета Камплутенсе «Миф и эмоции» (г. Мадрид, Испания, 2016 г. 24-28 октября), международной конференции Вильнюсского университета «Человек в пространстве языка» (г. Каунас, Литва, 2016 г., 12-13 мая), совместной международной научной конференции Казахского национального университета им. аль-Фараби и университета иностранных языков Хангук «Корееведение в Центральной Азии и цифровая гуманитаристика в Корее» (г. Сеул, Южная Корея, 2016 г. 22-23 декабря), IX международной научной конференции «Восток-Запад. Диалог языков и культур» Поморской академии г. Слупска (г. Слупск, Польша, 2017 г. 18-19 сентября), II международной научной конференции «Человек на пересечении материальных и духовных вызовов современности» Лингвистически-технического университета в г. Свече (филиал в г. Псашныш, Польша, 2017 г. 15 сентября), 5-й Центрально-Азиатской научной конференции по корееведению «Образование в области корееведения в Центральной Азии:

настоящее и будущее» БГУ им. К. Карасаева (г. Бишкек, Киргизия, 2017 г. 6-10 июль).

Результаты апробации диссертационного исследования представлены в следующих публикациях:

1. Неомифологизм как художественный феномен современной литературы // Вестник Евразийского Национального Университета им. Л. Гумилева. – Астана, № 5 (108), 2015. – 67-71 сс.

2. К вопросу о содержании феномена неомифа в современном искусстве и литературе // Вестник КазНПУ им. Абая. – Алматы, № 4 (54), 2015. – 121-124 сс.

3. Функции мифа в художественном произведении: классификационный аспект // Science and Education Studies. – “Stanford University Press”, USA 2015, № 2(16). – 449-460 сс.

4. Неомиф как символическая форма // Сборник материалов международной научно-теоретической конференции «XIII Ауэзовские чтения». – Алматы, 2015. 258-266 сс.

5. Myth and Kazakh mythology: Retrospective Analysis and Prospect of Research // Indian Journal of Science and Technology. – 2016, V.9. Iss. 22 ISSN (Print). 0974-6846. Impact Factor 2007: 0,273;

6. Қазақ жазушыларының шығармаларындағы миф // Вестник КГУ им. Ш.Валиханова. – Кокшетау, №1, 2016. – 189-194 сс.

7. Казахский роман-миф: семантика, структура, «нарративный каркас» // ҚР Ұлттық ғылым академиясының хабарлары; Қоғамдық және гуманитарлық ғаламдар сериясы. – Алматы, 1(305) 2016 ж. – 217-222 сс.

8. Миф в творчестве современных казахских писателей // Сборник научных публикаций КазНПУ им. Абая «Филологияның өзекті мәселелері». – Алматы: Абай атын. ҚазҰПУ, – «Ұлағат» баспасы. 2016. – 82 б. – 28-32 сс.

9. Мифологема Нарцисса и мотив первотворения в рассказе И. Одегова «Пуруша» // Вестник Казахского национального университета им. Аль-Фараби. – Серия филологическая. – Алматы, 2017. № 6. 75-83 сс.

10. Myth and folklore in their function as the basic centers of the creative method of O. Vokeev and A. Altai // «Человек в пространстве языка» 9 международная научная конференция. Вильнюсский университет, 12-13 мая, Каунас 2017. – 407-417 сс.

11. Мифологические образы и мотивы в современной казахстанской литературной сказке (на материале цикла сказок Л. Калаус из сборника «Пиньята») // «М.О. Ауэзов и духовное возрождение нации». Материалы международного научного симпозиума, посвященного 120-летию со дня рождения М.О. Ауэзова. – Алматы: Институт литературы и искусства им. М.О. Ауэзова, 2018. - 247-254 сс.

12. Протопозитика постмодернистского романа А. Кима «Белка»// Gumanistica 21, Świecie: Wydawnictwo Uczelni Lingwistyczno-Technicznej, 2018. - Т. 2. - Р. 332-354.

Структура диссертационной работы. Диссертация состоит из Введения, трех разделов, Заключения и Списка использованной литературы. Во Введении определяются актуальность и новизна, цели и задачи, теоретическая база, методы, теоретическая и практическая значимость исследования, формулируются гипотеза и положения, выносимые на защиту. В первом разделе «Изучение мифа в литературоведении и других гуманитарных науках» дается понятие мифа, история его изучения, формы и способы взаимодействия мифа и литературного творчества (мифологизм); рассматриваются школы и направления изучения мифа и неомифа в западной, российской и казахстанской научных традициях; обозначается понятийный аппарат, классификация, функциональность наиболее важных для исследования терминов; определяются наиболее влиятельные и продуктивные для выбранной темы исследования методологии и методы анализа. Во втором разделе «Мифообразы и мотивный ряд в современной казахстанской прозе» классифицируются и систематизируются мифологические образы (архетипы, тотемы, мифологемы, мифемы) и мифологические мотивы (мотив инициации, мотив первотворения, апокалипсиса, мотив оборотничества и кентаваризма (химеризма) и др.) в творчестве О. Бокеева, А. Алтая, Б. Джилкибаева, А. Кима, И. Одегова. В третьем разделе «Фольклорно-мифологические истоки современной казахстанской прозы» на материале художественной прозы Л. Коныс, Л. Калаус, А. Алтая, А. Жаксылыкова, Ю. Серебрянского, Л. Сона, Е. Айла, Н. Сакавой и др. рассматриваются сказочно-мифологические образы, орнаментальность, эсхатологичность, античные и библейские истоки казахстанского неомифа, его мифологический хронотоп, ритуальность и тотемизм. В Заключении представлены выводы и результаты проведенного исследования.

Объем диссертации – 161 страниц. Список использованных источников содержит 257 наименований.

1 ИЗУЧЕНИЕ МИФА В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ И ДРУГИХ ГУМАНИТАРНЫХ НАУКАХ

1.1 Понятие мифа и мифологизм в литературе: к истории вопроса

Мифотворчество в современной литературе и искусстве приобретает характер тотального культурного феномена. Будучи генетически связанной с мифологией, литература не может не интегрировать значительный мифопоэтический потенциал в художественное повествование посредством новаторских экспериментов с мифообразом, мифсюжетикой, мифометафорикой и т.д.

Рассуждая о бытии современного человека, большинство исследователей (филологов, философов, культурологов, социологов, политологов) склонны характеризовать его мировосприятие и мышление как неомифологические по своей природе. Как пишет В.П. Руднев, миф в XX веке (добавим – и в первые десятилетия XXI века) «стал одной из важнейших культурных категорий» благодаря особенному состоянию сознания современного человека [3, с. 170]. С мнением российского исследователя солидаризируется точка зрения американского ученого Дж. Уайта: «сложная проза активно вторглась в современную литературу, и значительная часть ее – мифологическая проза – стала одним из заметных литературных направлений» [4, р. 15].

Аналогичную исследовательскую позицию занимает и казахстанский ученый С.А. Каскабасов: «Произошла, так сказать, новая мифологизация, при которой циклизированные архаические мифы были переосмыслены и приспособлены к новым, теперь государственным, условиям, благодаря чему создалась стройная, цельная мифология, выполняющая уже не только познавательную, сколько художественно-идеологическую функцию» [5, с. 337].

Если интерпретировать миф как коммуникативную единицу, то, по мнению известного российского филолога и культуролога В.М. Пивоева, можно синтезировать важнейшие взаимодополняющие и одновременно взаимоисключающие компоненты мифа: «1) миф как древнее представление о мире, способ освоения мира; 2) миф как «сюжетно оформленная и персонифицированная догматическая основа религии»; 3) используемые в искусстве древние мифы, которые функционально и идейно переосмыслены, превращены, по существу, в художественные образы; 4) мифы как «относительно устойчивые стереотипы массового обыденного сознания, обусловленные недостаточным уровнем информированности и достаточно высокой степенью доверчивости»; 5) мифы как «пропагандистские и идеологические клише, целенаправленно формирующие общественное сознание» [6, с. 14].

Мифологическое пронизывает культуру, ставшую «тотально мифологической» [3], о чем свидетельствует, прежде всего, активное

использование мифологических структур в художественных текстах различных культурных ареалов (европейского, азиатского, латиноамериканского и пр.). Мифологов до сих пор занимает вопрос о том, какой смысл следует вкладывать в понятие «миф», а сама наука о мифе имеет богатую и продолжительную историю исследования этого универсального транскультурного феномена.

Еще в античности были предприняты первые попытки переосмысления мифологического материала. Изучением мифов в разные периоды времени занимались философы и ученые Эвгемер, Дж. Вико, Ф. Шеллинг, М. Мюллер, А.Н. Афанасьев, А.Н. Потебня, Дж. Фрэзер, Б. Малиновский, Э. Кассирер, Л. Леви-Брюль, К. Леви-Строс, М. Элиаде, Я.Э. Голосовкер, З. Фрейд, К.Г. Юнг, К. Кереньи, О.М. Фрейденоберг, А.Ф. Лосев, Е.М. Мелетинский, Ю.М. Лотман, В.Н. Топоров, Б.А. Успенский, Ж. Лакан, П. Рикёр, М. Фуко, Р. Барт и многие другие. Безусловно, в трудах исследователей существуют и точки соприкосновения. Основываясь на них и представляется возможным выделить основные свойства и признаки мифа.

Согласно утверждению О.М. Фрейденоберг, «образное представление в форме нескольких метафор, где нет нашей логической, формально-логической каузальности и где вещь, пространство, время поняты нерасчленённо и конкретно, где человек и мир субъективно-объективно едины, - эту особую конструктивную систему образных представлений, когда она выражена словами, мы называем мифом» [7, с. 28].

Представители различных научных школ (психоаналитической, ритуально-мифологической, этнографической, структуралистской и т.д.) акцентировали внимание на разных сторонах мифа. К примеру, Б. Рэглан (Кембриджская ритуальная школа) определял мифы как ритуальные тексты [8, р. 85]. Э. Кассирер (представитель символической теории мифа) говорил о мифе как одной из символических форм культуры [9]. Дж. Кэмпбелл, представитель юнгианской школы, полагал, что миф является источником вдохновения человека на протяжении всей мировой истории [10, 262].

Если О.М. Фрейденоберг расценивала миф как «особую конструктивную систему образных представлений», выраженную словами [7, с. 28], то А.Ф. Лосев (теория мифопоэтизма) писал о мифе как о чуде, синтезировав в этой категории понятия личности, истории и слова [11]. А.Н. Афанасьев называет миф древнейшей поэзией, а П. Рикёр в духе феноменологической герменевтики предпочитает «рассматривать миф как рассказ, а иногда как целостное сознание, стремящееся объяснить природу, не выделяя из нее человека...» [12, с. 75]. Р. Барт, учитывая постструктуралистский подход к мифу, считает что «мифом может стать все, что покрывается дискурсом» [13, с. 265], «миф не определяется ни своим предметом, ни своим материалом, так как любой материал можно произвольно наделить значением» [13, с. 266], миф – это коммуникативная система, сообщение.

К. Леви-Строс увидел в мифах выражение общей культурной философии человечества [14, с. 213]. А.-Ж. Греймас утверждал, что мифология «это присущая человечеству форма фигуративного мышления, которая разрешает основные идеологические и философские проблемы» [15, с. 81].

В теории и практике литературы едва ли найдется еще одна столь древняя и одновременно не теряющая своей актуальности проблема, как соотношение мифологической традиции с литературным творчеством. Мифическое моделирование мира, присущее архаическим культурам, в поздние эпохи сохранилось как определенный уровень или фрагмент культуры. Литература связана с мифическим моделированием мира генетическими связями и фигуративностью языка. Согласно Е.М. Мелетинскому, «поэтика мифотворчества приобретает особый смысл в связи с сознательным обращением к мифологии <...> обычно как к инструменту художественной организации материала и средству выражения неких «вечных» психологических начал или хотя бы стойких национальных культурных моделей, а также в связи с возникновением особой ритуально-мифологической школы в литературоведении, для которой всякая поэтика есть поэтика мифа» [16, с. 3].

На протяжении всей истории словесности вплоть до сегодняшнего дня мифологическая традиция не прерывается. Мифологические мотивы, сюжеты и образы активно используются в художественных произведениях, а современный художественный текст часто структурно уподобляется мифу.

В.П. Руднев отмечает, что основными приметами подобной мифологической структуры становятся «циклическое время, игра на стыке между иллюзией и реальностью, уподобление языка художественного текста мифологическому предъязыку с его „многозначительным косноязычием“». Мифологические двойники, трикстеры-посредники, боги и герои заселяют мировую литературу <...> Порой писатель придумывает свою оригинальную мифологию, обладающую чертами мифологии традиционной...» [3, с. 185].

Рассуждая о проблемах «мифопоэтического, символического, архетипического как высшего класса универсальных модусов», В.Н. Топоров в предисловии к книге «Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического» указал на «двойное отношение» литературных текстов к этим модусам. С одной стороны, они являются источниками, в которых возможно выявить данные модусы, но с другой, «они сами формируют и разыгрывают мифологическое и символическое, открывают архетипическому путь из темных глубин подсознания к свету сознания» [17, с. 4].

Иными словами, в мифологическое пространство вовлекается все, что не подвластно рациональному восприятию: культура, история, космос, сама личность. Современное мифотворчество соединяет в себе два процесса: мифологизацию – семантически самое вместительное, имеющее силу образца сотворения образов действительности, и демифологизацию – «разборку» потерявших возвышающую (подъемную) силу стереотипов мифопоэтического

мышления. По В.Н. Топорову, мифотворчество направляет эти два разных процесса к общей цели – поддержать максимальные связи человека с открытой живому слову сферой существования человека. Творческое начало мифа образует противовес энтропии, погружению в бессловесный хаос и немоту [17, с. 5]. По мысли Ф. Ницше, «без мифа всякая культура теряет свой здоровый творческий характер природной силы... Все силы фантазии и аполлоновских грез только мифом спасаются от бесцельного блуждания» [18, с. 149].

Всякая литература есть производное от определенной культуры и транслирует мифологическую структуру этой культуры. В XXI веке по-новому переосмысливаются история, концепция культуры и личности, возобновляется интерес к бессознательному и мифу/неомифу, как важной тенденции в литературе современных авторов. Они раскрывают глубинные аспекты бытия, в которых присутствует прием потока сознания, мифоанalogии, образного мышления. В казахской литературе таковы, например, произведения А. Жаксылыкова, Т. Асемкулова, Р. Сейсенбаева, А. Нурпейсова, Т. Абдикова. В их произведениях присутствуют новые варианты мифопоэтики, связанные с традицией переплетения настоящего, прошлого и будущего, где новое по-иному раскрывает старое.

В творчестве современных казахстанских авторов человек становится мерой всех вещей, утверждается в своей онтологической ценности, акцентируясь на собственной космичности и коллективности. Рождается широкий символизм, художественный образ обретает синтетическую природу, многозначность, многоплановость символа-мифа, который создает основу для неомифологического творчества. В мифологическое вовлекается все, что не подвластно рациональному восприятию: культура, история, космос, сама личность. Например, в современных неомифологических произведениях казахских писателей, таких как А. Жаксылыков, О. Бокеев, А. Алтай, личностные чувства представлены полифонией, многоголосием архетипических перевоплощений и реминисценций.

Таким образом, в качестве мифа, растворенного в современном литературном произведении, может выступать и собственно мифологический текст, и «исторические предания, бытовая мифология, историко-культурная реальность предшествующих лет, известные и неизвестные художественные тексты прошлого» [3, с. 185].

Современная литература очень богата условно-метафорическими формами. Условно-метафорические формы применялись в литературе издревле, так как миф – начало ее начал, являющийся вечным примером и сравнением для всего художественного творчества. Функция мифа в литературе в том что, он является инструментом структурирования, т.е. художественным приемом. Это прием, который позволяет систематизировать произведение. Как утверждает С.М. Телегин, «миф используется в качестве «рамы», «матрицы», т.е. средства вмещения материала» [19, с. 44].

Как утверждает В.В. Налимов, «каждая культура создает свои мифы о личности. Критические моменты истории – это точки возникновения новых мифов. Будучи созданным, миф становится самостоятельной семантической реальностью. Развиваясь, он в своем развитии задает новое направление в эволюции культуры. Большие исторические события – это прежде всего столкновение мифов о личности. И каждый новый миф всегда недостаточно нов: прошлое в той или иной степени всегда содержится в настоящем. Он в то же время нов в том смысле, что через него мы заглядываем в будущее. История развития представлений о личности – это, по существу, история развития культур» [20, с. 25].

Обращение к мифу подразумевает тесную связь между природой и человеком, прошлым и будущим, сознательным и бессознательным. Согласно утверждению Ф. Ницше, «без мифа всякая культура теряет свой здоровый творческий характер природной силы... Все силы фантазии и аполоновских грёз только мифом спасаются от бесцельного блуждания» [18, с. 154].

1.2 Западное литературоведение и концепция мифа и неомифа

Рассматривая историю возникновения и становления мифологической традиции в литературе и литературоведении, необходимо в первую очередь отметить работы немецких романтиков Августа и Фридриха Шлегелей, Ф. Шеллинга, братьев Гриммов, Р. Вагнера, Ф. Ницше и других. Так, Разработанная Ф. Шеллингом в 1801–1809 гг. философия мифа послужила основой многих работ о мифе. Он полагал, что мифотворчество продолжается в искусстве и может принять вид индивидуальной творческой мифологии, исходя из того, что мифология символизирует вечные начала и является материалом всякого искусства.

Ф. Шеллинг предугадал и современное понимание феномена неомифа как результата индивидуального творчества, говоря о том, что такие великие поэты человечества, как Данте, Шекспир, Сервантес, создают собственный художественный универсум, величественную и оригинальную мифологию, по которой читатель может легко и безошибочно отличить их произведения. Одним из первых Ф. Шеллинг также выделил и обосновал такое понятие, как «вечный миф», понимая миф и как художественный образ, и как отдельное целостное произведение, и как творчество писателя в целом. Мифотворчество для него не было локализовано на ранней ступени развития человечества, а осуществлялось на протяжении всей истории культуры, и в этом смысле оно было вечным.

Говоря о мифе как явлении универсальном, нельзя обойти вниманием и теорию мономифа, детально разработанную Дж. Фрэзером и кембриджской школой мифокритики [21]. Представители кембриджской школы мифокритики (Дж. Фрэзер, Дж. Уэстон, Э. Чемберс, Ф. Рэглэн, К. Стилл, М. Мюллер, А. Кун,

В. Вунд, Э. Тайлор) рассматривали миф главным образом как донаучный, наивный способ объяснения первобытным человеком окружающего мира, что преодолевалось в связи с появлением научного познания. Они утверждали, что миф в архаические времена был связан с ритуалом. Во многих западноевропейских исследованиях XX века акцентируется объяснительный и этнологический характер мифологических моделей, которые в ситуации социальных, политических, этических кризисов современности могут демонстрировать силу своих фундаментальных законов, организующих космический и социальный порядок. Стремлением заново обрести подобные законы во многом объясняют неомифологическое мышление современного человека.

Один из главных «идеологов» функциональной этнологии Б. Малиновский писал: «Миф выражает, возвышает и кодифицирует верования; он защищает и налагает моральные принципы, <...> предлагает правила для практической жизни, необходимые человеческой цивилизации...» [22, с. 14]. Британский исследователь акцентировал практические функции мифа в традиционных обществах и подчеркивал, что строгая приверженность традициям, верованиям и знаниям, полученным от предыдущих поколений, имеет высшую ценность для общества, ибо обеспечивает его стабильность [23, с. 84].

«В примитивной культуре миф выполняет незаменимую функцию: он выражает, укрепляет и кодифицирует веру; он оправдывает и приводит к жизни моральные принципы; он подтверждает действительность обряда и содержит практические правила, направляющие человека. Таким образом, миф является существенной составной частью человеческой цивилизации; это не праздная сказка, а активно действующая сила, не интеллектуальное объяснение или художественная фантазия, а прагматический устав примитивной веры и нравственной мудрости» [22, с. 99]. При этом подчеркивается, на наш взгляд, важнейшее качество мифологизма – кодификация заложенной в мифе информации: культовой, морально-этической, прикладного значения.

Регулятивной функции мифа уделили внимание представители французской социологической школы (Э. Дюркгейм, Л. Леви-Брюль и др.), которые подчеркивали, что коллективные представления в человеке превалируют над индивидуальными [24].

Одной из самых влиятельных и продуктивных интерпретаций мифа является трактовка мифологических образов З. Фрейдом и К.Г. Юнгом. На ней можно остановиться более детально, так как она и наименее систематизирована. Подробный обзор концепций З. Фрейда о сути мифа представлен в работах С. Downing «Зигмунд Фрейд и греческая мифологическая традиция» [25], D. Merkur «Психоаналитический подход к мифу. Фрейд и фрейдисты» [26] и др. З. Фрейд рассматривал миф как продукт бессознательной деятельности. В лекциях по психоанализу З. Фрейда не раз появляется сравнение психоанализа с мифологией и использование

мифологических имен персонажей в качестве психоаналитической терминологии. Например, мифы об Эдипе и Нарциссе оказались очень полезными для его медицинской теории, типологии характеров и их психических акцентуаций. Использование З. Фрейдом мифологических персонажей и мотивов было поддержано и его последователями. Например, Э. Румпф обнаружил комплекс Медеи, Фаэтона и др. А новейшая энциклопедия психоанализа уже дает целый список психологических комплексов, обозначенных в связи с мифологическими персонажами: комплексы Аджаташатру, Антигоны, бога, Икара, Иокасты, Ионы, Каина, Клитемнестры, Ореста, Персефоны, Прометея, Терсита, Федры, Эдипа, Электры и др. [27, с. 1109-1110].

Мифы, по З. Фрейду, это символические представления собственной психики человека. В работах «Художник и фантазирование», «Сны в фольклоре» (в соавторстве с Д.Э. Оппенгеймом), «Сюжеты сказок в сновидениях» и др. З. Фрейд описывал мифы как искаженные следы фантазий и желаний всех наций – давние мечты молодого примитивного человечества. Конечно, основной целью З. Фрейда не являлась разработка психоаналитической теории мифологии. Однако для многих его последователей (С. Авраам, О. Ранк, Г. Рогейм и др) интерпретация мифов действительно стала самоцелью. Они анализировали мифологические образы, которые, как предполагали, метафорически представляли психологические процессы. Некоторые из их исследований все еще очень ценны и актуальны, например, работы О. Ранка о травме рождения [28; 29], интерпретации мифа и сказки Э. Фромма [30], монографии М.-Л. фон Франц «Психологический смысл мотива искупления в волшебной сказке» и «Толкование волшебных сказок» [31] и др.

Библиография по юнгианскому подходу включает основополагающую статью Р. Сегала «Юнг о мифологии» [32] и работу М.В. Адамс «Мифологическое бессознательное» [33]. К.-Г. Юнг также проявил медицинский интерес к мифологии, считая, что невозможно дешифровать источники невроза и психоза без мифологии и истории цивилизации, и к мифологическим образам следует подходить как своего рода ребусу, так как архетипическое содержание выражает себя, в первую очередь, в метафорах [34; 35; 36]. На взгляды К.Г. Юнга повлияли идея «коллективного представления» Э. Дюркгейма и символические интерпретации мифа. Он считал, что в основе понятия мифа как системы первобытной духовной культуры человечества лежит отображение мира первогероев и первособытий.

Дж. Кэмпбелл, вдохновленный юнгианскими трудами, аналогично восхваляет миф как беспредельную «матрицу знака», утверждая концепцию «мономифа» (все мифы могут быть сведены к одной и той же истории индивидуации) [10]. Г. Блюменберг, философ и мифолог-теоретик XX века, также работал в русле психоанализа мифа. Для него мифы никогда не могут полностью раствориться в логике, потому что символическое посредничество

между человеком и вселенной всегда несовершенно. Язык никогда не сможет полностью отразить реальность, более того, на самом деле он служит для того, чтобы удерживать «подавляющую сложность реальности». Вот почему даже научный язык всегда в определенной степени сохраняет мифологический, метафорический характер. Таким образом, история человеческой мысли для Г. Блюменберга является историей «трансплантации» одной метафоры в другую [37].

В свою очередь Ж. Лакан предположил, что бессознательное следует рассматривать как орган, который структурирует рецепцию реальности, а также сравнивать его с неким индивидуальным, внутренним языком субъекта [38]. Ж. Лакан видит в этой формуле сходство с историями болезни невротиков: так же, как и в мифе, их истории вращаются вокруг первоначального противоречия, которое невозможно решить. Невротик не может полностью отвлечься от проблемы, про которую он говорит, что хочет от нее избавиться, так как в то же время цепляется за нее и ставит ее перед собой снова и снова, потому что этот фантастический, невозможный для разрешения сценарий закрепляет самую его субъективность [39]. Именно поэтому Ж. Лакан больше не может, как и ранний З. Фрейд, полагать, что он просто «раскопает» какую-то скрытую истину в нарративе пациента. Проблема не может быть решена, потому что проблема – это сам субъект. Но определенное обдумывание проблемы может помочь пациенту, который, рассказывая историю снова и снова, путем перегруппировки и реорганизации ее элементов начинает переводить свою проблему в план сознания.

Подход Ж. Лакана широко распространен в герменевтическом методе. Но Ж. Лакан не ожидает никакого исцеления в результате обнаружения истины. Напротив, по его концепции, то, что позволяет невротика преодолевать свои проблемы, – это последовательный перевод их в новые метафоры, все одинаково непрочные, повторяющие первоначальный конфликт просто в несколько иной конфигурации. И каждое следующее высказывание о травматическом прошлом будет в такой же степени «мифологическим» и деформирующим. Поэтому неслучайно Ж. Лакан начал свое исследование «мифа о невротике» с утверждения о неизбежно «мифологическом» статусе самого психоанализа.

Ж. Лакан – пример того, как психоанализ может быть вдохновлен изучением мифологии: из-за их родственных программ они могут учиться друг у друга. Понятно, что старая аллегорическая модель, в которой миф сводится лишь к иллюстрации психоаналитической истины, уже не работает. Но «аналогичная» модель, в которой оба дискурса рассматриваются как перекрывающиеся метафорические поля, может открыть прекрасные перспективы.

В подтверждение можно привести и работу Ф. Алфорда «Психоаналитическая теория греческой трагедии» [40]. Ф. Алфорд считает, что сама трагедия содержит образы и мотивы, которые мы сегодня называем

психоаналитическими, хотя иногда их трудно определить в рамках какой-либо современной психоаналитической теории. Например, Ф. Алфорд указывает, как впечатление от мифов, инкорпорированных в тексты поэтов, выражает многие прогрессивные идеи. Большая амбивалентность и фрагментация мифологических образов, которые традиционно воспринимались как характеристика примитивного и неразвитого духа, теперь, похоже, воспринимаются как гораздо более тонкие и сложные.

Однако компаративных исследований, подобных Ф. Альфорду, все еще мало. Современные западные исследования показывают, что основная тенденция мифокритики более склонна к классическому литературоведческому инструментарию анализа. Наиболее общепринятыми и сегодня являются исследования, которые переходят к психоанализу, чтобы сопоставить отношение современности с древностью, такие как «Принуждение к античности» А. Армстронга, фрейдистские мифологии Р. Боулби «Греческая трагедия и современная идентичность» или глава книги К. Гир о Фрейде и пророках модернизма «Freudian mythologies. Greek Tragedy and Modern Identities» (Oxford: Oxford University Press, 2007). Хотя психоанализ, безусловно, по-прежнему применяется и для чтения классических текстов.

Юнговская теория архетипов коллективного бессознательного послужила основой для создания двух литературоведческих школ: ритуально-мифологической и анагогического металитературоведения. Так, книга канадского исследователя мифологии Н. Фрая «Анатомия критики» («Anatomy of Criticism: Four Essays», 1957) представляет собой свод структуралистски переосмысленной мифологической критики. Отделив термин архетип от юнговского «коллективного бессознательного», заявив, что «миф – это архетип» [41, р. 15], Н. Фрай определил архетип как посредника социальной коммуникации.

Существуют универсальные смыслы, которые являются «духовной» причиной общности символов в разных культурах. Эти смыслы Н. Фрай называет «анагогическими». Мифологические концепты (мифологемы) не есть идеальное изобретение и творение людей, они являются результатом действия определенных субстанций, которые вносят порядок в человеческое сообщество. В анагогической фазе поэзия соединяет эту социальную и природную бесконечность, переносит акцент с копирования человеческим мышлением, культурой и обществом физической природы на универсальность действующих в мире «нуминозных сил». В апокалиптическом мире действительность представлена чудовищами и хищниками, непролазной чащей, развалинами, пустыней; вода сопоставляется с кровью, потопом, угрожающим морем, огонь – с пожаром, любовь – с убийственными телесными желаниями; прямую дорогу представляет лабиринт, доброжелательные взаимоотношения, порядок и общественное согласие – противостояние тирана и жертвы. В любом случае, согласно Н. Фраю, происхождение современной литературы зависит от мифов и

древних преданий, в которых заключены главные архетипы. Миф чрезвычайно важен для литературы, он есть ее начало и конец.

Другой последователь К.Г. Юнга, М. Элиаде, сосредоточил внимание на функциональном бытии мифа, ибо «понять структуру и функцию мифов в традиционных обществах значит не только прояснить некий этап в истории человеческой мысли, но и лучше понять одну из важнейших категорий современной жизни» [42, с. 12]. М. Элиаде акцентировал понимание мифа как повествования о каком-либо древнейшем событии, изложения священной истории, а «так как миф *рассказывает* о деяниях сверхъестественных существ и о проявлении их могущества, он становится *моделью для подражания* при любом сколько-нибудь значительном проявлении человеческой активности» [42, с. 25]. Согласно трактовке М. Элиаде, мифическое время определяет ценность человеческого существования, оно противостоит историческому времени. Коллективная память является вместилищем архетипов и направлена на борьбу с историческим временем.

Важным и перспективным направлением в западноевропейской мифокритике является и символическая теория мифа. Ее основы заложил немецкий философ Э. Кассирер. Согласно Э. Кассиреру, «миф есть символ, который является необходимым атрибутом мифа. Именно в мифах «символ появился на свет», положив начало всем другим видам символизма (художественному, политическому, научному, идеологическому)» [9, с. 18]. Искусство и познание, нравственность и право, язык и техника изначально связаны с мифическим, отсюда продуцируются и основные теоретико-познавательные категории (время, пространство, число и другие). В понимании Э. Кассирера, любые виды духовной культуры являются ничем иным, как знаками, кодами. Так, античное мифологическое сознание является своего рода кодом, для которого надо подобрать соответствующий ключ, формой познания и творческого упорядочения реальности. Э. Кассирер именовал человека «символическим животным» (вместо «разумного животного»), потому что им созданы мифологические символы в качестве основополагающих понятий.

Особое значение для современной мифокритики имеют исследования мифов французского этнолога, одного из «отцов-основателей» структуралистской теории К. Леви-Строса. В своей «Структурной антропологии» он писал: «Противоречие в сознании из-за несоответствия старого мира и мира нового разрешается средствами мифологической логики» [14, с. 66].

К. Леви-Стросс глубоко исследовал миф со структурной стороны. Он увидел в мифах не вместилище бесформенных и невыразимых чувств, а мыслительные операции, согласно которым человечество осмысливает свою культуру. Ученый исследовал структурную сторону мифа, найдя во множестве исследованных им мифов определенные постоянные схемы, своеобразную матрицу мифа.

Можно сказать, что структурную теорию мифа К. Леви-Строса предваряли рассуждения К.Г. Юнга о метафорическом характере архетипической символики. Сам же К. Леви-Строс сравнивал попытки приписать архетипам коллективного бессознательного постоянные значения с претензиями старых философов, которые напрасно пытались связать определенные звуки с определенными смыслами. Как смысловая функция языка зависит не от самих звуков, а от связей их друг с другом, так и мифические смыслы должны искаться не в неизвестно как всплывающих в подсознании архетипах, а в плоскости взаимоотношений между единицами смысла.

К. Леви-Строс оказал огромное влияние на мифопоэтические исследования. От субстанциональных архетипов, от символизации объектов и состояний он повернул к логике конкретности, к символизации отношений между объектами и лицами. Само мифическое мышление К. Леви-Строс определил как вид логической деятельности – бриколаж. В своем труде «Первобытное мышление» [43] он пишет, что мифическое мышление для строительства своих «идеологических дворцов» использует лом предшествующих социальных дискурсов. В непрекращающемся реконструировании с помощью одних и тех же материалов прежние цели и достигнутые результаты играют роль средств, то есть означаемое превращается в означающее и наоборот. Согласно К. Леви-Стросу, в мифологии отбор сигнификантов (материальной стороны знака) предшествует сигнификату (понятийной стороне знака); более того, сигнификант может остаться и после исчезновения сигнификата. Избыток же сигнификантов преодолевается разделением мифологических элементов на разные уровни и коды, в зависимости от этнического культурного контекста, а также социальной и экономической инфраструктуры человеческого сообщества.

Согласно выводам К. Леви-Строса, разные народности имеют родственную структуру мифов: по ним мы можем судить о структуре и характере процесса мышления древнего человека в целом. Как считал исследователь, моделирующая функция мифа является одной из главных функций. Она регулирует человеческое поведение, приобщает к тем или иным нормам, обычаям. Иными словами, в мифе имеется определённая социально-дидактическая направленность. Еще одна функция мифа – идентификационная, так как человек принадлежит к определенному социуму, он отождествляет себя с другими, такими же, как он.

Оригинальное понимание мифа как особого способа коммуникации было предложено известным французским постструктуралистом и семиотиком Р. Бартом. Он выделял существующее формальное сходство между современными и архаичными мифами. В своей работе «Миф сегодня» он писал, что в мифе важен способ сообщения, оформления, а не предмет сообщения [44, с. 77].

Р. Барт использовал понятие мифа как выраженную фигуративным языком идеологию и применял эту категорию к современным политическим мифам, в

которых «божественный слой» первичных мифов представляет абсолютизированная Природа. В бартовских «Мифологиях», написанных в 1954–1956 гг. [44], критический пафос направлен против идеологической и политизирующей натурализации культуры. По Р. Барту, современные мифы – это не медиации оппозиций, а инструмент их натурализации, миф стремится выглядеть не продуктом культуры, а продуктом природы. Но демистификация неотрывна от мифотворчества. Р. Барт указывает на способы победы над мифом: необходимо аналитически разрушить его знаки или создать вторичный миф.

В семиотической транскрипции новеллы О. Бальзака «Сарразин» [45], опубликованной в 1976 г., отражен его взгляд на соотношение мифа и литературы. Он предлагает в качестве противовеса потребительскому чтению – творчески написанные тексты, которые читаются так, будто мы сами их пишем, неустанно при этом продуцируя их смыслы. Такое чтение вырывает текст из его внутренней хронологии и восстанавливает мифологическое время. Постулируемое Р. Бартом мифологическое время чтения соответствует парадигматическому чтению мифа, предложенному К. Леви-Стросом, – чтению, которое ясную, но бессмысленную историю превращает в пусть герметичный, но многозначный и осмысленный текст.

Таким образом, миф, используемый писателем в литературном произведении, способен приобретать новые черты и значения. Авторская индивидуальность, особенности индивидуального мышления накладываются на мышление мифопоэтическое, рождая, по сути, новые мифы, в той или иной степени отличные от своего прототипа. Именно в «разнице» между первичным и вторичным («авторским, личным мифом») кроется заложенный писателем смысл текста или образа, возникает необходимый автору «межтекст», ради выражения которого автор воспользовался элементами мифа.

По Р. Барту, можно воспользоваться структурой мифа и отрешиться от его содержания, по К. Леви-Стросу, утверждавшему, что «главное в мифе – это рассказанная в нем история, а не стиль, не форма повествования, не синтаксис» [14, с. 187], возможно опереться на содержательные стороны мифологии.

1.3 Миф и неомиф в российской филологической рецепции

Центральное место в русском научном мифологическом наследии занимают труды О.М. Фрейденберг, Б.Л. Богаевского, Я.Э. Голосовкера, М.И. Стеблин-Каменского, А.Ф. Лосева, представителей московско-тартуской школы структурализма Б.А. Успенского, Ю.М. Лотмана, Вяч. Вс. Иванова, В.Н. Топорова и др. Особое научное и общекультурное значение имеет двухтомная энциклопедия коллектива авторов «Мифы народов мира».

В разностороннем научном осмыслении феномена мифа и неомифа особой мифопоэтической парадигмы в литературе и литературоведении большую роль играет русская формальная филологическая школа.

В русской научной мысли в рамках исследования мифотворчества нового времени было предложено лингвистически аргументированное понимание индивидуальной поэтической мифологии. Это сделал Р.О. Якобсон в статье «Статуя в поэтической мифологии Пушкина», впервые опубликованной в 1937 г. на чешском языке и переведенной на русский язык в середине 80-х г. XX в. [46]. Индивидуальную мифологию поэта Р.О. Якобсон понимал как инвариантную модель, связанную с поэтическими мотивами, повторяющимися в различных, зачастую сильно разнящихся произведениях одного автора. Таким образом, на произведения накладывается отпечаток личности поэта. Анализ текста позволяет установить повторяющиеся структурные компоненты, но их «мифологический» смысл раскрывается только через связь слова и ситуации высказывания [47].

Несколько иное понимание поэтической мифологии представлено Р.О. Якобсоном и К. Леви-Стросом в анализе сонета Ш. Бодлера «Кошки» [48]. Согласно их интерпретации, систему вариантов мифа образуют соответствия по линии выражения. Все варианты спрятаны в парадигматической структуре текста, состоящей из семи символических отношений на разных взаимосвязанных уровнях текста (фонетическом, синтаксическом, семантическом и т.п.). Веренице трансформаций в мифологической системе сонета соответствует синтагматическая трансформация – превращение реальных кошек в мифологических существ.

Отдельного внимания заслуживают многочисленные работы по мифопоэтике выдающегося русского литературоведа Е.М. Мелетинского. В своей книге «Поэтика мифа» он отмечает, что «этнология XX века доказала, что, во-первых, мифы в примитивных обществах тесно связаны с магией и обрядами и функционируют как средство поддержания природного и социального порядка, <...> во-вторых, мифологическое мышление обладает известным логическим и психологическим своеобразием <...> в-третьих, мифотворчество является <...> символическим языком, в терминах которого человек моделировал <...> мир, общество и самого себя <...> миф <...> специфичен для культур архаических, но в качестве некоего «уровня» <...> может присутствовать в самых различных культурах<...>» [16, с. 153].

Е.М. Мелетинский предложил и свое понимание архетипов как «первичных схем образов и сюжетов, составивших некий исходный фонд литературного языка, понимаемого в самом широком смысле» [49, 11]. Другими словами, русский исследователь не рассматривал архетипы в ряду соотношений сознательного или бессознательного, а исследовал их «во взаимоотношении внутреннего мира человека и его окружающей среды» [49, с. 5], соответственно – в качестве сюжетных архетипов.

Методические и методологические проблемы изучения мифов, а также их поэтики рассмотрены в трудах А.Ф. Лосева, О.М. Фрейденберг, Я.Э. Голосовкера. Так, А.Ф. Лосев, определяя миф всеобщей основой, подчеркивает: «миф есть сама жизнь. Миф есть (для мифического сознания) наивысшая по своей конкретности, максимально интенсивная и в величайшей мере напряженная реальность. Это не выдумка, но наиболее яркая и самая подлинная действительность. Это – совершенно необходимая категория мысли и жизни, далекая от всякой власти и произвола» [11, с. 24]. «Миф <...> совмещает в себе черты как поэтической, так и реально-вещественной действительности. От первой он берет все наиболее фантастическое, выдуманное, нереальное. От второй он берет все наиболее жизненное, конкретное, осязаемое, реальное, берет всю осуществленность и напряженность бытия, всю стихийную фактичность и телесность, всю его неметафизичность. Фантастика, небывалость и необычайность событий даны здесь как нечто простое, наглядное, непосредственное и даже прямо наивное. Оно сбывается так, как будто бы оно было чем-то обыкновенным и повседневным. Этим синтезом неожиданности, необыкновенности с наивно-реальной непосредственностью и отличается мифическая отрешенность от поэзии, где есть все что угодно, но только не реальные вещи как вещи» [11, с. 66].

Продолжила развивать идеи Л. Леви-Брюля и Э. Кассирера, и О.М. Фрейденберг, изучая трансформацию архаических сюжетов в исторические на материале комедии и романа [50]. Я.Э. Голосовкер в своей работе «Логика мифа» исследовал структурную сторону мифа и писал о том, что миф имеет следующие структуры: историческую, динамическую и диалектическую. Согласно его формулировкам, «историческая структура античного мифа используется в целях реконструкции древнейших утраченных вариантов мифа. Динамическая структура мифа есть структура метаморфозы его образов и их движение по кривой смысла. Это и есть собственно логика мифа. Диалектическая структура мифа есть структура его смысла. Миф многосмыслен. Раскрытие его многосмыслия и обнаруживается как логика его смысла» [51, с. 9].

Мифическое многосмыслие, по Я.Э. Голосовкеру, продуцируется составным характером мифической сюжетности: «В сюжете любого мифа можно найти напластования мифов различных эпох и племен, отзвуки различных религиозных и моральных воззрений, исторических событий, отголоски родового и племенного строя, пестрые остатки культов, контаминации сюжетных мотивов и даже целых мифов, героических сказаний и сказок. Словом, сюжет мифа – это сложнейший конгломерат во всех разрезах его сюжетного тела» [51, с. 49].

Как писалось выше, К. Леви-Строс «вычислял» глубинные смыслы и значения мифологии. На аналогичных принципах основывались попытки русских ученых Вяч. Вс. Иванова и В.Н. Топорова реконструировать балто-

славянскую мифологическую семантику, а через нее – индоевропейскую мифологию. Ученые выделили элементарные семантические универсалии (жизнь/смерть, чет/нечет, правое/левое, верх/низ, близкое/далекое, женское/мужское, день/ночь, огонь/влага и т.п.), из которых создается мифическая модель мира. Элементарные семантические оппозиции объединяются в крупные смысловые конфигурации. Так была распознана универсальная, характеризующая всю эпоху архаического мировоззрения, мифологема «мирового древа», моделирующая структуру и динамику развития мира. Основным космогоническим индоевропейским мифом, трансформирующимся в разных сюжетных сочетаниях, было названо повествование о борьбе Громовержца с его антагонистом [52].

Мифопоэтическое в литературе связано с бессознательным использованием элементарных семантических оппозиций и их конфигураций. В.Н. Топоров, используя разработанную К. Леви-Стросом методику парадигматического чтения мифов, раскрыл глубинную структуру романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», которая, с его точки зрения, соответствует схемам архаического мифологического мышления или трансформирует их [52, с. 193]. «Открытость» героев Ф. Достоевского связывается с архаической космологической схемой; с ней же связываются неожиданные повороты сюжета, значимые точки пространства и времени в романе. По сути, В.Н. Топоров исследовал неомиф в творчестве Достоевского. Таким образом, он подчеркивал, что неомифологическое сознание является прерогативой не только литературы XIX века, не только «орудием художественной организации материала» в творчестве писателей прошедшего столетия, как о том писал Ю.М. Лотман [53, с. 58].

В целом, в истории литературы именно начальные десятилетия XIX и XX веков характеризуются интересом к мифу и авторским мифотворчеством. Это можно объяснить и упорными размышлениями философов и людей искусства того времени о способах познания окружающей их действительности, и тягой к разного рода проявлениям бессознательного в человеке (интуиция, ясновидение, сон, искусственно измененные формы сознания и т.п.), и попытками установить доминирование определенных начал в человеческом сознании и мире (демоническое/божественное, дионисийское/аполлоническое), и развитием литературных жанров (в литературу активно транспортируются жанры, генетически связанные с мифом, – сказки, легенды, предания и т.п.).

Мифологические сюжеты, мотивы, образы, сознательно используемые при создании художественных произведений, относят к неомифологической тенденции, или неомифологизму. Ю.М. Лотман называл подобную мифологизацию «орудием художественной организации материала» [53, с. 60]. Т.А. Апинян считает, что «искусство конца XX века «вернулось на круги своя», вновь стремясь выразить законы мироздания, отношение человека с внечеловеческим, и приобрело черты мифологизма» [54, с. 388].

Отметим, что Ю.М. Лотман не отождествлял миф и литературу, указывая на временную разницу между этими видами образного человеческого сознания. Миф исторически предваряет письменность (а значит, и литературу), следовательно, он «проникает в художественные тексты в виде неосознанных, утративших первоначальное значение обломков» [55, с. 36]. Тем не менее, с точки зрения Ю.М. Лотмана, возможно типологическое сопоставление мифа и литературы. «Обломки» мифов не исчезают из человеческого (художественного) сознания. Более того, возможно моделирование новых мифов по тем же принципам, что и в древности.

Преобразованию и переосмыслению древних мифов на такой ранней стадии развития литературного творчества, как античная словесность, посвящена одна из работ Вяч. Вс. Иванова. Он утверждает, что «сравнение реконструируемого исходного мифологического материала с результатами его античной переработки может быть настолько же полезным, как, например, изучение трансформации у Шекспира перенятых им старых сюжетных мотивов. Последующие этапы культуры – не исключая и наиболее новаторских, к которым в определенный период принадлежала греческая – никогда не перестают заново комбинировать усвоенные или перенятые ими элементы, и знание этих последних существенно облегчает понимание того, что составляет характерную черту нового этапа по сравнению с предыдущими» [56, с. 9-10].

Гораздо более позднего периода истории литературы касается работа З.Г. Минц «О некоторых „неомифологических“ текстах в творчестве русских символистов» [57]. В русской традиции, по мнению Е.М. Мелетинского, под неомифологизмом чаще всего понимается ориентация текста на архаические мифы. З.Н. Минц следует этой традиции, опираясь в своем исследовании не только на символистские художественные тексты, но и на теоретизирование авторов Серебряного века. По мысли З.Г. Минц, неомифологические тенденции в творчестве символистов проявились в том, что они создали романы и повести в форме «текстов-мифов». Причем в мифотворческих поисках русские символисты были близки не только неомифологическим романам Дж. Джойса и Ф. Кафки, но и склонны к восстановлению мифологических структур Ф. Достоевского, а также параллельным неомифологическим тенденциям в изобразительном и музыкальном искусствах.

Что касается новейших исследований в области неомифологизма, то среди них выделяется монография А.Ф. Косарева «Философия мифа». Автор изложил феноменологическое понимание мифа, проследил эволюцию мифологии, исследовал отдельные антропоморфные элементы древних мифов (тотемизм, анимизм и магию), уделил особое внимание символичности и иррациональности мифа и пришел к выводу, что архаические мифологические сюжеты и образы могут стать моделью для конструирования современных научных теорий и философских концепций [58].

А также среди новых трудов по мифу можно отметить учебное пособие-компендиум «Аспекты современной мифопоэтики» Я.В. Погребной, в котором на основании анализа предшествующих трудов русских и зарубежных ученых автор выделяет особый статус неомифа, его парадигмальную специфику в контексте художественного произведения. Как пишет исследователь, «Неомифологическое сознание стало одним из главных направлений культурной ментальности XX века» [59, с. 5]. «В культуре и литературе начала XX века формируются те качественные особенности мифологизма XX века, которые позволяют определить его как феномен «неомифологизма»; «мифы XX века выстраиваются на основе современной истории, современного бытия и быта, следуя общим схемам мифологического мышления. Мифологическое мышление априори ориентировано в глубину культуры, направлено на декодирование архаических истоков как собственно явлений действительности, так и образов, порожденных фантазией художника» [59, с. 5].

Ю.В. Доманский в качестве архетипического явления в литературном тексте исследует мотив, в котором, с его точки зрения, «всегда, вне зависимости от ситуации» [60, с. 27] актуализируется архетипическое значение. Подобная точка зрения созвучна мнению новосибирского ученого И.В. Силантьева, исследующего структуру мотива: «Если <...> соотносить план мотивики в первую очередь с планом художественного смысла сюжета, то мы должны говорить именно о корреляции *мотива* и *героя* – такого героя, который обнаруживает семантическую причастность к данному мотиву и через определенные действия совершает такие поступки и оказывается в центре таких событий, которые и формируют окончательный смысл сюжета и произведения в целом» [61, с. 82]. В этом высказывании исследователи Т.А. Рытова и Е.А. Щипкова не без основания увидели развитие идеи О.М. Фрейденберг, «которая раскрыла семантическую связь мотива и героя в структуре мифа» [62, с. 125].

Современный исследователь мифа В.А. Марков, в свою очередь, отмечает смыслообразующую роль архетипов в структурах подсознания и выделяет три модальности архетипов: архетипы парадигмальные, то есть образцы для подражания, программы поведения; юнговские архетипы как структуры коллективного бессознательного и «физикалистские» архетипы, отражающие единство космических и ментально-психических, понятийных и художественно-образных структур [63].

Но в более широком значении неомифическое можно определить как любое заимствование мифологических структур, в том числе и недавно сложившихся. Потому что, как пишет А. Савкина в диссертационном исследовании «Понятие сакрального в условиях современного общества», мистифицировано (в представлении современного пользователя), к примеру, даже развитие цифровых технологий: «<...> новые компьютеры и цифровые новинки – это неизбежный результат Прогресса – самостоятельной разумной

силы (почти то же самое, что и дары Природы для дикаря); системный администратор – это шаман, способный умиротворить непонятные и загадочные цифровые стихии и привести порядок и обеспечить безопасность в цифровом мире пользователей; вирусные программы – это злые духи или демоны, вторгающиеся в мир пользователя и нарушающие в нем привычный порядок вещей; наконец, Интернет – это особый мир, существующий везде и нигде (как та потусторонняя реальность первобытного мышления, где обитают „души предков“ – тонкие, не посюсторонне-материальные тела), подчиненный своим собственным законам, который почти физически отделяется от пользователя лишь поверхностью экрана монитора <...> Аналогичным образом в языческом мировоззрении сакрализованные или ритуальные предметы, будучи посюсторонними вещами, позволяли определенным образом „понять“ и „приручить“ непостижимую, „ужасающую“ и одновременно „притягательную“ потустороннюю реальность» [64].

Ярким примером такого рода мифологизации современных реалий может служить, например, роман российского писателя В. Пелевина «Шлем ужаса: Креатифф о Тесее и Минотавре», в котором нарратор демонстрирует модель сознания нескольких персонажей, сконструированную воспринятыми и переработанными мифологемами окружающего их мира, а не только древним мифом о лабиринте.

Мифореставрация – еще один метод анализа художественного или фольклорного текста, при котором российские исследователи восстанавливают его мифологическую прасову [19, с. 5]. Можно утверждать, что повествование полностью структурируется с помощью древнего мифологического сюжета по собственному авторскому решению, но структуру мифа изменения не разрушают. По утверждению С.М. Телегина, «миф – это особая форма сознания, он принадлежит не только к древности, но и современности» [19, с. 48].

Как отмечает С.М. Телегин, «исчезнув как коллективное бессознательное, мифологическое сознание продолжает существовать и успешно проявляется не только в снах, но и в художественном творчестве. Взаимодействие мифа и литературы основано, главным образом, на близости приемов и задач мифотворчества и художественного творчества, на единстве мифологического и художественного восприятия. Эта связь возникает на трех уровнях: заимствование из мифологии сюжетов, мотивов и образов; создание автором собственной системы мифов; реконструкция мифологического сознания» [19, с. 38].

Российская культурология активно включает мифокритику и в актуальную парадигму постструктуралистского анализа. Как пишет В. Руднев, «В этом отношении неомифологическая культура XX века сыграла парадоксальную роль. Эта культура отчасти признала, что художественный дискурс лишь набор высказываний, несколько не отражающий реальность. В еще большей степени

эта эпоха осознала мифологические истоки художественного дискурса» [65, 36]. Исследователь активно пользуется достижениями мифокритики, накладывая их на исследования «языковой диагностики» художественного дискурса. «<...> художественное высказывание вырастает из мифологического высказывания, а не бытового <...> Оно апеллирует не к бытовому языку, а к мифологическому протоязыку <...> Потребитель художественного дискурса на время тоже переходит в мифологическое мышление...» [65, с. 34].

По концепции В. Руднева, мифологическое сознание есть регрессия к архаике, младенческому состоянию [66]. А младенческое сознание, по мысли М. Кляйн, находится на параноидально-шизофренической позиции, изживаемой ребенком по мере взросления [67]. Таким образом, современный невротик/психотик, как пишет В. Руднев, это «ребенок в матке», ему хочется жить жизнью эмбриона, и в идее инкорпорации обратно в материнское чрево выражается его базальная потребность во внутриутробном существовании «до начала времен» [68, с. 6], то есть в возвращении к началу, воскресению, бессмертию.

Характеризуя миф как аналог шизофренической картины мира, о неомифологизме XX века В. Руднев, говорит, однако, не как о регрессии в болезнь или возврату к примитивному состоянию [3], а как о новом мозаичном (шизотипическом) культурном сознании, состоящем из осколков разных характеров (психотипов), отвечающем актуальной плюралистической, толерантной к противоположной точке зрения картине реальности, постмодернистскому мировидению.

«<...> шизофрения, - пишет Руднев, - была отражением в человеческой психике тех новых моделей, которые стереотипно мыслящее человеческое сознание не могло вместить <...> Однако постепенно часть этой шизофренической массы, по-видимому, интеллектуально наиболее состоятельная часть, адаптировалась к новой ситуации и дала культурный ответ <...> на столь трудный Вызов, который предложила культура XX века. Этот ответ и был шизотипической картиной мира, которая реализовала себя прежде всего в сюрреализме, неоклассической музыке, неомифологическом романе, неортодоксальной психотерапии типа Юнга и Лакана, философии Витгенштейна и Хайдеггера, семантике возможных миров и многозначной логике, авторском кинематографе Бунюэля и Тарковского, во всей совокупности текстов литературы, искусства и философии послевоенного постмодернизма» [68, с. 88].

В этом же ключе антипсихиатрия, целое направление в современной медицине, аналогично философии постмодернизма трактует шизофрению и шизотимию как вариант нормы, как просто «другой», альтернативный способ мышления [69].

По известной мысли П.Б. Ганнушкина, определенное отклонение от нормы присутствует в психотипе большинства наших современников, и современное

искусство, прежде всего литература и кинематограф, проявляют большой интерес к этой новой альтернативной картине мира (см.: сериалы XXI в. «Шерлок Холмс», «Легион», «Метод» и др.), когда главный герой страдает параноидальной шизофренией, нередко так же, как и сами писатели-творцы этих художественных миров А.К. Дойль, Ф. Кафка, Джойс, Т. Манн, Ж.-П. Сартр, А. Камю и т.д.

Феномен проявления «любви к шизофрении», воплощением которой является интерес к сновидной реальности, отмечают как западные, так и российские психологи [65, с. 75]. Шизофрения становится одним из культурных символов XX века (см.: Ж. Делез и Ф. Гваттари «Капитализм и шизофрения», М. Фуко «История безумия в классическую эпоху», В. Руднев «Философия языка и семиотика безумия» и т. п.), а основным симптомом этой болезни делается «всеобщее оборотничество» [11], галлюцинаторные превращения в великих личностей, животных, бесов, вампиров и т. д., господствующие ранее в мифе, «когда даже убитый вновь мог оказаться живым» [70].

Источником шизотипического сознания, по версии В. Руднева, является мифологическое сознание, реконструированное в XX веке К. Леви-Стросом в его учении о мифологическом бриколаже – осколочном «перебрасывании и переливании» мифологических мотивов [65, с. 54]. Базовым риторическим приемом шизотипического искусства XX века, отражающим его этимологию, становится такое построение дискурса, при котором он делится на несколько частей (нарративных инстанций, текстовых субличностей), каждая из которых излагает свою версию событий («Шум и ярость» У. Фолкнера, «Хазарский словарь» М. Павича, «Колечко» М. Веллера, научные тексты самого В. Руднева и др.).

Как утверждает Ж. Лакан, однако окончательное решение проблемы взаимозависимости мифа и психоанализа никогда не может быть дано, тем не менее есть свобода ее интерпретации, которую можно найти в непрерывной ее творческой переформулировке. Как мифология, так и психоанализ «по-прежнему должны быть друг к другу очень внимательны» [39].

Приведенный аналитический обзор основных мифопоэтических концепций российских филологов, культурологов и философов отражает необычайную широту и глубину их научной рефлексии, сочетающей весомые теоретико-методологические аргументы с прикладными аспектами исследования мифотекста. Как нам представляется, только синтез всех вышеперечисленных теоретических концепций дает полное представление о содержании, роли и функциях неомифологической поэтики литературных произведений. Причем акцент в современной филологии при изучении мифопоэтики, как видно из приведенного обзора, смещается в область междисциплинарности, и в первую очередь в сферу литературоведческого психоанализа.

1.4 Казахстанские исследования в области мифа и фольклора

В современном казахстанском литературоведении вопросы содержания мифологизма выступают одними из наиболее актуальных и востребованных. Глубокие исследования различных аспектов тесной взаимосвязи литературы и мифологии, фольклора в казахстанском литературоведении связаны с трудами С.А. Каскабасова, Е.Д. Турсунова, С. Кондыбая, Р.Б. Бердибаева, К.С. Бузаубагаровой, А.С. Исмаковой, А.Ж. Жаксылыкова, Ш.И. Ибраева, Г.Б. Шаиновой, З. Наурызбаевой, Б.А. Жетписбаевой, С.М. Алтыбаевой, Т. Асемкулова, Е.М. Лулудовой, К. Жанабаева, А.А. Джундубаевой, Ш.Т. Адибаевой, Б.У. Азибаевой, А. Афанасьевой и других.

Можно сказать, что одну из важнейших традиций изучения мифа заложил С.А. Каскабасов, в которой исследование мифа было тесно связано с фольклористикой в силу недостаточной расчлененности фольклора и мифа, сложности их разграничения в казахской культуре. Известный казахстанский фольклорист, автор книг «Казахская волшебная сказка» (1972), «Қазақтың халық прозасы» (1984), «Родники искусства» (1986), «Казахская несказочная проза» (1990), «Колыбель искусства» (1992), «Абай және фольклор» (1996), «Золотая жила» (2000), «Жаназық» (2002), «Любви безмерной памятник» (2002) и др., в определение «мифа» вкладывает национальное значение, отмечая, что «если в Европе под мифом понимали рассказы о богах, то мы под мифом у казахов подразумеваем рассказы о мифических предках людей и животных, о демиургах, повествования о сотворении мифа, об особенностях зверей и птиц <...> С типологической точки зрения, казахские мифы близки (архаичным) классическим мифам» [71, б. 65]. Именно на его концепцию мы и опираемся в первую очередь в нашем исследовании.

С.А. Каскабасов выделяет и обосновывает на обширном материале объединенные в две крупные группы следующие жанровые разновидности казахской народной прозы: «1) несказочная проза, в которую входят мифы, былички (хикая), предания и легенды; 2) сказочная проза, куда относятся сказки о животных, волшебные, богатырские, новеллистические и сатирические сказки» [71, б. 264].

Так как казахский фольклор и казахский миф - тесно переплетающиеся художественные структуры, большой вклад в развитие казахской мифологии внес и выдающийся фольклорист Е.Д. Турсунов, автор книг «Происхождение носителей казахского фольклора», «Генезис казахской бытовой сказки» [72], «Древнетюркский фольклор», «Золотая бита» и др. Уже в первых своих статьях «Ослепление циклопа» и «О грифах, стерегущих золото» Е.Д. Турсунов заявил о тюркских мифологических образах, мотивах, и сюжетах, явившихся протопозитикой древнегреческих поэм. В монографии «Коркыт. Истоки тюркского мифа» [73], сведения из которой вошли в исследуемые нами произведения Б. Джилкибаева, ученый исследовал эволюцию казахского

эпосогенеза, по следам которого и сам создал поэму «Звездная Песнь Серебристой волчицы» о мифах и легендах тюркских народов, о первых каганах и т.д. Е.Д. Турсунов занимался также сравнительно-типологическими исследованиями, изучая казахский миф и фольклор в контексте культуры кочевых народов.

Фольклорные истоки выделяет в казахском романе Ш.Р. Елеукенов. На стыке фольклора и мифологии и их влияния на современное литературное творчество работает стиховед и фольклорист К.С. Бузаубагарова [74; 75]. Семантикой и структурой тюркского эпического текста, изучением древнетюркских мифов и поэзии жырау занимается К. Жанабаев, считая, что «Национальную идею нужно создавать на основе мифов и легенд древних тюрков. То золото, сокровище, что у нас лежит, нужно вытаскивать как бренд. Оно не нами придумано, а древними тюрками, и его надо сохранить и передать другим поколениям. Народ тогда чего-то достоин, когда у него есть имя, история, память <...> казахская, древнетюркская, славянская мифологии очень богаты персонажами, которыми могла бы воспользоваться наша анимация. Причем не из чувства патриотизма, а из чувства эстетических побуждений! Зачем нам чужие страшилки, если у нас, например, свой огромный «фонд» демонологических персонажей? Наши предки жили на кочевьях, а это степь, овраги, горы, которые были наполнены таинством. В городе, как известно, все ценности нивелируются, люди «глобализируются» и «интернетизируются», сказок детям уже не рассказывают. Древнее же кочевье спало – и в этом золотом сне пелись колыбельные и шептались сказки. Поэтому все наши сказки связаны с природой. В свое время об этом писали ученые и путешественники Чокан Валиханов, Григорий Потанин. Кстати, по своему восприятию тюркские персонажи ничем не уступают европейским. Например, в европейских сказках есть Мальчик-с-пальчик, а в тюркских – Машпарак – Мальчик-мизинчик, по сути то же самое» [76].

Особое место в казахском мифоведении занимают труды С. Конырбая, автора монографий «Введение в казахскую мифологию» (1999), «Казахская степь и германские боги» (2000), «Есен-казах» (2002), «Гиперборей: история эпохи сновидений» (2003), «Книга воинского духа» (2006), «Казахская мифология. Краткий словарь» (2005), «Мифология предказахов» (2008) [77]. Это уже представитель плеяды казахстанских ученых-мифологов. В частности, в своем последнем исследовании С. Конырбай, восстанавливая протоказахскую историю шеститысячелетней давности, обнаруживает в прототюркской мифологии культ собаки и волка, произошедший из единого образа первохищника [78], и культ Змеи и единый образ Матери-Змеи, состоящий из образов Змеи/Дракона и Великой Матери, важные для нашего исследования. Свою миссию как ученого-мифолога он видел в формировании казахской науки - мифологии и «создании новой идеологии, новой генеалогии, нового мифа,

которые позволили бы сохранить необходимое для существования казахов в XXI веке пространство и время» [77, с. 5].

3. Наурзбаева, автор основополагающих работ «Миф казахской культуры», «Мифоритуальные основы казахской культуры», «Вечное небо казахов» [79] и др. также указывает на центральную роль образа матери в казахской мифологии и фольклоре: «В патриархальном скотоводческом обществе женщина занимает высокое положение. Она посредник между высшим миром и земным, представительница высшего мира и обладает неземной мудростью. Она выходит замуж за земного батыра, и становится праматерью казахского народа или определенного рода. В казахской мифологической культуре у женщины много образов, она символизирует цель пути воина-батыра» [79, с. 134].

3. Наурзбаева изучает также ритуалы и обряды, взаимозависимость природы и бытия в тюркской кочевой культуре, казахские архетипы. «Разумеется, в наши дни казахский фольклор не представляет собой мировоззрение тенгрианства в чистом виде. Эта древняя традиция преломлена через призму ислама <...> Я никогда не ставила целью противопоставить эти две традиции: тенгрианство и ислам. Мне одинаково не близки как призывы возродить тенгрианство в чистом виде, так и намерения некоторых мусульман забыть наше духовное наследие. Мы сейчас должны трезво подойти к этой проблеме и попытаться гармонично синтезировать нашу религию с нашей духовной культурой», – считает казахская исследовательница-мифолог [79, с. 56].

Третье направление в казахстанском изучении мифа и неомифа связано с выделением и интерпретацией фольклорно-мифологических сюжетов, мотивов и образов в литературном произведении. Так, в исследовании Г.Б. Шаиновой выделяются те специфические черты мифа, которые проявляются в художественных текстах: диалектическая и символическая природа мифа, его познавательная и эстетическая функции, тесно связанные с языком и фольклором; способность мифа как проявления мифического сознания к припоминанию; жанровый потенциал мифа [80, с. 14].

Как пишет Г.Б. Шаинова, «для казахской прозы последних десятилетий главным направлением выступает поиск цельного человека, живущего в катаклизмах XX века. В связи с чем писатели обращаются за дополнительными средствами выразительности к поэтике модернизма: поток сознания, сны, исповедь, двойственность сознания. Изображаемый персонаж – герой мыслящий, через образ которого писатели пытаются выяснить то, что же произошло с сознанием людей. Когда человек перестал быть «мерой всех вещей», почему и когда оказались стерты границы между любовью и ненавистью, жизнью и смертью, свободой и рабством?» [80, с. 16]. Эти «вечные» вопросы, свойственные казахской литературе на протяжении всего ее развития, особенно обострились на рубеже XIX-XX и XX-XXI вв. [80, с. 18].

Символом как образом из мифологической парадигмы занимается казахстанский литературовед Б.А. Жетписбаева [81]. Символ в казахской прозе является не только композиционным элементом – это и сюжетообразующий образ. Присутствие символа в казахском романе XX века исследователь мотивирует его явно выраженными мифологическими корнями. Реминисценции из мифа в творчестве казахских авторов Б.А. Жетписбаева считает одной из самых основных тенденций казахской литературы XX века.

Согласно утверждению казахстанского исследователя архетипов в литературе Е.М. Лулудовой, «мифология – это прасимвол, расширенный до связного дискурса и ставший таким образом формой выражения исторически-личностного бытия, априорно данный человеку через откровение и в виде особых интеллектуальных интуиций или до-рефлексивно-инстинктивных понятий» [82]. Функционирование архетипов в поэзии изучают В.В. Савельева [83] и С.Д. Абишева [84]. Мифодизайн и архетипы в постмодернистском тексте как средство манипуляции читателем исследует Л.В. Сафронова [85].

Отдельная глава в монографии А.С. Исмаковой «Казахская художественная проза. Поэтика, жанр, стиль (начало XX века и современность)» [86] посвящена изучению культурных архетипов современной казахской прозы, соотношению литературного и лиро-эпического кодов в структуре художественного текста. Как пишет ученый, «Современная казахская проза подытоживает предшествующий жанрово-стилистический опыт, возрождая память жанра, пробуждая исконную лиро-эпическую стихию казахской словесности <...> Явление это более ярко реализовалось в произведениях А. Кекильбаева, О. Бокеева, С. Санбаева» [86, с. 391]. «Понятие культурного архетипа необходимо нам для аргументации исходной мысли о казахском романе, имеющем не только свою историю, но и предыстоки, уходящие вглубь национальных жанров словесного искусства. Одновременно это позволяет современной казахской прозе рефлексировать свой собственный художественно-эстетический опыт» [86, с. 294].

А.С. Исмакова фокусируется на проблеме взаимоотношений национальных архетипов и литературы на уровне жанра и стиля, отмечая трансформацию мифологемы свой/чужой и мотив двойничества в творчестве О. Сулейменова, жанровые и стилистические особенности, мотив свадебных состязаний женихов и др. в повести-сказке А. Кекильбаева «Состязание», анализируя повесть С. Санбаева «Когда жаждут мифа», обращенную к фольклорным персонажам и сюжетам, изучая вставные притчи и легенды в прозе современных казахских авторов.

Художественные функции легенд и мифов в современной казахской прозе рассматривает также А.А. Мауленов [87], функцию мифа в поэтике повествования – Ж.А. Аймухамбетова [88]. Затрагивают мифо-фольклорную традицию как составляющую генезиса казахской литературы Б. Абдигазиұлы

[89; 90] и Г.Ж. Орда [91]. В контексте нарратологии мифологический мотив как часть поэтики повествования изучает А.А. Джундубаева [92-95].

Закономерность включения в казахские художественные тексты мифокомпонента, его определенную функциональную заданность выделяет и А. Темирболат: «Возращение» в лоно мифа явилось вполне закономерным – миф, фольклор, религия всегда были той почвой, которая питала духовность, обогащала литературу, умножая ее возможности и расширяя ее горизонты. Идея всеобщей связи и взаимозависимости, единства человечества и космоса, истории и вечности вырастает из духовного опыта, заключенного в мифе, к которому апеллируют писатели» [96, с. 27].

В литературном мифологизме на первый план выступает идея вечной циклической повторяемости первичных мифологических прототипов, появляющихся под разными «масками», своеобразной взаимозамещаемости литературных и мифологических героев. Казахстанские писатели «подгоняют» созданные ими образы под своих прототипов, акцентируя внимание на необходимых им качествах. Но в то же время мифологические прототипы редко выступают в своем первичном виде, обычно герои надевают на себя маску того или иного древнего персонажа, принимая на себя и его свойства. Например, по эсхатологической модели мифа создает свой текст А. Нурпеисов в произведении «Последний долг». Разрабатываемый А. Нурпеисовым эсхатологический миф комбинируется с другими мотивами, способствует созданию целостной концепции.

Уместно привести слова Г.Б. Шаиновой: «Когда литература достигает зрелости и больших высот в художественном развитии, авторы обращаются к фольклору не как сюжетному источнику. Развитие реалистических традиций меняет приоритеты, обращая внимание писателей на другие аспекты фольклорной поэтики. Теперь ими становятся структурообразующие компоненты. И в фольклоре видят непреходящие философские ценности. Используя их, писатели выражают через них свои принципы и воззрения, свое отношение к изображаемому. Взоры писателей обращены к духовному потенциалу мифа» [80, с. 27].

В неомифологических произведениях представлен симбиоз мифического и реального мира, где миф/неомиф является пружиной всего художественного произведения, упорядочивающей последующее восприятие и интерпретацию. В своем исследовании Г.Б. Шаинова выделяет специфические черты мифа, проявляемые в художественном творчестве:

- миф обладает сложной диалектической и символической природой, познавательной и эстетической функциями, тесно связан с языком и фольклором;
- миф как проявление мифического сознания поддается припоминанию;

- миф как продукт индивидуального авторского мифотворчества связан с процессом ремифологизации, сознательным обращением к мифу как жанру [80, 14].

С позиций психоанализа рассматривает мифологические образы и мотивы казахстанский исследователь Л.В. Сафронова. В статьях «Сюжет инициации в чеховской «Чайке»», «Авторская коммуникация с бессознательным в цикле рассказов С. Довлатова «Чемодан»», «Биологизация чеховских мотивов в сказках Л. Петрушевской», «Первый художественный текст как «нарциссистическое преобразование» автора-творца», «Претекст и комплекс Эдипа», собранных, в основном, в сборнике «Психоанализ в постмодернистской литературе и литературоведении» [85], ученый анализирует отдельные элементы мифопоэтики через систему психологических комплексов и акцентуаций, выходя на генетический, глубинный уровень интерпретации порождения авторской поэтики.

В психоаналитическую методику интерпретации казахского романа вписываются и монография «Психологизм в художественной литературе» Б.К. Майтанова [97], докторская диссертация «Типология литературной игры (концептуально-сравнительный аспект)» А.К. Ишановой, где в систему персонажей игровой литературы включается трикстер, двойник, шаман, «тень», сновидческий персонаж и илинкс-герой (герой в состоянии опьянения, психоделического транса) [98], работы Н.К. Сарсекеевой [99] и др. В русле исследования психологизма на материале казахской прозы работает Г.Ж. Пралиева. О. Арукенова интерпретирует творчество А. Кодара, В. Маканина, А. Битова, И. Одегова, исходя из концепции О. Ранка о травме рождения и мифологического интертекста.

Известно, что литература генетически связана с мифологией через фольклор: в частности, повествовательная литература – через сказку и героический эпос, а далее через античный и средневековый рыцарский роман, сохранивший контакты с фольклорной стихией и ведущий в свою очередь к роману и далее к жанровому синтезу нового времени. Мифологическая традиция на протяжении всей истории словесности вплоть до сегодняшнего дня не прерывается, показывая поразительную жизнестойкость и способность к самым причудливым метаморфозам.

«Новая мифология» допускает полную свободу в обращении с классическими мифами, их взаимную диффузию и самое вольное переложение в сочетании с мифоподобной фантастикой, охватывающей даже обыденную, вполне прозаическую жизнь. Примером тому стало творчество таких писателей XX века, как Д. Джойс, Ф. Кафка, Г.Г. Маркес, Ч. Айтматов и др. В их романах миф возродился, получил новую жизнь. А среди казахских писателей, обратившихся непосредственно к мифу в 60-70-е годы, были А. Кекильбаев, С. Санбаев, Б. Жандарбеков, О. Сулейменов, О. Бокеев и др.

При этом какую бы конкретную художественную цель не преследовали отдельные писатели, обращаясь к мифу, сами они, без сомнения, уверены, что мифологическая проза перспективна. Конструируя мифологическую модель, современные казахские авторы часто используют в виде такой духовной опоры древние философские системы, в том числе восточные. Они создают законченную систему мотивов и мифологем, указывающих на наличие определенной версии вечности как оппозиции окружающему герою «крошечному миру», когда выстраивается система традиционных мифологических оппозиций: хаос – космос, белое – черное, жизнь – смерть и др. Отталкиваясь от этой основы, казахстанская неомифологическая проза создает свою ключевую семантику: неомиф – условная реальность, которая замещает в сознании героя реальный мир миром максимально условным, метафорическим, фантастическим.

В заключение можно отметить, что предварительный обзор изучения и систематизации состояния мифологического содержания современной казахстанской прозы показывает, что процесс сближения литературы с мифом как одной из основных форм расширения ее концептуальности, достижения философской глубины является сложным эстетическим феноменом, требующим дальнейшего подробного исследования. В XXI веке по-новому переосмысливаются история, концепция культуры и личности, возобновляется интерес к бессознательному и мифу/неомифу, как важной тенденции казахстанской современной прозы.

1.5 Мифологические образы и мотивы: понятийный аппарат, классификация, функциональность

Мифологические образы, мотивы и сюжеты – это культурные универсалии, с которыми наиболее удобно и продуктивно работать, в первую очередь, в русле психоаналитического литературоведения, так именно в них реализуется образно-ассоциативная часть мышления, лежащая в основе формирования древнейших архетипов. На этом глубинном уровне поэтики мифа происходит символизация, аллегорическая интерпретация поведения человека и его судьбы, транслируемая через культуру. Выявление архетипических основ ассоциаций составляет и суть мотивного анализа текста, который, в свою очередь, формирует персонажный ряд текста.

Понятие архетипа.

Архетип (с греч. прообраз-парадигма-идея-смысл), «протофеномен» - понятие, применяемое в анализе мифов и их производных жанрах, впервые введенное К.Г. Юнгом [100, с. 68]. По К.Г. Юнгу, архетипы - это схемы образов, воспроизводимые бессознательно, «включающие воображение». В первую очередь архетипы можно выявить в мифах, легендах, сказках, религиозных верованиях, во сне, бреде, галлюцинациях и художественных текстах, которые

3. Фрейд сближал с состоянием сна или бреда. Однако архетипы – это только матрицы, схемы образов, психические структуры, которые должны быть заполнены в зависимости от опыта поколений и отдельного человека.

Архетипы – это первичные идеи, принципы (выраженные в образах и символах), лежащие в основе человеческого мышления, в том числе — национального мировоззрения этноса. Это сложившаяся в древности неоспоримая система образов, несущая на себе отпечаток убеждения этноса.

Большая сила воздействия архетипов на творческую деятельность в сфере искусства, согласно К.Г. Юнгу, предопределена тем, что архетипы «воздействуют на наши ощущения. Прежде всего, через неразрывно связанные между собой образ и эмоции. Если один из этих элементов отсутствует, нет и архетипа. Один только образ сам по себе – это лишь слово-изображение, мало что значащее. Будучи заряжен эмоциями, образ приобретает «трепетность, динамизм, значимость» [101, с. 95]. Архетипы не являются раз и навсегда неизменными данными, напротив, они трансформируются под влиянием индивидуального бытия личности. Получается, архетип не только бессознательно усваивается личностью, но и преобразуется ею [102]. Однако архетипы могут записываться, как бы мы сейчас сказали, – в генотип, транслироваться по наследству, как инстинкты, так как эти архетипические образы коллективного бессознательного не являются только порождением культуры: они есть образы универсальных для всех народов переживаний, лишенных какой-либо конкретной предметности.

По К.Г. Юнгу, миф – наиболее древняя форма мышления, отсюда и архетипы, мифологические образы и переживания, самые древние представления, сформировавшиеся у этносов. Вследствие этого функция мифа универсальна для всех этносов и цивилизаций: «Мифы религиозного происхождения можно интерпретировать как вид ментальной терапии для обеспокоенного и страдающего человечества в целом – голод, война, болезнь, старость, смерть» [35, с. 73]. К.Г. Юнг приходит к выводу, что бессознательным управлять невозможно, напротив, оно структурирует судьбы народов и отдельных индивидов. «Девиз: «Где есть воля, там есть и путь» – суеверие современного человека. <...> Он слеп к тому, что, несмотря на <...> рациональность <...>, он одержим «силами», находящимися вне его контроля. Его демоны и боги не исчезли, они всего лишь обрели новые имена» [35, с. 76].

Именно архетипы движут сюжетом и мотивами творчества писателя и поэта, представляют собой прототипы их образов. Архетипы, закодированное, символическое выражение бессознательного, необходимо и автору, и читателю для того, чтобы оградить от травмирующих событий и страхов, с ними связанных, или собственных негативных качеств индивида, которые он никак в себе не может принять – например, от страха смерти, от теневых качеств собственной личности. «У человечества никогда не было недостатка в могучих образах, которые были магической защитной стеной против жуткой

жизненности, таящейся в глубинах души. Бессознательные формы всегда получали выражение в защитных и целительных образах...» [35, с. 76]. «Использование культурных символов позволяет контролировать «психических демонов», противопоставив темной силе одного светлое могущество другого» [103]. Поэтому одно из основополагающих структурных качеств как мифа, так и мышления – бинарность, которую миф и продуцирует, и нивелирует.

Методологические подходы к изучению архетипов

В восточном типе мышления, близком к мифологическому (Е.Я. Режабек), обращение к структурам бессознательного, таким как архетипы, мифологемы, мифемы, особенно продуктивно. Не случайно и постмодернизм, возникший в США, обратился в своем конструировании мировоззрения к буддизму и восточным философским практикам, так как, по утверждению К. Леви-Строса, роль ассоциативного мышления в социуме в XX веке все возрастает, в первую очередь, в результате кризиса культуры.

Исследователи систематизируют элементы поэтики мифа исходя из базовых элементов его структуры – прежде всего архетипов. Представители функционального подхода к мифу К.Г. Юнг, Э. Дюркгейм, М. Мосс и др. считают архетипы выражением коллективного бессознательного, «коллективных представлений», понимая их «как древнейшую и общекультурную универсалию, обрастающую в ходе истории рядом образом и смыслов, несколько варьирующихся в различных культурах, но не теряющих связи с единой семантической линией» [104, с. 45].

Истолковывая архетипы в качестве стадий становления сознания, представители эволюционистской школой (Дж. Фрэнгер, Э. Тайлор, Г. Спенсер, Л. Фробениус, Л. Морган, Я.Я. Баховен и др.) приходят к мысли об единстве архетипических образов у разных народов в разные эпохи, так как существует единство как человеческого сознания, так коллективного бессознательного, тождество ментальных функций у всех рас и этносов.

Разумеется, при таком подходе не происходит полная нивелировка национальной уникальности архетипов/мифологем. Востребованность тех или иных архетипов (ядерных образов) у определенного народа в определенную эпоху его становления и развития позволяет выявить специфику национального менталитета, «ядра» культур этих этносов, что позволяет выстраивать и мультиперспективность культурной эволюции цивилизации в целом. Так, достаточно актуален в настоящее время анализ функционирования архетипов в отдельных регионах [105].

Исследования в области мифологии, определяющие базовые архетипы, их семантические ряды и системность, основываются в первую очередь на сравнительных способах анализа, разрабатываемых с XIX века и вплоть до наших дней. Можно выделить здесь несколько направлений:

- сравнительная этнография (Э. Тайлор, К. Леви-Строс, Б. Малиновский);

- компаративное изучение мифологических образов и сюжетов (В.Я. Пропп, Дж. Фрэзер, В.Н. Топоров, А.Н. Афанасьев, Е.М. Мелетинский);
- сравнительная этимология и лингвистика (Э. Сепир, Б. Уорф, А. Вежбицкая);
- психоаналитическая интерпретация мифологических образов-архетипов (Дж. Кэмпбелл, Ж. Лакан, А. Алфорд, В. Руднев и др.) [105].

В последних работах по изучению мифа междисциплинарного характера применяется мозаичная методология исследования, включающая также образноассоциативный, функционально-исторический, структурный и аксиологический подходы [106].

Архетипы являются структурными элементами мифологического мышления. Самая древняя мифологическая картина реальности была космогонический – и это история сотворения мира. В современной постнеклассической науке возрождается антропоцентрированный принцип, встречающийся в мифологии всех этносов, когда устройство Вселенной мыслилось по аналогии с сознанием древнего человека. Таким образом, системность архетипов, связанных с картиной первотворения мира, например, соответствует глубинной организации человеческой психики и механизму функционирования образов и мотивов в бессознательном.

Миф как выражение бессознательного интерпретировали многие ученые (Л. Леви-Брюль, К. Леви-Строс, Э. Кассирер, М. Фуко, Е.М. Мелетинский и т.д.). На основании их работ Е.М. Щепановская выявляет определенные схемы мифологического мышления [107]. Как утверждает Е.М. Щепановская, «Опора на эти особенности мифа является основой самонепротиворечивой систематизации мифологии» [108, с. 15].

Типология архетипов

К.Г. Юнг выделяет шесть базовых архетипов коллективного бессознательного: архетипы младенца, девы, матери, возрождения, духа и трикстера. Затем им были открыты также архетипы анимы и анимуса [36]. Каждый архетип подразделяется на составляющие элементы. Так, архетип возрождения имеет пять форм: метемпсихоз, перевоплощение, воскрешение, возрождение и трансформация. Метемпсихоз (переселение душ), по Юнгу, обозначает, что «жизнь человека продлевается во времени посредством различных телесных воплощений; или, с другой стороны – представляет собой последовательную цепь событий, прерываемую различными перевоплощениями» [36, с. 251]. «В перевоплощении человек меняет только телесную оболочку, но не личность. Он ищет новое пристанище для своей души. Воскрешение означает возвращение из мира мертвых, возвращение к жизни человека после смерти. Возрождение – это обновление, усовершенствование человека. Трансформация – ритуал превращения, в котором разделяется божественная благодать» [36, с. 253].

Архетип духа, по К.Г. Юнгу, выступает в форме помощника героя (человека, домового или, особенно часто, доброго, мудрого животного). Этот архетип «восполняет наш духовный дефицит». Но, принимая форму животного, дух перенимает и его суть, и «все восприятие архетипа еще и смешивается с восприятием того или иного животного в контексте восприятия и ассоциаций, традиций тех или иных культур. Так, дух, если он переместится в тело зайца, то будет восприниматься как безобидный помощник, потому что сам заяц безобиден, миролюбив, но если тот же самый дух переселится в тигра, то через призму восприятия этого хищного зверя все будут его бояться или по крайней мере уважать» [36, с. 67].

Архетип трикстера – архетип «низшего», негативных черт характера, потребности в жестокости. Как говорит К.Г. Юнг, трикстер – это и сверхчеловек, и не человек, и животное, и Бог. Он многогранен, но неуловим.

Каждый из архетипов – универсален, присущ мышлению абсолютно всех народов мира. Все архетипы ценностно нейтральны, имеют две стороны – позитивную, положительную, светлую и обратную сторону – темную, негативную.

Генезис базовых архетипов мифологии и их семантика продолжает разрабатываться в исследованиях Е.М. Щепановской. Она расширяет понятие архетипа, сводя в один архетип мифологемы (варианты архетипа), близкие по образу и функциональному смыслу [107, с. 130].

Используя типологию В.Я. Проппа, Е.М. Щепановская дает расширенную классификацию архетипов:

1. «Праобраз изначальных Вод – архетип истока».
2. «Праобраз Неба – архетип творящей мысли».
3. «Праобраз своей земли и предков – архетип памяти и судьбы».
4. «Праобраз Бога-царя, Громовержца – архетип общества и религии».
5. «Праобраз смерти и подземного мира – архетип внутреннего потенциала и преобразования».
6. «Праобраз божественного Кузнеца и законодателя – архетип культуры».
7. «Праобраз кормилицы-Земли и смены времен года – архетип деятельности и порядка».
8. «Праобраз Солнца и легендарных героев – архетип самобытности и совершенства».
9. «Праобраз Луны – архетип преемственности жизни и вечного материнства».
10. «Праобраз божественных Близнецов и Трикстера, богов речи, счёта и письма – архетип интеллектуальной функции».
11. «Праобраз Богини любви и красоты – звезды Венеры: архетип природы и созидающей роли чувств».
12. «Праобраз Воина и Пастыря – архетип воли личности и человеческого идеала» [107, с. 131].

А также исследователь выявляет «архетипы наций» – особенности этнокультуры, выражающиеся через мифологические архетипы, функционирующие в религиозном дискурсе и национальных традициях и менталитете, исторических тенденциях эволюции этноса.

Архетипы в художественной литературе

Как утверждал К.Г. Юнг, создавая произведение искусства, творец оказывается в состоянии, похожем на сон или галлюцинацию. В таком погружении в бессознательное ему становятся понятны схемы (архетипы), определяющие структуры его мировосприятия и мышления. Они репродуцируются коллективным бессознательным, сконцентрированным в фольклоре и мифе.

Много специальной литературы по этому вопросу систематизирует казахстанская исследовательница Е.М. Лулудова. Углубляясь в происхождение и развитие понятия архетипа (от Гераклита до Дюркгейма), она приходит к выводу, что К.Г. Юнг был всего лишь продолжателем одного широкомасштабного «архетипического» направления. Е.М. Лулудова останавливается также на концепциях Н. Фрая, М. Бодкин, Дж. Франка, почти одинаково полагающих, что «произведение искусства есть текст огромного мифа, созданного человечеством, в котором в бесконечных вариантах изображаются немногие ключевые ситуации, основанные на психоаналитических архетипах» [82, с. 17]. Таким образом, по мысли Е.М. Лулудовой, открытие К.Г. Юнга, его учение об архетипах, растворяется в трудах его предшественников и продолжателей. Но, видимо, это говорит лишь о том, что архетипы – это объективное явление и их влияние на литературу неоспоримо. В наше время писателю мало быть реалистом, он должен быть «мифологом, мистиком, историком религий, философом, трикстером-ироником» [82, с. 83].

Понятия мифологемы и мифемы

В литературном произведении, как правило, воплощается не сам миф, а его «обломки, подтекстовые ссылки, намеки, аллюзии на определенные моменты античных или библейских мифов» [109, с. 169], терминологически обозначаемые как мифологемы и мифемы.

Мифологема и архетип – пакетные, взаимозаменяемые понятия: как правило, «мифологема» является частью «архетипа» как вариант инварианта. В этом ключе мифологема интерпретируется как «способность разворачивания свернутого инвариантного содержания во множестве вариантов» [110, с. 8].

Понятие мифологемы было впервые сформулировано К.Г. Юнгом и К. Кереньи в их монографии «Введение в сущность мифологии» [111, с. 2]. К.Г. Юнг применил его для обозначения «стойких конструкторов, которые повторяются в коллективной общенародной фантазии, что обобщенно отражают действительность в виде конкретно-чувственных персонификаций, разнообразных существ, которые воспринимались архаичным сознанием как

вполне реальные» [102, с. 89]. Юнг пришел к заключению, что «мифологема выступает в качестве и мифологического материала, и основы для нового художественного образования» [102, с. 87]. Активно использовал этот термин и Дж. Фрэзер.

В «Толковом словаре» под ред. А. Кузнецова мифологема трактуется как «составной элемент мифа, сходная, повторяющаяся тема в мифах разных народов» [112]. В «Толковом словаре русского языка» под ред. Д.Н. Ушакова мифологемой называется составной элемент мифологического сюжета [113]. М. Вишина истолковывает данный термин как «самостоятельный авторский образ, построенный на системе традиционных культурологических и литературных парадигм, структура которых формируется на давних мифологических фундаментах» [114, с. 233]. В «Литературоведческой энциклопедии» мифологема трактуется как «обломок мифа, мифема, потерявшая свои автохтонные характеристики и функции, вовлеченная в фольклорный текст, в котором воспринимается как выдумка, образное украшение или сюжетная схема, которая уже стала традиционной» [115, с. 54]. «Антиномичная природа мифологемы отражает одну из характерных сторон бытия – прерывность» [107, с. 45].

К. Кереньи вкладывает в понятие «мифологема» значение повествования, в котором концентрируется и объединяется все, что архаическое общество помнит о своих предках и прошлом мироздания. Это обобщающее понимание мифологемы наиболее востребовано в анализе литературных текстов. Так, К. Кереньи самым непосредственным образом соотносит мифологему с повествованием «о богах и богоподобных существах, героических битвах и путешествиях в подземный мир» [111, с. 12], включая ее в миф. Общеизвестность мифологем, по утверждению К. Кереньи, продуцирует множественность их интерпретаций на разных национальных почвах, что сообщает произведению определенную содержательную незавершенность и нескончаемый интерпретационный потенциал. Мифологема должна как бы утвердить смысл текста, соотнесенный с традицией.

Кроме того, «если речь идет о подлинной мифологеме, то этот смысл есть нечто, что не может быть так же хорошо и полно выражено немифологическим путем», в результате чего, даже «застывая в форме сакральных традиций, мифологемы сохраняют тем не менее свойства произведений искусства» [111, с. 14]. «Мифологемы, пребывая в сюжетном поле мифа, призваны играть роль метасюжетов, вся задача которых заключается в вечном возвращении к мифологии происхождения истока жизни» [111, с. 21].

Мифологема сообщает мифу индивидуальные параметры, закрепляемые в той или иной литературной форме. При этом мифологема всегда остается частью мифа, передавая сущностные представления древнего мировоззрения через личностное содержание человеческой судьбы или судьбы этноса.

Таким образом, можно сделать вывод, что мифологема – это развернутый образ архетипа, его художественно переработанная форма. Поэтому нередко исследователи не разграничивают понятия архетипа, мифемы и мифологемы. Например, работа О. Слоневской полностью посвящена дифференциации этих терминов, располагая их по иерархическому принципу по нисходящей: «архетип, миф, фрейм, паттерн, мифологема, мифема». Так, архетип содержит одновременно и «внеличностные доминанты», и «первичные образы бессознательного», и «образец, эталон, модель» [116, с. 57]. Мифологема объединяет актуальные проблемы древности и современности. Если «мифологема – это обломок мифа, который именно из-за процесса дробления потерял свои автохтонную характеристику и функции», то «мифема — наименьший, мельчайший элемент мифа» [115, с. 54]. В тексте мифологему четко видно, а распознать мифему гораздо труднее.

С. Гуцол определяет мифологему «как специфический гносеологический образ, отличительной чертой которого является непосредственное единство двух планов – предметного и символического, как константу мифологического мышления, минимальную единицу мифологического дискурса, который хранит качество мифа» [117]. По мысли С. Гуцол, с помощью мифологемы писатели и поэты проецируют архетипические представления о феноменах и событиях на современную им действительность. Мифологема передает бинарность или «триадность» мышления: добро-зло, верх-низ, живое-мертвое, правое-левое, черное-белое и т.д. Эти бинарные оппозиции и можно назвать мифологемами, передающими динамическое равновесие картины мира. Триада же соединяет эти противоречия. А постепенное выделение архаического человека из природы спродуцировало в результате универсальную межэтническую мифологему, разграничивающую пространства на «свое» и «чужое», так как мифологема происходит из архетипа.

Можно подытожить вышеприведенный обзор: мифологема есть

- упоминание мифического героя и часть мифологического сюжета;
- переинтерпретированный мифологический сюжет или мотив;
- подтекстовые ссылки, намеки, аллюзии на мифы;
- константные, универсальные мифологические образы и мотивы.

По концепции И.А. Едошиной, не разграничивающей мифологему и мифему, мифологема - «термин мифологической критики, обозначающий заимствование у мифа мотива, темы или ее части и воспроизведение в более поздних фольклорных и литературных произведениях. Термин получил широкое распространение в XX в. в связи с активизацией интереса к мифу. Мифологема обозначает сознательное заимствование автором мифологический мотивов, тогда как постулируемая К.Г. Юнгом бессознательная их репродукция, как правило, обозначается понятием архетип. Мифологема понимается и как мифологический «пережиток» в современной литературно-художественной практике, и как ее важнейший структурообразующий принцип» [118, с. 28].

Мифемой, по мысли исследователя, являются мифологические факты и мифологические имена героев. А мифологему надо рассматривать в более глобальном контексте – как переинтерпретированный мотив или сюжет из мифа («мифологический герой или факт – мифема; мифологический сюжет или мотив — мифологема»). «Мифема – наименьший элемент, фундаментальная составляющая мифа, которую используют и в нем, и в художественной литературе; входит в состав системы мироздания, которое отвечает представлению человека, а не окружающей среде» [115, с. 54].

Мифема – «основополагающая единица мифа, определяющая его синхрондиакроническую структуру» [119, с. 218], структурная сюжетообразующая единица фольклора, «концепт, отражающий представления о не существующих в природе явлениях и объектах» [120, с. 54], «ядерные элементы содержания, восходящие к смысловому целому мифа» [121, с. 281-293]. Функцией мифемы является установление связи между тотемом и человеком, отображающееся в метафорах (скрытых сравнениях). Мифема упорядочивает структурные элементы художественного текста, возводя их к константам мифологического мышления, это «предельно малое общей структуры, пребывающее в поиске диалога с ней» [43, с. 50].

По мысли К. Леви-Строса, мифемы - микроструктурные единицы мифа. Согласно исследователю, в мифе в свернутом виде представлено все то, что в истории культуры развернуто и развито. Сравнив и сгруппировав мифемы в «семантические пучки», Леви-Строс выявил единую конструкцию и главную функцию мифа. «Это своего рода логический инструмент, предназначенный для нахождения медиатора, посредствующего звена между жизнью и смертью», так как «мифическое мышление развивается из осознания некоторых противоположностей» [43, с. 158]. Таким образом, им были выявлены и интерпретированы составляющие миф базовые бинарные оппозиции типа «верх – низ», «север – юг», «мужское – женское», «небо – земля», «жизнь – смерть», «левый – правый» и т.п.

Мифологические мотивы

Заметным трендом в современной мировой и казахстанской филологической науке стало обращение к исследованию мифологических образов и мотивов в их взаимообусловленности в системе художественной литературы (Н.Е. Меднис [122], Н.Д. Тамарченко [123], А.Ж. Жаксылыков [124], Б.А. Жетписбаева [81], С.А. Каскабасов [5], Ш.Т. Адибаева [125], С.Ю. Яблонская [126], А.О. Эзизова [127] и др.). Как пишет И.В. Силантьев, «Именно мотив как носитель устойчивых значений и образов повествовательной традиции и одновременно как повествовательный элемент, участвующий в сложении фабул конкретных произведений, обеспечивает связь «предания» и сферы «личного творчества»» [128, с. 90].

Мотив – (фр. *motif*, нем. *motiv* от лат. *moveo* – двигаю) – сквозной элемент художественного текста, являющийся одной из составных частей сюжета, его

простейший целостной семантической единицей [129, с. 495], сфокусированной на реализации темы и концепции произведения. «...мотив представляет собой повествовательный феномен, инвариантный в своей принадлежности к языку повествовательной традиции и вариантный в своих событийных реализациях, интертекстуальный в своем функционировании и обретающий эстетически значимые смыслы в рамках сюжетных контекстов, соотносящий в своей семантической структуре предикативное начало фабульного действия с его актантами и определенными пространственно-временными признаками» [61, с. 17].

Различные литературоведческие направления и школы рассматривают мотивный план произведения в соответствии со своими узкими целями и задачами. Сравнительно-историческое литературоведение, тесно связанное с фольклористикой и исследованиям мифа, интерпретирует мотив как универсальный трансисторический элемент поэтики произведения словесности, либо самозарождающийся в литературах разных народов мира, либо, наряду с бродячими сюжетами, кочующий из одной национальной системы словесности в другую в результате культурного взаимодействия народов.

В мифе и фольклоре мотивы функционируют в виде совокупности инварианта и вариантов, переносясь в литературный текст путем их различных комбинаций, зависящих от авторской интенции.

Например, по концепции А.Н. Веселовского, представленной в его работе «Поэтика сюжетов», мотивы являются «простейшими событийными формулами», возникающими в похожих условиях существования у разных древних народов независимо друг от друга. В минимальной формуле мотива встречаются приращения, изменения, развитие: «Задач может быть две, три (любимое народное число) и более... Так мотив вырастал в сюжет» [129, с. 495]. Система мотивов, по А.Н. Веселовскому, и формирует сюжет, событийный ряд художественного текста.

Мотив как инвариантную модель, обусловленную функциональностью действующих лиц в фольклорном тексте, изучал В.Я. Пропп, на работы которого до сих пор опираются ученые-семиотики всего мира [130]. В.Я. Пропп вывел классификацию мотивов (=функций действующих лиц) в сказочном тексте: 7 типов персонажей (герой, ложный герой, помощник, вредитель, даритель, отправитель, искомый персонаж) обуславливают 31 мотив (запрет, отлучка, нарушение табу и др.). На основе этой схемы были разработаны модели инвариантных мотивов как в структурализме, так и в семиотике.

«Литература нового времени, выходящая из сферы рефлексивной риторики и устанавливающая принципиально иное отношение между моментами традиции и новации, вместе с тем далеко не всегда разрывает характерные тематико-семантические связи героя и мотива» [61, с. 83]. Связку мотивов формирует, обычно, концепция героя. Взаимообусловленность мотива и героя в мифе исследуют О.М. Фрейденберг [131; 132], М.М. Бахтин [133] и др. О

мотиве-образе (квази-мотиве) пишет С.Ю. Неклюдов [134], о мотиве-характеристике – Б.Н. Путилов [135] и др.

В постклассической науке герой по-прежнему интерпретируется в своей сюжетообразующей функции. Структуралисты занимались проблемами художественной образности, сконцентрировав свое внимание на структурных особенностях действующих лиц и связанных с ними мотивов. Так, А.Ж. Греймас и Ж. Курте использовали для этих целей понятие *актанта* – персонажа-действителя, инвариантную схему персонажей, занимающих одинаковые структурные позиции в тексте, содержавшие потенциал смысло- и структуро- порождения [16]. Они создали шестиактантную схему: главный герой, объект – его цель, бенифициарий, персонаж, испытывающий на себе улучшение в результате действий главного героя, помощники и враги, отправитель (сверхъестественный персонаж). По наблюдению А.Ж. Греймаса, данная модель персонажных взаимодействий и мотивов сформирована структурой мышления человека и в идеальном виде выражена только в мифе и сказке.

В русле семиотики и структурализма персонажа вкупе с мотивом рассматривал и Ю.М. Лотман. Он наблюдает закономерности превращения сюжетной функции в героя-повествователя: «То, что одни и те же элементы текста попеременно выполняют различные сюжетные функции, способствует их персонификации – отождествлению функции и персонажа» [136, с. 296]. Ю.М. Лотман выделяет две группы персонажей: подвижных (действителей) и персонифицированные ситуации (помощники и враги). По Ю.М. Лотману, «неподвижные» персонажи – это «результат расслоения единой функции преодоления героем границы семантического поля». Развитие сюжета не произойдет, если действитель совпадает с семантическим полем, так как действие развивается, как правило, по модели инициации.

Изучение инвариантного мотива (схемы), его сюжетных воплощений (вариантов) в фольклоре и литературе до сих актуально у современных фольклористов и литературоведов всего мира. Современные филологи обращаются и к европейской школе тематической критики, основанной на идеях В.Я. Проппа, под эгидой которой еще в 30-е г. XX века были составлены словари литературных тем и мотивов, начиная с античности. В качестве инвариантных в этих словарях упоминаются архетипические мотивы Аркадия, загробная жизнь, апокалипсис, отчуждение, лабиринт; мотивообразующие персонажи – амазонки, андрогин, антигерой, медведь и др. Термины *types-cadre*, *frame-type*, по сути, обозначающие мотивный инвариант, употребляет также Э. Панофский [137].

О функциях сюжетогенных протомотивов, программирующих сюжетную интригу, пишут Е.М. Мелетинский [16; 47; 138; 139; 140], Г.А. Левинтон [141], Б.Н. Путилов [135] и др., указывая на то, что мотив моделирует и

предопределяет сюжетное развитие. На основополагающую функцию мотива продуцировать сюжет указывает и И.В. Силантьев [61, с. 79].

Из всех классификаций и типологий мотивов для нашей работы особенно функциональна мифологическая (А.Н. Веселовский, Е.М. Мелетинский). Е.М. Мелетинский в «Поэтике мифа», анализируя мифологические мотивы и лейтмотивы, в качестве наиболее устойчивых выделяет мотив «отцовства», мотивы, связанные с культом умирающего и воскресающего бога и «священной свадьбы богини», символические мотивы возвращения странника [16]. Эту типологию продолжает развивать в какой-то мере и Б. Гаспаров в своей работе «Поэтика «Слова о полку Игореве» [142], где он рассматривает мотивы земледельческого цикла, языческие и библейские (гибель и воскресение) и др.

Во всех этих исследованиях, восходящих к работам А.Н. Веселовского и В.Я. Проппа о мотивных вариантах и инвариантах, по-прежнему акцентируется системный подход к изучению функционирования мотива в художественном целом.

В русле психоаналитической и феноменологической школы источником мотивов считается авторское бессознательное, обусловленное спецификой авторской личности. Психоаналитическое литературоведение объясняет специфику лейтмотива в художественном тексте проявлением авторского сознания и бессознательного в различных символических образах (колодец, огонь, зеркала, маска, завеса и т.д.), образах пространства (дорога, загробный мир, граница и др.) и времени (вечность, прошлое, будущее, конец времен и др.).

В связи с мотивным гештальт-анализом (выявлением устойчивых сюжетогенных мотивов), так как, по А.Н. Веселовскому, писатель мыслит устойчивыми мотивами архетипического свойства, генетически наиндивидуальными, сюжето-и жанрообразующими, употребляется и такой термин, как «память жанра».

В области психоаналитического литературоведения работает французский ученый Дж. Башляр [143], изучая личный миф автора, анализируя «продуктивные лексические блоки», организующие мотив, исследуя «навязчивые» словесные повторы, он обнаруживает бессознательные психотравмы автора, получающие в творчестве характер лейтмотивов или частотных мотивов, также имеющих архетипическую природу. Ряд российских ученых работают в том же ключе - Б.М. Гаспаров и др. [144].

Тематической функцией мотива занимался Б.В. Томашевский. Он писал, в частности: «Эпизоды распадаются на еще более мелкие части, описывающие отдельные действия, события и вещи. Темы таких мелких частей произведения, которые уже нельзя более дробить, называются мотивами» [145, с. 71]. И.В. Силантьев утверждает, что «наряду с фабулой и сюжетом, тема – ближайшая к мотиву категория» [61, с. 59].

Исследование мотивов, мотивной структуры, особенно актуализировалась в рамках постструктуралистского литературоведения в связи с интертекстуальностью, участвовавшими мотивными трансплантациями из разных культурных сред в современный художественный текст. Активизировался интерес к мотивной структуре художественного произведения и по причине доминирования в современную эпоху постмодернистской эстетики с ее композиционной ассоциативностью и привязанностью к культурному контексту.

Выводы по 1 разделу

Таким образом, можно резюмировать, что миф – это форма целостного массового переживания и истолкования действительности при помощи чувственно-наглядных образов, считающихся самостоятельными явлениями реальности; это объяснение сложных явлений природы, происхождения мира и человека, создание философских и религиозных концепций с помощью художественной фантазии, восполняющей недостаточность научных знаний. Миф обосновывает устройство социума и его морально-нравственные категории, его отличает полифункциональность, так как он выполняет воспитательную, нравственно-нормативную, компенсаторную и регулятивную функции.

Западные ученые-мифологи различных научных направлений подчеркивали разные аспекты мифа: Б. Рэган (ритуальная школа) определял мифы как ритуальные тексты, Э. Кассирер (символическая теория мифа) говорил о мифе как одной из символических форм культуры; Дж. Кэмпбелл, представитель юнгианской школы, полагал, что миф является источником вдохновения человека на протяжении всей мировой истории. В большинстве западноевропейских исследований, таким образом, подчеркивается объяснительный и этологический характер мифологических моделей, которые особенно актуальны в ситуации социальных кризисов современности и помогают с опорой на традицию вновь организовать общественный порядок. Стремлением заново обрести подобные вневременные общечеловеческие законы и этические ценности и объясняется актуализация неомифологического мышления человека современности.

Рассмотрение плодотворной западноевропейской традиции мифокритики показывает наличие ряда влиятельных научных направлений – ритуалистического, символического, психоаналитического, структурно-антропологического, структуралистского и др., имеющих важное значение для всех последующих исследований в этой области гуманитарного знания. Наиболее влиятельной, разветвленной и продуктивной является психоаналитическая концепция трактовки мифологических образов и мотивов, обусловившая и многие самые современные подходы к мифологическим истокам художественного творчества.

Российское литературоведение в исследовании мифа шло параллельно с западными научными школами. В аспекте структурно-семиотического метода, вслед за К. Леви-Стросом, анализировали мифологическое содержание культуры и литературы Р.О. Якобсон, Я.Э. Голосовкер, Ю.М. Лотман. Отчасти в русле исследований К. Леви-Строса работали и В.В. Иванов с В.Н. Топоровым, подключая одновременно психоаналитический и когнитивный инструментарий. Структурно-семиотический принцип анализа реализовали с своих научных изысканиях Е.М. Мелетинский и З.Г. Минц. О.М. Фрейденберг продолжала развивать труды Л. Леви-Брюля и Э. Касирера. За О.М. Фрейденберг следует и И.В. Силантьев, разрабатывая теорию сюжета и мотива, в том числе — в мифе. Феноменологическое понимание мифа можно обнаружить в трудах А.Ф. Косарева. Неомифологическое мышление исследуют Я.В. Погребная и А. Савкина. Метод мифореставрации предлагает С.М. Телегин. Постфрейдистский психоанализ подключает к истолкованию неомифа В.П. Руднев. Архетипами и их современной типологией занимается Ю.В. Доманский и т.д.

Органично вписывается в систему мифологических школ и направлений и современная казахстанская мифокритика. Можно выделить ряд трендов в ее становлении и эволюции: 1) мифокритика, тесно связанная с фольклористикой в объекте и методах анализа, продолжающая в какой-то мере изыскания К. Леви-Строса (С.А. Каскабсов, Е.Д. Турсунов, Ш.Р. Елеукенов, К.С. Бузаубагарова, К. Жанабаев и др.); 2) появление плеяды собственно ученых-мифологов (С. Кондыбай, З. Наурызбаева, Б.А. Жетписбаева, Г.Б. Шаинова), работающих в аспекте этологии; 3) юнгианский психоанализ (анализ образов-архетипов) в научном творчестве Б.К. Майтанова, В.В. Савельевой, А.С. Исмаковой, С.Д. Абишевой, Г.Ж. Пралиевой, Л.В. Сафроновой, А.Б. Темирболат, О. Арукеновой и др., дешифрующих семантику и функции мифологизма в современной литературе.

Как показ проведенный анализ, среди мифологических образов ученые выделяют в первую очередь *архетипы* в их разнообразной типологической представленности, возвращающие к универсальным, общечеловеческим, базовым для всех народов и времен моделям мышления и поведения, а также характеристикам человека и социума, способным объяснить и многие современные реалии; *мифологемы* как варианты инвариантов архетипов, адаптирующие самые актуальные для эпохи архетипы в современном художественном материале, и *мифемы*, указывающие, в частности, на синхронно-диахроническую связь современных образов-персонажей с их тотемными предками, «природными» корнями человека и этноса.

Вышеприведенный обзор эволюции исследований мифологических мотивов также подтверждает, что подходы ученых-мифологов XIX-XXI вв. остаются востребованными в современной науке. Труды А.Н. Веселовского, В.Я. Проппа, О.М. Фрейденберг и др. остаются концептуальной базой для дальнейшего развития теории мотива в работах современных фольклористов и

литературоведов (Н.Д. Тамарченко, Б.Н. Путилов, С.Ю. Неклюдов, И.В. Силантьев и др). Особенно актуальной на сегодняшний день является этологическая модель мотива, синтезированная Е.М. Мелетинским, объединившим несколько школ и направлений в своих исследованиях.

Мотивный комплекс авторского художественного текста анализируется обычно в соответствии с ведущей литературоведческой парадигмой эпохи, либо методология и методика анализа мотива подбирается индивидуально к тексту в зависимости от принадлежности авторов к определенному литературному направлению или течению, либо используется методологический микс.

2 МИФООБРАЗЫ И МОТИВНЫЙ РЯД В СОВРЕМЕННОЙ КАЗАХСТАНСКОЙ ПРОЗЕ

2.1 Мотив «кентваризма» природы и цивилизации (О. Бокеев, А.Алтай, А. Ким)

В современной науке преобладает взгляд на мифы, на мифологические элементы как на неизбежные константы мышления человека во все времена. Миф всегда сопутствует «логосу», и никакое просвещение неспособно упразднить миф, – пишет современный философ Х. Блюменберг [37]. Во всех национальных культурах мифические компоненты играют важную роль для становления и развития личностного и национального сознания. Мифы, символы и прообразы способны оживать и напоминать об абсолютных ценностях, о забытых нормах, которые составляют национальную природу человека, так как, как пишет М. Элиаде, «<...> миф идет навстречу мифической потребности человека» [42, с. 9]. Функционирование мифов в современной культуре истолковывается как нескончаемая «работа над мифом» (именно так и называется книга Х. Блюменберга), как бесконечное производство его новых интерпретаций.

Всевозможные мифологические темы, мотивы, образы, персонажи играют большую роль в генезисе современных литературных сюжетов [147, с. 408]. Можно с уверенностью заявить, что в XX веке мифологизм становится основополагающим свойством литературы [148, с. 451].

Мифологическая проза занимает немалый сегмент в современной казахстанской литературе. Примером этому может служить творчество А. Жаксылыкова, Р. Сейсенбаева, О. Бокеева, А. Алтая, А. Тынибекова и других. «Особая активность, – согласно казахстанскому исследователю С.М. Алтыбаевой, – в использовании мифа или создании новых мифов (неомиф) произошла во второй половине XX века. Эта традиция, модифицируясь, сохраняется и динамично развивается в новом XXI веке. К мифу как неисчерпаемому ресурсу образности, отражения категории общечеловеческого все чаще обращаются современные писатели вне зависимости от доминирующего в их творчестве художественного метода» [149, б. 229].

Другими словами, мифом может быть нечто реальное, интерпретированное особым образом. В своих произведениях авторы А. Жаксылыков, А. Кемельбаева, Д. Накипов, О. Бокеев, А. Алтай и др. используют как новые формы повествования, так и новые художественные приемы описания действительности. «Литературные произведения этого времени приобретает особое новое качество. Особенность мифологических текстов казахских писателей заключается в использовании фольклорных мотивов как посредника между современным, актуальным повествованием и мифом» [150, б. 190]. Фольклорный субстрат включает в себя мифологические элементы. В

архаических социумах фольклор, как и мифология, носит коллективный характер, т.е. принадлежит сознанию всех членов определенного социума. Ментальность определенного этноса связана с коллективными представлениями, бессознательными и сознательными, а казахская культура, которая представляла симбиоз номадической, оазисной культуры, и смешанной скотоводческо-земледельческой культуры, являлась и частью богатой тюркской культуры. Казахские писатели не могли не воспользоваться колоссальным художественным потенциалом различных условно-метафорических форм (легенд, сказаний, притч, мифов) разных народов.

В казахской литературе мифологические тенденции стали проявляться еще на рубеже 60–70-х годов XX века, а такие авторы «новой волны», как А. Жаксылыков, А. Кемельбаева, Д. Накипов, О. Бокеев, А. Алтай прибегают уже к новым формам повествования, к достаточно непривычным художественным приемам описания действительности. В качестве «матрицы» для размещения современного материала они используют фольклорные или литературные обработки мифологических сюжетов, как национальных, так и общекультурных. Попутно заметим, что в казахской художественной литературе более правильно говорить о казахской мифо-фольклорной традиции, нежели о чисто мифологической. Скорее всего, это связано с вопросом о национально-культурной идентичности казахов, представляющих собой разновидность тюркоязычного этноса.

Фольклор казахского народа возник и развивался в определенных социально-бытовых, климатических и исторических условиях. Возникшее в евразийских степях активное хозяйствование послужило развитию и формированию своеобразной духовной культуры, включившей в себя нормы, правила и законы, эталоны, традиции и модели поведения, символы, ритуалы и мифы. Как уже отмечалось, это культура представляет собой симбиоз номадического и оазисного миропространства, смешанной скотоводческо-земледельческой культуры, что и породило специфику ее, например, зооморфных образов.

Устное творчество казахов основывалось, в основном, на мифологических элементах мировоззрения тюрков как последователей тенгрианства. Важнейший из этих мировоззренческих элементов – гармония с природой, понимание неба, земли, животного, растения и человека как единого целого. Животное (конь, олень, собака и др.) было (и во многом остается) для казахов другом, спутником, источником пищи и одежды. Почитание определенной местности и животного послужило образованию космогонических мифов, тотемизма, шаманизма и других ритуально-символических систем. Анималистическое мироощущение и антропоморфизация природы – характерная примета мирозерцания древних казахов. К этому надо добавить конкретные мифологические представления тотемического характера о родстве (в основе – о тождестве) того или иного рода (племени) и породы животных или

растений, о происхождении человека от растений или животных и т.п. Такие антропогонические мифы часто выступают центральным мифопоэтическим концептом, отраженным во многих последующих фольклорных образцах, а также в художественной литературе. Так, центральные персонажи произведений А. Алтая и О. Бокеева близки тем, что в них подчеркнута их тотемическая связь с животными: герой О. Бокеева ассоциируется с оленем, герой «Кентавра» А. Алтая – получеловек-полуконь. Таким образом, акцентируется фольклорно-мифическое начало в характере и сознании главных героев [147, с. 409].

Особенно плодотворен сравнительно-типологический анализ произведений, сами названия которых отсылают к зооморфным образам из мифа и фольклора – «Кентавр» Аскара Алтая, «Поселок Кентавров» Анатолия Кима и «Человек-олень» Оралхана Бокеева. Мифореставрация как метод анализа художественного текста, при котором исследователь восстанавливает его мифологическую основу, является абсолютно релевантной для этих текстов. В поисках органичного, цельного человека (а это главное направление казахской прозы последних десятилетий) писатели обратились к мифам как к «арсеналу» уже готовых образных форм.

В произведениях А. Алтая подробно описываются повадки обитающих на Алтае зверей и уникальные растения этого региона. В результате рассказ «Кентавр» вместил в себя и самобытность жизни казахов, и общечеловеческие проблемы – прежде всего, проблемы экологического толка.

Заглавие произведения – «Кентавр» – отсылает непосредственно к древнегреческой мифологии, к существам с человеческой головой и торсом, но с телом лошади. Как пишет современная исследовательница неомифологических тенденций Я.В. Погребная, «неомифологизм существует только в контексте и порождается через сопряжение как минимум двух текстов, один из которых принадлежит к архаической культуре, а другой – к современной» [59, с. 5].

Главный герой рассказа Аскара Алтая как внешне, так и внутренне сочетает в себе признаки человека и животного. Можно утверждать, что повествование полностью структурируется с помощью древнего мифологического сюжета по собственному авторскому решению, но структуру мифа эти трансформации не разрушают. В общечеловеческом смысле герои произведений Аскара Алтая, в той же мере, как и Оралхана Бокеева, – люди, которые живут в гармонии с природой, связанные нерушимыми узами человеческого и природного родства и верности [147, с. 410]. Таков философско-мировоззренческий посыл текстов.

В описании появления на свет мальчика-кентавра – получеловека-полуконя синтезируются элементы сказки, мифа и фантастической образности, которые тесно переплетаются с реалиями современности. Но глубину и перспективу

изображаемому в рассказе придают не только древнегреческие и казахские фольклорно-мифологические параллели, но и литературные.

Обратимся непосредственно к рассказу А. Алтая «Кентавр» [150]. Семья, в которой родился ребенок-кентавр, ушла прочь от людей и скрылась высоко в горах. Со временем, «так же, как вырастает и крепнет все живое в природе», дитя «с человеческим торсом и телом лошади быстро стал на ноги, да так скоро, как если бы он был жеребеночком. Как в сказке, рос он не по дням, а по часам: рано заговорил и рано повзрослел... Отец обнимал его, как родного сына, мать кормила, ласково прижимая к сердцу, а брат поднимал его высоко и сажал на плечи. Жил он среди старых скал, в объятиях трех смертных, и был скрыт от глаз людских. Но рос он свободным и вольным» [150, с. 109]¹.

Заметим, что лошади особо почитаемы в казахской среде и пой сей день, это важная составляющая этнического духовного мира, «ядро души» кочевников. «В бытовой жизни казахов среди четырех разновидностей домашних животных – конь всегда ценился выше других и занимал свое особенное главное место» [151, с.8].

Образ кентавра и в русской мифологии известен под названием Китоврас. А для европейской культуры кентавр является образом-архетипом кочевников [152, с. 29]. Образ кентавра часто встречается в мировой литературе, тому подтверждение романы Д. Апдайка «Кентавр», А. Кима «Поселок кентавров» и др.

Как правило, все перечисленные авторы в связи с проблемой кентавризма поднимают вопрос о *другости* своих героев. Рассказ А. Алтая также с самого начала проблематизирует феномен Другого: родившийся ребенок-кентавр отличен от соплеменников. Такая дуальная оппозиция «свой/чужой», присущая мифу, имеет древнее происхождение. Заметим, что разного рода дуальные оппозиции составляют фундамент любого социума: «Дуальная оппозиция – результат стремления людей превратить хаос в порядок, расчленив мир и синтезировать результаты расчленения» [153, с. 124].

Человек воспринимает мир посредством структурирования бинарностей: мужчина – женщина, животное – человек, космос – хаос, добро – зло, свой – чужой и т.п. Биполярное сознание является неотъемлемой чертой социальной жизни; отношения между народами, социальными группами и индивидами строятся на основе поляризации Своего и Чужого, столкновения двух типов культур - «цивилизационной» и «природной». К проблеме социальной и личностной самоидентификации добавляется вопрос о внутренней сущности человека. И в этом плане обращение к литературно-мифологическим сюжетам важно для раскрытия иррационального в современном человеке.

Согласно О. А. Кармадонову, «В сопоставлении своего «мы» с другими «они» вырабатывается социальная самоидентификация индивидов. Социальная самоидентификация формируется стихийно в процессе социализации у каждого

1 . Здесь и далее переводы с казахского языка наши. – Э. Ж.

человека и, впоследствии, влияет на выбор жизненных стратегий и моделей, на степень готовности людей к взаимодействию с представителями других социальных групп» [154, с. 128].

А герой О. Бокеева в повести «Человек-олень» внешне ничем не отличается от человека, с образом оленя ассоциируется только его внутренний мир. В произведении О. Бокеева «Человек-олень» традиционный для казахских фольклора и мифологии анималистический образ оленя становится продуктивной объяснительной схемой для изображения сознания центрального персонажа и его поведения. Прозвище героя по имени Актан – «человек-олень», что объясняется вполне обыденно – влюбленностью героя в оленей с раннего детства: «... Красиво было в тайге, таинственно и страшно ночью, но Актан не испугался. У подножия Карашоки он увидел большое стадо маралов, подкрался сбоку и спрятался возле крупной лиственницы, подстелив под себя теплую овчинку. Битва оленей началась, когда позднее осеннее солнце вынырнуло из-за вершины Акшоки. Быки бились беспощадно, неистово, с утра и до полудня. Обессиленные, шатаясь, падая на землю, покидали поле боя; и лишь самые могучие, неустойчивые – остались два быка – бились еще часа полтора, затем один одолел другого, прогнал его и, протрубив в небо о своей победе, направился к стоявшим поодаль ланкам. Собрав их всех в стадо, погнал перед собою на склоны Карашоки... Актан вернулся в аул (не с того ли дня прозвали его Оленем?) и только через неделю смог вернуться в тайгу к Карашоки» [155, с. 117].

Мифологические словари и энциклопедии указывают, что почитание оленя восходит к древнейшим пластам человеческой культуры Европы и Азии. В мифологии сибиряков, монголов, кельтов олень был сакральным животным, связанным с загробным миром, с Мировым Древом, с солярной символикой [156, р. 122]. Подтверждения тому есть и в мифологических представлениях предков казахов – саков-кочевников: на золотых украшениях, найденных в сакских курганах и выполненных в скифо-сибирском «зверином стиле», доминирует образ оленя. Но в большей мере символика оленя у казахов связана с категориями стремительности, грации и красоты. Портретная характеристика Актана соотносится именно с такими понятиями: «... неимоверно длинные ноги Актана, далеко свисая, задевают траву. Джигит широкоплеч, высок ...» [155, с. 118].

Однако автор не ограничивается внешними аллюзиями. В рассказе мифема оленя выступает как элемент особой формы восприятия мира – мифологической. Актан, как и центральный персонаж рассказа Алтая «Кентавр» Басарыс, выступает в качестве медиатора, в котором сплетено животное и человеческое начало. Поэтому мифологическое сознание героя-оленя вступает в конфликт с моральным сознанием героя-человека. Именно так можно интерпретировать терзания героя: «<...> И впервые он испытывал душевную муку оттого, что не умеет, оказывается, в этой жизни различить

дурное от хорошего. А не умея этого, остается беспомощным <...> Та граница, что отделяет человека от животного, проходила именно здесь: в этой способности различать добро и зло. И Актан представил теперь эту границу настолько же ясно, как и четкую границу между жизнью и смертью, нищетой и богатством» [155, с. 156].

В мифе еще нет осознания добра и зла, а есть некая данность, мир как таковой. Означает ли это, что О. Бокеев попытался сотворить новейший эквивалент мифологического сознания? Думается, что все не так просто. С помощью фольклорно-мифологической образности в повести «Человек-олень» подняты экзистенциальные вопросы, реактуализированы глубинные реакции человека, который ищет спасения от ужаса смерти, от бытийного сиротства.

Жизнь обрекает Актана (как и Басарыса в «Кентавре») на одиночество, герои О. Бокеева и А. Алтай замкнуты в себе и на себе, мечтательны, отрешены от суеты, погружены в окружающий их природный мир. Автор приводит диалог оленя и Актана о смысле жизни и выборе жизненной стратегии: герой вместе с верным другом – конем Белоглазым берется охранять родной аул, брошенный жителями. «Он не переехал, нет <...> Хватило ума понять – хотя и прозвали его Зверем, что не переменится он в таинственной, непроглядной глубине своей души, как бы не перемещали его по земле, знал он, что главным и ничем не заменимым для него остается высь небесная над Алтаем, чувство полета и холодная горная вода из речки, которая вполне утолит его жажду» [155, с. 140]. «Пусть, – размышляет Актан, – я не умею думать и плакать. Но я буду жить по-своему, как могу, и никогда не откажусь от своей свободы... Каждый день он встает до зари. Выйдет за дверь и, словно волк, обнюхивающий летящий ветер, высматривает погоду» [155, с. 120].

В этих фрагментах текста голос повествователя (невозможный в мифе и впервые возникающий в античной трагедии в виде анонимного хора) сливается с голосом героя. В мифологической картине мира человеку отказано в свободе – он игрушка в руках богов или демонов. Онтология же человека нового времени определена его жаждой свободы, жаждой быть «самим собой». В интерпретации О. Бокеева понятие свободы осмысливается человеком-оленью, в то время как вопрос о свободе человека изначально связан с особенностями, присущими именно человеку, а не зверю. Правда о человеке определяется этическим началом. Поэтому финалы повествований О. Бокеева и А. Алтай схожи в своем трагизме: Актан жертвует своей свободой, вынужденный вернуться в город, к людям, а Басарыс трагически погибает.

Итак, О. Бокеев в «Человеке-олене» и А. Алтай в «Кентавре» обратились к мифу как к строительному материалу и как к способу решения проблем современного бытия, реагируя на драматические процессы социально-исторического характера – отчуждение человека от своей свободы, своего «Я». В их произведениях присутствуют архаические и мифологические мотивы. В казахских мифологических сказаниях прослеживается характерное для всех

древних народов деление мира на верхний (небесный), средний (земной) и нижний (подземный). Согласно данной схеме, олень и лошадь являются представителями срединного мира, где и обитает человек. В этом плане можно согласиться с высказываниями К.Г. Юнга, что коллективное бессознательное как бы концептуализирует в себе «реликты архаического опыта, что живут в бессознательном современного человека» [35, с. 58]. Рассматриваемые произведения имеют параллели и с античными мифами. В.П. Руднев пишет, что «Основными чертами этой структуры являются циклическое время, игра на стыке между иллюзией и реальностью, уподобление языка художественного текста мифологическому предъязыку с его «многозначительным косноязычием». «Мифологические двойники, трикстеры-посредники, боги и герои заселяют мировую литературу – иногда под видом обыкновенных сельских жителей. Порой писатель придумывает свою оригинальную мифологию, обладающую чертами мифологии традиционной <...>» [3, с. 185].

В контексте всего сказанного важно рассмотреть мифологические мотивы в произведениях казахского писателя Аскара Алтая и казахстанско-российского писателя Анатолия Кима в компаративном аспекте, чтобы обозначить специфику казахстанской неомифологической образности. Метод проводимого сопоставительного анализа художественных текстов названных авторов также можно обозначить как «мифореставрацию», то есть восстановление мифологической прaosновы изучаемых произведений [19, с. 5].

Мифообраз кентавра, содержащийся в обоих художественных текстах, во многом определяет структуру и семантику авторских мифов А. Кима и А. Алтая. Согласно Е.М. Мелетинскому, «“поэтика мифотворчества“ приобретает особый смысл в связи с сознательным обращением к мифологии <...> обычно как к инструменту художественной организации материала и средству выражения неких „вечных“ психологических начал или хотя бы стойких национальных культурных моделей <...>» [16, с. 3].

Образ-кентавра в романе А. Кима «Поселок Кентавров»

А.А. Ким родился в чимкентской области, долго жил в Казахстане в начале своего творческого пути и не раз возвращался сюда поднимать корейский театр, переводить казахскую классику на русский язык, ставить фильмы. Он является автором сценариев к фильмам режиссера Ермека Шинарбаева «Сестра моя Люся» (1985), «Выйти из леса на поляну» (1988), «Месть» (1990), «Человек уходящий» (2007). Не менее известна его переводческая деятельность - с казахского языка он перевел эпопею «Путь Абая» М. Ауэзова, роман «Последний долг» А. Нурпеисова, роман О. Бокеева «Человек-олень» и др. А. Ким – автор рассказов о казахской и киргизской ментальности («Казах верхом», «Под сенью ореховых деревьев» и др.), составитель сборника «Туда, где кончается солнце», где собраны рассекреченные документы из партийных архивов и рассказы жертв депортации корейцев с Дальнего Востока в Среднюю Азию и Казахстан.

В русле казахстанской прозы рассматривают его произведения У. Калижанов, Л.В. Сафронова, С.В. Ананьева, А.А. Джундубаева, А. Тиливалди-Хамраев [157], А.Б. Темирболат [96] и др. Творчество А. Кима вошло и в материалы казахстанских учебников нового поколения «Русская литература XX века: писатель и эпоха», «Русская литература XX века: Художественный мир эпохи» для 11 класса среднеобразовательной школы с русским языком обучения.

Однако, несмотря на ошеломительный успех первого его романа «Белка», творчество А. Кима с глубоким философским смыслом остается малоизученным. Например, роман-гротеск «Поселок кентавров» (1992) не получил широкого отклика в прессе и научном дискурсе, есть только отдельные работы по этому произведению. В русле лингвистического анализа рассматривает бинарные оппозиции как способ концептуализации художественной картины мира А.А. Кима (на материале произведений «Онлирия», «Близнец», «Поселок кентавров») А.Р. Хайрутдинова [158]. О природности кимовских кентавров писал Г.А. Цветов [159]. Жанровую специфику романа изучал А. Антонов [160; 161]. В аспекте творческой эволюции исследует лейтмотивные образы и идеи в прозе А. Кима 1980-1990-х годов А.В. Попова [162], акцентируя внимание на генезисе мифотворчества писателя как основополагающем художественном приеме [163; 164]. Однако роман исследован далеко не в полном объеме, особенно в ракурсе психоанализа.

По концепции психоаналитика и литературоведа В. Руднева, миф человеку необходим по той же самой причине, зачем человеку в состоянии стресса (психотику) нужна галлюцинация: «она нужна для превращения демона (то есть, в сущности, психотика) в человека» [165, с. 53]. Тема сумасшествия, конского бешенства, безумия – сквозная в романе А. Кима «Поселок кентавров»: «Охватившее лошадиную толпу яростное бешенство передавалось от этого места далее, все шире и шире – и вскоре все лошади, а за ними и кентавры, убиваемые завоевателями, стали попарно драться и убивать друг друга, заразившись неудержимым конским бешенством» [166, с. 207]; возникла «...внезапная стадная паника в их рядах, стадное сумасшествие и гибель «обуянное единым безумием» [166, с. 207].

Без/умие, по мысли В. Руднева, превращает психику в хаос, возвращает к мифологической додефференцированности. «Что такое психотическое мышление человека, который находится в состоянии ни сознательного, ни бессознательного? Он находится в состоянии мифа, т. е. в состоянии нейтрализации (ни сознательный, ни бессознательный; ни живой, ни мертвый; ни спящий, ни бодрствующий; ни одушевленный, ни неодушевленный)» [165, с. 53].

По З. Фрейду, именно сон разума (сознания) рождает чудовищ-оборотней – человека-волка, человека-крысу [167] и «полуживотный мир» кимовских

кентавров, конеподобных мохнатых чудищ с короткими руками² – *причудливых конелюдей* [166, с. 173], *женокобылиц с раскосыми глазами* [166, с. 179], стадо *бесноватых кентаврят*. И «...нет у этих причудливых конелюдей должной памяти, <...> словно у человеческих младенцев» [166, с. 173].

Причудливое мифологическое мышление, согласно концепции М. Кляйн, В. Руднев интерпретирует как возврат на «младенческую стадию развития» как в онтогенезе отдельного человека, так и в филогенезе всей нации (можно добавить – и *нации кентавров Кима*): такая «позиция – примитивная организация психического аппарата, характеризующаяся проявлением первоначальных переживаний ребенка, сопровождающихся возникновением страха перед воображаемым разрушением, его уничтожением» [165, с. 29], так как, по мнению М. Кляйн, с самого начала жизни младенец переживает тревогу, связанную с работой инстинкта смерти и переживанием собственного рождения [168].

Исходя из этой концепции, миф, по сути, есть погружение в бессознательное (прежде всего – травму рождения и смерти), так как у современного человека-невротика, как и у древнего человека, место сознания занимает бессознательное, выраженное в образах с редуцированными логическими связями. «...миф является странным объектом» (В. Руднев), он «инструмент по уничтожению времени» (К. Леви-Строс), «нейтрализатор всех оппозиций» (А.М. Пятигорский), в его высказываниях господствует конъюнкция, а не дизъюнкция (Е.М. Мелетинский), то есть он может «одновременно» утверждать противоположные вещи (как, например, христианский архетип бога-карателя/спасателя в романе А. Кима), поскольку в мифе высказывание и реальность слиты во «всеобщем оборотничестве» (А.Ф. Лосев).

Первобытное мышление было психотическим [165, с. 92]. Первобытный человек интроецировал внешнее и проецировал внутреннее, так как интроекция и проекция – механизмы защиты психики от провала в хаос. Так как реальность современного человека «фундаментально ненадежна» (В. Руднев), метафора, метаморфоза, оборотничество и в широком смысле все художественные «превращения» – есть тоже представление внешнего как внутреннего, порождающего мифологическую модель мышления.

Следующая позиция развития ребенка – орально-депрессивная, она менее примитивна, однако и она еще не делает младенца полноценным человеком: «Голод сводил с ума кентавров, пустота брюха вытесняла все человеческое и сдвигала их гораздо ближе к скотскому» [166, с. 209]. Как считает У. Бион, две эти позиции чередуются на протяжении всей жизни человека, актуализируясь в зависимости от стадии развития и воздействия стресса, который снова и снова возвращает к фиксации на детских травмах и тревогах [168].

2 Руки – символы созидания, в отличие от ног – символов разрушения [250].

Депрессивная позиция связана, обычно, с депривацией, отдалением ребенка от матери или ее утратой: «Когда-то жеребцы *текусье* амазанонок, а может быть, и наоборот: человеки кобылиц. Появились от этого мы, кентавры. А потом лошади прогнали нас от себя: мол, у ваших кобыл вымя не сзади, а спереди, не снизу, а сверху, и не одно, а целых два. Мы ушли от лошадей и отправились к амазонкам. А эти вовсе повернулись к нам задом: мол, выкусите это, звери, не рожали мы вас, никогда не давали жеребцам и привычки такой не имеем. Вас родили, мол, кобылы, которым понравились *малмарайчики* человеческих самцов, этих несусветных паскудников. Вот почему вы такие уроды, скоты и чудища – пошли вон! И амазонки стали нас расстреливать из своих дальнобойных луков, протыкать нас стрелами с железными наконечниками, знаменитыми *зюттиями*. Мы побежали от них, но с другой стороны понеслось на нас видимо-невидимо самых свирепых и диких жеребцов» [166, с. 248].

Каждый депрессивный хочет утраченной материнской любви, а не сурового мужского Суперэго, в которое и превращаются кимовские амазонки – «*злонамеренные андрофобки*», вариант авторитарной матери (В. Руднев): «Амазонская стерва, которая хочет ездить на мужике, как на лошади... Лысая Елена, у которой растет рыжая борода... Понятно теперь?» [166, с. 266].

Култ великой матери у земледельческих народов, представленных в романе дикой лошадиной ордой, трансформируется у А. Кима одновременно в эдипово богоборчество кентавров с амазонками (фаллическими матерями) и лошадьми (отцами-земледельцами): «*Жестокое войны между кентаврами и лошадьми шли с незапамятных времен*» [166, с. 267]. Кентавры (древние кочевники) «Как привыкли <...> верхом на животных существовать, так и оседлывают себе народы-земледельцы, завоевывая их, мирных-травоядных, - и потом существуют, точнее: сосуществуют с ними в качестве второго их этажа: составляя сословие господ-военачальников, восседающих верхом на земледельцах-ремесленниках, как ранее на своих конях и овцах» [170, с. 363].

«Но, – как пишет Г. Гачев, – специфика космоса ислама в том, что только совместная встреча — симбиоз и биоценоз – кочевников с плоскогорий и земледельцев с плодороднейших долин великих рек и образует природную платформу для Космоса ислама; только при этой взаимной друг на друга ориентированности: кочевников и земледельцев – мир ислама образуется, субстанцию свою имеет» [170, с. 365]. Однако Г. Гачев говорит о более современном этапе истории, тогда как А. Ким заглянул в седую древность. Необходимость и невозможность такого кентаврийского (кочевнического) биоценоза и порождает схизис в кимовском мифологическом мире, задавая этапность сюжетного разветвления.

Мотивам преследования в «Поселке кентавров» («Все враги, думал Пуду; кто не кентавр, то и враг» [166, с. 189]) наследует сюжет инициации, выражающий состояние депрессии и выход из нее. Депрессия, связанная с

обрядом инициации, представляет собой как бы временную смерть: кентавры А. Кима и живут в *глухой тоске и безысходности под тусклыми рассветами*, и умирают в депрессивной позе, «скорчившись на земле животной своей половиной и ссутулившись человеческой, сунув скрещенные руки под мышки, так и зачоченев в однообразном виде по всей долине вокруг поселка» [166, с. 207]. Иницируемый в мифе и фольклоре должен пройти через систему последовательных психологических испытаний: потерю родителей/ближайших родственников, потом, удалившись в инициационный дом (поселок кентавров), потерю «всего мира», а потом краткосрочно как бы «потерять» жизнь. Такова и сюжетная канва романа А. Кима.

Еще одна из форм инициации - поглощение иницируемого чудовищем и затем извержение из его чрева. Вариантом такого поглощения может быть зашивание иницируемого в шкуру животного [171] (см.: также произведение Б. Джилкибаева «Казахский эротический роман»). Этот же мотив отмечается О. Ранком в волшебных сказках и мифах, когда мать вскоре после рождения закупоривает сына в бочку или корзину и бросает в море. Бочка — символическая утроба, а море — символ возрождения через испытание, и мать как бы отбрасывает ребенка от себя, создавая подоснову депрессии/инициации. В «Поселке Кентавров» А. Кима этот мотив тоже присутствует и представлен поглощением кентавров крокодилами.

Цель временной смерти — создание депрессивной позиции, которая несет функцию инициационного испытания, пройдя через которое герой сможет обходиться без матери, то есть стать настоящим, сильным мужчиной. Здесь и проясняется связь между инициацией, депрессией и травмой рождения в кимовском романе, то есть, по В.П. Рудневу, связь между интроекцией-поглощением собственного Я, историей пророка Ионы (мотив/комплекс искупления — возвращения) и стремлением «обратно в утробу» [165, с. 95]), другими словами, поглощения этноса историческим временем в процессе становления всемирной истории по мифологической модели «исполинского деревянного колеса» (А.Ким).

В результате в стратегической перспективе симбиоз всех мотивов и сюжетных ходов романа образует мифологический сюжет первоначала-первотворения (рождения) и смерти («плавного ухода в небытие кентаврийского народа» [166, 246]): «Народ уходит в Большую смерть» [166, с. 251].

Одинаково хорошо владевшие и правой и левой рукой одногрудые амазонки (=плохие матери) - как бы следующая генерация на лестнице всемирной истории, медиаторы между правополушарными древними народами, по-преимуществу левшами, живущими инстинктами, и левополушарными правшами [1] преобладающими в современном мире, однако тоже оказываются вычеркнутыми из истории земли, как и кентавры-древние кочевники, хоть и «слава о них будет вечно стоять в мире» [166, с. 272].

«Двухэтажный среднеазиатский космос», химеричность кентавра, поначалу кажется соединением кочевников и земледельцев (по Г. Гачеву), однако на самом деле это не соединение, а распад – эквивалент мифологической/ шизотипической бессвязности. Бред, галлюцинации, разорванность ассоциаций, страх, опустошенность — вот типичный неомифологический дискурс у А. Кима. И вместо реальности персонаж-«психотик тестирует свое тело, он ненавидит свое тело, он его отрицает как часть реальности, которую он тоже отрицает» [167, с. 99].

Согласно У. Биону, мифологическое мышление – это «нападение на связи», следствием чего становится «разорванность тел» персонажей, их диссоциированность [169]: «После четвертого выстрела произошло нечто замечательное: левая нога отделилась от правой, обретя совершенно независимое скакание, хвост также отделился, продолжая самостоятельно махать, распалась единое тело, и обнаружилось, что оно до сих пор было ничем иным, как союзом независимых членов!» [166, с. 191]. «Одинокая задняя нога Пуду, когда-то раненная стрелой и теперь отделившаяся от него, резво подскочила к нему по лужайке и стала лгнуть нежно, словно соскучившаяся по хозяину собака. Оглушенный падением кентавр, тщетно пытавшийся подняться на ноги, сначала просто отстранил ее рукою, затем, когда нога вновь полезла ласкаться, Пуду схватил свою *чимбо танопото* за мохнатую бабку и далеко отшвырнул лошадиную ногу от себя» [166, с. 192].

По У. Биону, причина продуцирования подобного дискурса — мифологическое (психотическое) «нападение на системность» [169], проектирующее и телесное увечье персонажей: «По представлению диких лошадей, четвероногое существо, потерявшее хоть одну конечность, уже не могло считать себя принадлежащим к миру радостных елдорайцев, бодро скачущих на пастбищах жизни. Несчастного должен был обязательно добить кто-нибудь из сильных и здоровых...» [166, с. 205]. «Связь, система – это символ организма, живого, а безумие – это символ и одновременно возврат к смерти, которая является распадением всего» [166, с. 16].

Мифологическая реальность галлюцинаторна, алетична, там возможно все, как и в сновидении, основанном на механизме метаморфозы. Поэтому «всеобщее обротничество» (А.Ф. Лосев), «полифоническое тело» кимовских персонажей-чудовищ, составленное из разных фрагментов психики (прежде всего, сознания (отца) и бессознательного (матери), остается базовым и для современного неомифологического текста.

Хаотичный мир правополушарных переживаний и образов наполнен фрагментами «разбитых» компонентов психики, прежде всего холерической агрессии. Поэтому в эротико-философском романе-гротеске «Поселок кентавров» так много крови, насилия и смертей: вождь Пуду насмерть задавил пятерых кентавров, поотрывал многим головы и руки, «И забурился бешеный водоворот на площади – кентавры дрались и кусали, уже не разбирая, кто кого.

Ржали, как дикие кони, вскидывались на дыбы, таскали друг друга за волосы, крушили ребра, лягались задними ногами» [166, с. 170]. Как пишет Г. Гачев про цивилизацию древних кочевников, «Небо = гильотина, <...> поэтому головы легко отсекают в истории и литературе <...>, и крови там много течет» [170].

В мифе человек еще слишком близок к животному миру, к своему природному, инстинктивному началу, которым не управляет и которого страшится. А экстраекция (вытеснение травмы) позволяет писателю-творцу сохранно существовать в некоем безопасном пространстве.

Мифологический дискурс наполнен тарабарским языком («*Мен юн ламлам, рекеле! Чиндо кугай, Кутереми-колипарек, бельберей малмарай! Коровапунде сулакве, чирони мерлохам текусме. Мяфу-мяфу!*» [166, с. 209]) неологизмами (кентаврскими словами), выполняющими у Кима функцию эвфемизмов, табуированных образов из бессознательного – Танатоса (Серемет лакай – Быстрая смерть), и Эроса (сексуальной лексики), антропоморфизма – «Мау стрела укусила (как обычно говорили кентавры: стрела укусила, меч укусил)» [166, с. 173]. Разорванная отступлениями композиция «Поселка кентавров» становится паттерном для странных (мифологических) персонажей, странных поступков и явлений, среди которых автор пребывает, находясь в бредово-галлюцинаторном состоянии мифотворчества.

Депрессия и obsессия тесно связаны. Obsессия – следующий этап становления психики ребенка/человека с мифологическим мышлением. Obsессивные образы в романе А. Кима особенно многочисленны – пыль, грязь, лошадиные моча и экскременты. «Грязь/полная захваченность прошлым ассоциируется также со смертью, с «мертвым». Это соответствует и стадильности инициации, когда подросток как бы отправляется в хтоническую мертвую зону, где, как правило, благодаря действию наркотических препаратов, «встречается» с душами предков, где время останавливается и собственно совершается подготовка к статусному рывку» [172, с. 243].

Поскольку любая психическая конституция, как пишет В.П. Руднев, представляет собой определенный нарратив, можно выстроить взаимозависимую схему: - психотип автора - психическая акцентуация персонаж - мотив - сюжет. По наблюдению А.Е. Поповой, «Жанровое содержание повестей А. Кима - изображение «истории духа» - определяет соответствующий тип характера, особенности сюжета» [163, с. 14].

Постмодернистская (мозаичная) авторская позиция в романе А. Кима, как уже отмечалось, характеризуется разорванной композицией, неологизмами, тарабарским языком, «хохотом над утопающим сородичем» - гебефреническим смехом: «Удивленные *томсло* (люди) наблюдали за кентаврской Быстрой смертью и не могли взять в толк, почему *серемет лагай* сопровождается столь бурным весельем, боковым дурашливым поскаком прыгающих кентавров, умирающих под ударами кизиловой балды с широко разинутой от смеха зубастой пастью» [166, с. 190].

По З. Фрейду, бессознательное – это в первую очередь «сборник» вытесненных, негативных содержаний. В шизотипическом мире романа А. Кима представлен обширный вытесненный истероидный компонент (холерики вытесняют негатив), акцентирована телесность и природность персонажей: по А. Киму, кентавр-животное, которое хочет только спать, есть, размножаться и «склонно к ничегонеделанию» (Г. Гачев). У кочевников опора и модель-образец – не растение, а животное, горизонталь, а к животному началу в человеке А. Ким относится резко отрицательно. В романе А. Кима описаны брачные игры и фиксация фаллическая (фаллические объекты – оружие кентавров, одновременно порождающий и разрушающий механизм).

Истероидный (холерический) сюжет – это тоже схема *qui pro quo* (буквально «одно вместо другого»; путаница, недоразумение). Истероидный компонент очень часто сочетается со своей противоположностью – obsессией, модальности которой противостоит, как бы является «судьей», СуперЭго для хаотичной, инстинктивной истерической части личности. Как пишет А.Р. Хайрутдинова, «Анализ показал, что частотным является употребление автором таких лексем, как: жизнь, смерть, любовь, ненависть. Они позволили нам выделить две главные и смыслообразующие оппозиции для всего творчества писателя – это оппозиции «жизнь-смерть», «любовь-ненависть», которые, по нашему мнению, находятся в отношениях корреляции в художественной картине мира писателя» [158]. «Бинарные оппозиции в текстах произведений отражают индивидуально-авторское мировосприятие; способы языковой объективации оппозиций устанавливают эстетические связи компонентов текста с его концептуальной целостностью и определяют особенности идиостиля художника слова» [158].

А.В. Попова, говоря о творчестве А. Кима замечает: «в зарубежном литературоведении его прозу принято рассматривать в контексте направления магического реализма», вкупе с постмодернистской поэтикой («Поселок кентавров», «Сбор грибов под музыку Баха» и даже с маргинальной культурой («Поселок кентавров») [162]. Именно постмодернистским расщеплением (деконструкцией) первоначально положительного образа кентавров (полулюдей-полубогов) и объясняется мозаичность психических радикалов персонажного ряда кимовских образов, вместе образующих искомую личностную целостность, к которой автор последовательно стремится в своем творчестве.

А. Ким как бы все время экспериментирует, пытаясь объединить Запад и Восток, небо и землю, кочевников и земледельцев: «По отцу (небо, верх) запад и восток одинаковы, только по утробам матерей (низ, земля) разные» [170, с. 360]. Но опыты его не увенчиваются успехом, манифестируя некую ошибку Творца, и бесконечное возвращение к началу, первотворению. У древних кочевых племен еще нет «Я» личности и свободы воли, тенденции пробиваться сквозь жизнь, самому строить свою судьбу - они делают то, что назначено им

сверху (Г. Гачев). Поэтому кимовские кентавры совершенно беспомощны в поединке: «нападать и защищаться в одиночку никто не умел» [166, с. 202].

Толпа кентавров – это единое тело [166, с. 158], а личность в у древних кочевников на всех одна, она небесная, отцовская (Г. Гачев). Отсюда тяготение ко всеобщим категориям, к Единому, к общим принципам бытия и познания: не рассказывание случая/происшествия, а приведение случая к общему знаменателю и обуславливает жанровое тяготение восточной литературы к жанру притчи, выделившейся из мифа. На вечность, вечные ценности нацелен рассказчик с восточным менталитетом, так как для Востока фундаментальна идея предвечной статики, предрешенности бытия, мотив обратного знания, ценности Неба [170, с. 381].

«Карнавальный гротеск выполняет жанрообразующую функцию в романе «Поселок кентавров», что воплощается в «поэтике телесного низа», гротескных образах тела» [164, с. 55]. Оскопленный Пассий, культурный герой романа эротико-гротескного романа А. Кима, вынужден жить умом. «Но тот, кто не *елдарайствует*, тот не живет» [166, с. 258]. А.Е. Попова, рассматривая особенности изображения героев А. Кима в пограничных ситуациях, приходит к выводу, что «типу героя рефлексующего, дисгармоничного, воплощающего «коллизия познания», противопоставлен тип «естественного человека», внутреннюю силу и цельность которого составляют простота, смирение, связь с природой» [164, с. 12].

Сознание, отделенное от жизни сердца, по А. Киму, это тоже ложная личность. Миф именно потому есть «бегство в здоровье», что он дает целостную картину человека и реальности, в этом и состоит функция обращения к неомифу восточного автора. В аннотации к своей книге А.Ким пишет следующее: «В романе-гротеске «Поселок кентавров» в буффонаде мифологической фантазмагии поведено о том, почему бездуховный кентавр, исповедующий сугубо материальное, грубо материальное и безбожное, обречен на историческое исчезновение. В кентаврах легко угадывается советский обыватель» [166, с. 4].

2.2 Образы-архетипы, образы-тотемы и мотив инициации (Б. Джилкибаев)

Образ-тотем волка в Тенгрианстве

До сих полной и стройной картины этимологии сущности тенгрианства в научной среде нет. Истоки тенгрианства исследователи находят в хуннском ченли («небо»), в шумерском Дингир («небо»), в китайском Тянь и др. Как вероучение тенгрианство оформилось в более или менее целостную концепцию, когда сформировалась учение о едином божестве, космология (концепция трех миров), развернутая мифология и демонология (различение духов-предков от духов природы), то есть примерно к XII-XIII вв. [173; 174].

Культ Тенгри представляет собой культ Голубого неба – Вечного неба – небесного Духа-хозяина, местом постоянного обитания которого является небо [174]. По словам Л.Д. Шайдуллиной, «Тенгри-хан мыслился как Бог космических масштабов, как единый всезнающий, правосудный, благодетельный. Он распоряжался судьбами человека, народа, государства. Он – творец мира, и Он сам есть мир. Ему подчинялось все в Мироздании, в том числе все небожители, духи и, конечно, люди» [173].

Тюрки глубоко почитали предков, у них был «культ предков-героев, прославившихся своими подвигами на поле брани» [173] или творениями, материальными и духовными, которые возвеличили имя тюрков. «Тюрки верили, что, кроме физического питания тела, необходимо питать и душу. Одним из источников энергии души был дух предков. Считалось, где жил и творил Герой, там и после смерти его дух мог оказывать постоянную защиту и помощь своим сородичам и народу. Славным предкам тюрки устанавливали каменные памятники, на плитах выбивались слова о подвиге и обращение к потомкам. Памятник был местом встречи между людьми и духом предка. Во время памятных жертвоприношений, молений, иногда в государственном масштабе, дух предка находил в памятнике временное пристанище, остальное время он обитал на Небе. Каменные памятники в древние времена стояли от Алтая до Дуная и были разрушены в средние века после принятия тюрками мировых религий. Важной особенностью тенгрианства являлось выделение трех зон Вселенной: небесной, земной и подземной, каждая из которых, в свою очередь, воспринималась как видимая и невидимая» [173].

Почитание предков у тюрков (и монголов) нашло выражение в их тотемическом отношении к Волку – предку Бозкурту, гаранту бессмертия тюркского народа, посланному Великим Тенгри, о чем символизирует небесно-синий цвет шерсти Бозкурта.

Как считали древние тюрки, их предки спустились с Неба вместе с «Небесным волком» – небесным существом, духом-покровителем, духом-предком [174]. «Верования, связанные с Бозкуртом, в мифологических текстах тюрков делятся на три части: вера в Бозкурта как отца, основателя рода; вера в Бозкурта как вождя и вера в Бозкурта как спасителя. Предок-Бозкурт являлся не случайно в те исторические моменты, когда тюркский народ находился на грани вымирания, и всякий раз Он стоял у истоков его возрождения. Бозкурт – незаменимый воитель, вождь, выводивший тюрков на путь боевых побед в периоды, когда бурлила их национальная жизнь и совершались великие походы» [175, с. 155]. «Золотая волчья голова красовалась на тюркских победоносных знаменах» [174, с. 229], возбуждая ужас и страх перед ним у противника.

Как пишет Л.Д. Шайдуллина, тюрки почитали волка как лидера среди зверей, как самоотверженного, преданного друга, очень умное существо. Волк в тюркском представлении бесстрашен, свободолюбив, «не поддается

дрессировке и этим отличается от служивых собак и подлых шакалов». «Волк - санитар леса, когда Духу Неба и Земли становилось неважно, и они нуждались в очищении, тогда среди тюрков рождались небесные люди и Бозкурты, которые своим поведением и примером направляли за собой тюркский мир» [173].

По мысли Л.Д. Шайдуллиной, в имени Бозкурта «боз» означает «сивый», а «курт» – «волк», видимо, синий цвет его шкуры привел древних к его отождествлению с Тенгри. Но, кроме того, у древних тюрков была легенда о происхождении тюрков от волчицы, пригравшей последнего воина, исчезающего племени. По этой легенде некое племя было почти поголовно истреблено врагами. Остался только один мальчик, которому отрубили руки и ноги и, искалеченного, оставили умирать мучительной смертью. Но ночью к нему пришла сивая волчица и, зализав ему раны, стала жить с ним, и от них-то и пошли первые тюрки. По другой легенде, один тюркский хан так любил свою дочь, что не хотел выдавать ее замуж. С этой целью он запер ее в неприступной высокой башне. Однако к ней однажды поднялся сивый волк, и она от него забеременела. В «Огуз-наме» огузское войско ведет в поход не Огуз-хан, а Сивый Волк. Возможно, это остатки тотемистических представлений, но поднимаясь все выше в ценностном статусе, Волк становится Тенгри, а тотемизм превращается в тенгрианство. У тюрков есть также выражение: «Лицо Волка благословенно». Это говорит о тюрках как о «малом человечестве», подражающем еще животному миру и соприродному с ним.

Но можно сказать и иначе, что мышление тюрков архетипично, что ими двигала искренняя жажда жизни и доверие к своим инстинктам. Так, прежде чем прирезать барана, говорили: «Ты ни в чем не виновен, но я очень голоден». В этом тюрки подражали волкам, ибо считали их самыми благородными хищниками, не убивающими без нужды, но и не дающими себя в обиду. Им нравилась также в волках их коллективизм, сплоченность в единую стаю.

Древние тюрки представляли волка как положительный образ: это был символический образ высшего существа в тюркском мире, самодостаточного, смелого, свободного, дерущегося с противником либо до победы, либо до смерти. Волк не питается падалью как шакал, он – чистое животное. Образцом волк может быть и в семейной жизни – волк хороший семьянин, любящий свою самку и волчат, верный своей единственной семье всю жизнь до самой смерти. Волк в тенгрианстве символизирует СуперЭго, высокую нравственность, образец, идеал справедливости. В своей стае волк всегда защитит более слабого. Это поистине отцовский образ-тотем в тюркском мире.

Сказания о священном волке, как считает академик В.А. Гордлевский, «занесли» в древнюю Европу именно тюркские племена [176]. Но через некоторое время европейские народы начали интерпретировать «человеческое» и «волчье» как противостояние. Ведь волки нападали на их становья, уничтожали их скот. Волк в ярости неукротим, как наказание божье. Но когда

тюркские племена уже настолько цивилизовались, что тотем преобразовался в идею Бога, этим богом стал Тенгри – бог Неба, или Бог-Небо. Именно в эту эпоху и появилась выражение: «Если над псом есть хозяин, то над Волком – Тенгри!». Культ Волка в сознании тюрка претерпел существенную эволюцию, постепенно из повелевающего превращаясь в укрощаемое, из соприродного архетипа – в нечто изживаемое. Тем не менее, коннотация положительного и даже священного за образом Волка осталась в тюркских народах навсегда.

Тюркская и славянская интерпретация образов-архетипов волка и собаки

Как известно, в русской и – шире – славянской культуре всегда существовал некий мировоззренческий микс устных преданий, наследия языческого прошлого, ветхозаветных и апокрифических представлений, Христианства, влияний чужой культуры и религий, практического опыта поколений предков. Из этого синтеза постепенно выкристаллизовывалось специфическое отношение русского человека к матери-земле, природе, домашним и диким животным. С древнейших времен собака на Руси почиталась как друг и охранник границ дома. Это было не только домашнее животное, но и сказочный помощник, преданный и верный друг - в доме, на охоте, в дороге, спутник в прохождении инициации.

В русском фольклоре практически все сказочные образы собак положительные. Их предназначение – спасти иницируемого, поддерживать в трудную минуту, во всем помогать, а также – предвидеть события будущего. Мотив собаки-предсказательницы есть в русских и славянских сказках практически повсеместно. В таких сказках, как «Дочь и падчерица», «Морозко», «Девушка в колодце», где описывается жестокое отношение мачехи к падчерице и ее старание избавиться от неродного ребенка, собака помогает жертве и предсказывает хороший для нее конец истории (собака вещает, кто из дочерей придет из лесу с подарками, а кто с пустыми руками: «Старикову дочь в злате-серебре везут, а старухину замуж не берут»).

Другой славянский мифологический мотив в образе собаки – ее способность ощущать присутствие нечистой силы и всячески оберегать от нее хозяина. Так, в сказке «Леший» собака охотника чует нечистую силу, предостерегает хозяина. Этими же сакральными способностями в русском и славянском мифе фольклоре обладает и собака Двоглазка или Четырехглазка, которая «всюду высматривает разную нечисть, где бы она не схоронилась» [177]. В фольклоре других народов, живших на границе со славянами (македонцы, тувинцы, чуваша, коми, нивхи и др.) из-за этой своей способности собака даже сама считалась нечистым и опасным существом. Сербь, македонцы, русские считали, что собаки-двоглазки (с белыми пятнами над глазами) могут распознавать ведьм и вампиров, у чувашей было поверье, что собаки-двоглазки могли отгонять злых духов. Нивхи верили, что в таких собак переселяются души умерших

[177]. Подтверждение этому и сказочный пес Ярчук из русского фольклора. С волчьим зубом в пасти он преследует чертей и ведьм и имеет все те же функции, что вышеперечисленные собаки-двоеглазки.

В большинстве русских сказок собаки являются помощниками и охранителями героя, проходящего инициацию. В сказке про Кощея Бессмертного собака, встреченная Иваном-царевичем, добывает для него иглу с кощеевой смертью. Собаки Тяжелый и Легкий, полученные героем в дар от невесты, служат ему верой и правдой и защищают от беды в сказке «Притворная болезнь».

Собака показывает дорогу в недостижимый город Ничто из сказки «Пойди туда – не знаю куда» и тоже помогает главному герою. Собакой оборачивается Иван из сказки «Хитрая наука». В сказке «Незнайка» описывается преданность и готовность собаки пожертвовать собой ради хозяина: пес Ивана специально первым переступает заколдованный порог, чтобы спасти от смерти хозяина и погибает сам.

В сказке «Волк и собака» (или «Медведь и собака» в других вариантах) собака тоже ведет себя благородно, отвечая добром на добро. Собаку выгнали из дома за проступок, в лесу она встречается с волком, который подсказывает ей как вернуть любовь хозяина. Вернувшись домой, собака не забывает отблагодарить волка, приглашает его на свадьбу и кормит до отвалу. Так подчеркивается ценность незаменимости собаки как защитника и помощника.

Дружба человека и собаки насчитывает более пятнадцати тысяч лет. Подчинение собаки воле человека положило начало приручению диких животных человеком. И в этой работе одомашнивания других животных собака была не только спутником человека, но и помощником. Она защищала от нападения хищников прирученных овец, коз, коров, охраняла жилище и подворье, лаем предупреждала о приближении врага, помогала в ловле зайцев, сусликов и прочих мелких зверей. С тех пор как человек осознал себя разумным существом, из всего животного мира он избрал себе спутником собаку.

Для сравнения приведем пример об этом и из казахского мифа: «<...> Аллах создал человека из глины, приставил собаку охранять его, а сам отлучился за душой. В это время пришел джинн и задумал разрушить глиняную статую человека. Но собака его не подпустила. Джинн рассердился и напустил холода. На заре творения собака была голой, без шерсти и вмиг заледенела. Джинн подскочил к человеку и несколько раз плюнул в него. Вот через эти плевики род человеческий и получил напасти, болезни и страдания. Вернулся Аллах, вдохнул в человека душу и выругал джинна за содеянное. Однако болезни и напасти человеку остались, ибо теперь, в земной жизни, они ему были нужны. А собаку Творец наградил за верную службу теплым мехом...».

В период, когда человек только начинал свою деятельность в природе, первым из животных он выбрал себе в друзья собаку. Эту легенду о том, что

при акте творения Богом человека присутствовала собака, в конце XIX века записал из уст казахов русский востоковед А.Е. Алекторов [178].

Как видно из вышеприведенного обзора, собака как сказочный персонаж в славянской фольклорной традиции оказывается высоконравственным, сугубо положительным образом. Это, по сути, архетип друга и помощника, в глубине которого таились осколки родительских образов-защитников. «Безыскусный и ясный образ этого замечательного животного, наделенного многими добродетелями и положительными чертами, вопреки всему поднимается выше многих религиозных и культурных условностей, которые в течение долгих веков прививались русскому народу» [179]. Однако собака в славянской мифо-фольклорной традиции - это только помощник героя, либо обратная сторона бога — дьявольские силы. А волк в тенгрианстве — образ, соизмеримый с Богом.

Образ собаки амбивалентен, как и образ волка. В работе «Национальные образы мира. Евразия — космос кочевника, земледельца и горца» Г.Д. Гачев, анализируя повести Ч. Айтматова, отождествляет собаку и волка: «А что есть пес? Это “а серый волк ей верно служит”, т.е. прирученная хищность природы, обращенная на службу-дружбу и любовь к человеку. Это его торжество над хищностью: превратить ее из вражды — в предельную преданность, так что “верный, как пес, как собака” уж притчей во языках стало: “собака — друг человека”. Пес — это привязанность, абсолютное доверие, отсутствие своей воли. А ведь превратная воля — начало сатанинства, и оно тоже образом пса знаменуется <...> Пес есть бес и пасть-смерть на службе-дружбе к человеку жизни. Главное в нем: пасть-клыки (= смерть, казнь, ад) на ногах-скоростях <...>» [180, с. 116].

Что касается отношения к волку в русском фольклоре, то и оно амбивалентное. «В славянской мифологии оборотень (волкодлак, волколак, вовкулак) соединил в себе черты фольклорного образа и заимствования из представлений о христианской демонологии. В отличие от мифологии народов Европы у славян оборотень изначально был положительным персонажем и факт оборотничества воспринимался как нормальное явление. Практика оборотничества была настолько распространена среди славянских племен, что Геродот описывает ежегодное превращение неvroв (славянское племя, предположительно обитавшее на территории Белоруссии) на несколько дней в волков, как что-то само собой разумеющееся. А славянский героический эпос вообще характеризует главного героя-оборотня как существо божественного происхождения. С принятием христианства все прежние божества были низвергнуты и объявлены демонами» [180].

Эту антетичность и амбивалентность образов собаки и волка в полной мере раскрывает Б. Джилкибаев: «Волк, деструктивная «машина войны» [181, с. 56], противопоставлен в «Казахском эротическом романе» законопослушным воинам-псам, представляющим западную, в том числе и русскую,

центрированные, земледельческие цивилизации» [181, с. 57], являющимися одновременно и архетипами, и тотемами.

Архетипические образы собаки и волка в интерпретации Б.Джилкибаева

Берик Магисович Джилкибаев в течение многих лет занимался изучением и преподаванием фольклора в КазНУ им. Аль-Фараби. Кроме того, он оригинальный писатель, переводчик. Его прозу и переводы печатали журналы «Простор», «Айт», «Книголюб», альманах «Литературная Алма-Ата» и российский журнал «Дружба народов». Б. Джилкибаев – известный ученый-филолог, профессор, и, может, потому герои его романа тоже филологи: лингвисты, фольклористы, работающие со словом, поскольку он лучше всего знает эту среду. Беседы, которые они по временам ведут, чрезвычайно интересны, иногда спорны, но в рамках времени написания романа – 90-х гг. XX века это вполне актуально и понятно. Это был период «перехода», обостренных поисков самоидентичности казахского народа [182].

В его «Казахском эротическом романе», где эротики практически нет (название – всего лишь дань популяризации), но есть обращение к казахским заветным сказкам, мифам и легендам, много научных рассуждений, например, о менталитете человеко-волков и человеко-собак, о природе власти, об эротической культуре Востока и Запада и о многих других философских вопросах. Это роман, по сути, аналогичный мифу, в котором разворачивается сюжет первотворения, инициации казахского этноса на основе его самоидентификации. Как пишет А. Харламова, «архетипическая ситуация инициации героя/героини является обязательным элементом в развитии сюжета как мифологического, фольклорного, так и художественного произведения. «Казахский эротический роман» Берика Джилкибаева композиционно напоминает волшебную сказку, миф и драму, что обусловлено онтогенетической связью романного жанра с героическим эпосом и фольклором» [182, с. 21].

Б. Джилкибаев во вставной новелле «Синий волк» сопоставляет архетипические образы волка и собаки и специфику национального, регионального восприятия волка и собаки: как интерпретирует образ волка русский народ; каково символическое содержание этого образа для казахов? Он дает многогранную архетипическую характеристику волку, несколько парадоксальную, потому что волк у него одновременно и «плохой», и «хороший» персонаж. В русской перекрестной рецепции автор иллюстрирует три значения архетипа волка – Серый «...разбойник, посещавший овчарни, нападавший на овечьи стада», лесной Бирюк «...одиноким, избегавший общества, живший непонятной ночной жизнью», и в противопоставление волкам-разбойникам даются положительные образы волков, отраженных в поэзии А. Пушкина: «Царевна там в темнице тужит, а Бурый волк ей верно служит». Эту рецепцию автора поддерживает и образ волка на картине Васнецова, где изображен серый волк, который несется по темному лесу, везя

на себе Иванушку и красную девицу, и, по существу, является субститутом образа коня-помощника. Но, как говорит сам автор, в русском фольклоре «попытки реабилитировать зверя вытесняются образом глупого, жадного битого волка, который везет «небитую Лису Патрикеевну» [183, с. 45].

«Как волка ни корми - он все в лес смотрит», «его не приручить, добром к нему не подступишься, на мировую с волком нужно идти, только «снявши шкуру с него долой». Много, очень много плохого, отрицательного накопилось в характеристиках волка в русском фольклоре [183, с. 78], – констатирует казахстанский писатель символическую русскую рецепцию свобододолюбивых, не подчиненных «русскому центру» народов в целом [183].

Собака, по мысли Б. Джилкибаева, тоже очень значимый архетип для казахов, но с противоположным, негативным значением. Писатель видит ее «приевшуюся и сросшуюся с людским сознанием» дружелюбность и преданность человеку в негативном свете. Если «волк не может быть в неволе, то собака не может быть на воле», - замечает автор. «Собака в лес не смотрит. Собаке нужна кормежка. Хороший хозяин знает, когда надо кормить собаку в охотничью пору. Ценность собаки – в ее преданной службе, послушании, готовности положить свою собачью голову за своего хозяина. <...> Беда собаки – оказаться на воле» [183, с. 89].

Собаки управляемы, ведь человек уже давно изучил их все слабости, одна из которых – кость. «Веками выработана у собаки потребность служить человеку. Такой потребности у волка нет» [183, с. 76]. Эта фраза ставит все на свои места, разграничивая дикую свободу волка и домашнюю зависимость собаки, не отрицая их мощного противостояния друг другу. По сути, здесь Джилкибаев обращается к архетипической силе обобщения этих образов, художественно со- и противопоставляя восточные и западные народы, казахов и русских, тюрков и славянские народы, кочевников и земледельцев, так как позиционирует волка и собаку как их тотемы. Для русского этноса волк – архетип, для тюрков – тотем. Для тюрков собака - тотем русского народа, а для русских собака - только архетип.

Неприятие автора вызывает неудавшийся, по его мнению, образ-конгломерат советского плавильного котла народов, искусственно соединившего и невилировавшего национальную специфику как казахов, так и русских. Собако-волки и волко-собаки – люди-оборотни («человек советский» – вот кто подвергается суровой писательской критике).

«Столкновения «волчьей» и «собачьей» психологий, яростное противостояние и противоборство этих стихий породили чудовищные формы не только экстремального проявления этих психологий, но и промежуточные формы, в которых выросли «человеко-волки», «человеко-собаки» и «собаки-волки», «волки-собаки». Особенно фантастическими были последние формы обществ, где двойственная психология, совмещающая в одном общественном организме черты «волчьей» и «собачьей» психологии, миропонимания и

мироощущения, создавала такой тип человека, который превосходил по своей собачьей сущности любого пса и в то же время своим волчьим менталитетом представлял не просто волком, но суперволком» [183, с. 126]. «Эти общества-гибриды, эти люди-«оборотни» сыграли в истории Евразии такую роль, которая еще не раскрыта историками и последствия которой мы еще долго будем ощущать на "своей шкуре"» [183, с. 134].

«Волчья стайная утопия, идеализация символического «Дикого поля», противопоставленная территориально привязанной поведенческой структуре «псов», определяет в романе Б. Джилкибаева и изначально подозрительное отношение казахского этноса к городу, колыбели европейской цивилизации. Город, великий плавильный котел, где встречаются элементы традиционной социальной организации с элементами «волчьей» агрессивности и инициативности, порождает феномен «оборотничества», «собак с волчьим билетом», типичный для архаической модели инициации. В оборотничестве проявляется исходная амбивалентность песье/волчьего статуса» [182, с. 65].

«Первая глава романа «Синий волк» рассказывает о непростой судьбе молодого преподавателя, исследователя-фольклориста Ислама Елемесова, жившего в период культивирования личности Сталина. Испытания в жизни героя начинаются с задания майора Усена Каримовича перевести рукописи убитого писателя-отшельника на арабском языке, которые Джилкибаев соотносит с «Заветными сказками» Афанасьева и новеллами «Декамерона» Бокаччо – литературой для советской эпохи немыслимой и запретной» [182, с. 21]. Еще очень важен для романного повествования Б. Джилкибаева момент, когда Юнус спрашивает у Зауре о ее предпочтении собаки или волка. Она – казашка, а, следовательно, она – потомок тюрков, и, естественно, в ее жилах течет эта «тенгрианская волчья кровь». Конечно, она отдает предпочтение волкам, поддерживая свой выбор всей своей судьбой и судьбой своего знаменитого рода: «...мы, казахи, вышли из волчьего племени, произошли от Көк бөрі, Синего Небесного Волка. Кровь имеет немаловажное значение. Из этого даже сложился родственный принцип, который, кстати, движет всем в нашей стране» [182]. «Архетипический образ волка несет в себе символику деструктивного, хаотического начала. Он — и злая сила, и неподкупный страж [182], все это черты, свойственные характеру Зауре, владеющей колдовскими чарами и даром ясновидения. Она охраняет Ислама и спасает от тюрьмы» [182, с. 21].

Этнос, особенно казахский, объединяют уже не только территориальные признаки: «Голос крови – голос волчьей природы – сплачивает людей по семейным, родовым, клановым признакам» [183, с. 56]. Современные кочевники также нередко объединяются в очень крепкие сообщества по родоплеменной принадлежности. На востоке принадлежность к родовому клану является вопросом первостепенной важности, определяющей характерные качества индивида. «Это своего рода пароль. <...> Это путевка в жизнь среди

"своих", вход во "врата возможностей". Если ты «свой», то дорога «в люди» тебе открыта, если «чужак» - поворачивай оглобли...» [183, с. 80].

«Евразийская этнополитическая ментальность веками шла в противопоставленности двух ключевых фигур – собаки и волка. Крайние проявления этой противопоставленности - кочевой образ жизни, постоянная смена территории, постоянное ожидание столкновений, нападений, захватнических намерений неизвестно откуда могущих появиться врагов и готовность к экспансии, когда для этого представится возможность» [183, с. 78].

Автор умело оперирует антитезой, аллегориями, персонифицируя собак и волков, олицетворяя оборотней, сравнивая их с советским обществом, противопоставляя Запад и Восток. «Особая тема – собаки, подделывающиеся под волков, и волки в собачьих шкурах. Это тема оборотней. "Оборотни" днем выглядят собаками, а ночью это свирепые волки. Понятия "день" и "ночь" здесь приводятся в расширительном значении. Оборотни, подделывающиеся под "собак" и "волков", в конечном счете предстают в своем истинном уродливом виде, в омерзительном двуличии, подлой посредственности, ничего хорошего не предвещающей народам, которыми им по воле шального случая выпала карта "рулить"» [183, с. 81].

Так и советские чиновники сталинской эпохи, изображающие «добрые намеренья», как бы великодушно оказывающие услугу, бескорыстную помощь, за маской своего лицемерия оказываются шакалами (помесь волка и собаки), готовыми растерзать в любую секунду, лишь бы спасти свою шкуру. «Любой факт, фактик из жизни любого сидящего в зале мог обернуться тяжелейшим политическим обвинением, и все набросятся, как шакалы, и костей не соберешь: загрызут, растерзают. Уж лучше сидеть и не хрюкать!» [183, 84].

Как пишет А. Кодар, «под традицией следует понимать совокупность мифа и фольклора, причем конституирующей основой всякой традиции является все-таки миф» [184]. Для казахского социума, не отказавшегося от своих корней, обращение к традиции, «теням далеких предков» – святой долг и необходимость поиска истины, отвечающей на многие вопросы современности [185]. Б. Джилкибаев обращается к архетипическому образу волка-тотема, всячески возвеличивая его, чтобы напомнить своему многострадальному народу о его былом общетюркском и казахском национальном величии. Он напоминает, какими боевыми «Волками» были казахи в прошлом, он возрождает этот тюркский «волчий дух» независимости и свободолюбия, который всячески подавлялся в советскую эпоху диктатом советской власти.

Роман Б. Джилкибаева многопланов, но в этнопсихологическом аспекте он показывает тот отрицательный сдвиг, который произошел в психологии советского народа за годы сталинского тоталитаризма и хрущевской обманчивой оттепели. Людей пытались сделать абсолютно управляемыми, удалив из памяти этноса естественные для него архетипические черты: гордый воинственный дух казахов-кочевников и миролюбивую общинную

солидарность крестьянской оседлой Руси. Особенно губительно это сказалось на казахах, которых насильно сделали оседлыми, лишив как среды обитания, так и собственной культуры. Из свободных кочевников советский социум пытался сделать чиновников-бюрократов: вместо того, чтобы пасти свои табуны и отары, они сидели теперь в тесных кабинетах в городах, нивелирующих национальное сознание кочевников, и сочиняли в них не стихи, а доносы друг на друга.

Народ пастухов и воинов за несколько десятилетий превратился в народ «лжеписателей и лжеученых». Особенно не жалуется автор чиновничью и научную среду сталинского времени. Роман Б. Джилкибаева – о неудавшемся историческом эксперименте. Тема мифологического оборотничества – центральная в этом романе. Однако это не то сказочное оборотничество, когда человек, превратившись в волка, становится могучим и неуязвимым, а, напротив, это как бы трикстерство, когда волк хочет скрыть свою волчью натуру, а собака – собачью. И такое оборотничество нивелирует в человеке человеческое, так как только утверждение своих ценностей, отстаивание своих убеждений делает человека человеком.

Однако, как и в мифе, в романе Б. Джилкибаева все амбивалентно. Оборотничество может стать и положительной стороной при определенных условиях. Так, Суперволком, по мысли А. Харламовой, можно назвать героиню второй главы романа – Айгерим, рожденную от отца-немца («собаки») и матери-казашки («волчицы»): «А девочка пошла мастью в мать. Чернявенькая, с большими чуть раскосыми глазами. Когда она смотрела, не улыбаясь, в лицо собеседнику, тот испытывал какое-то жуткое чувство предстоящего разоблачения или жестокого обвинения в чем-то неблагоприятном. А когда она смотрела с улыбкой, то для собеседника эти минуты были настоящим праздником. Очаровательная росла девочка. Было в ней и казахское, и тевтонское. Такой коктейль – сплав, который должен был сказаться на судьбе этого создания, что-то должно было произойти в ее жизни замечательное, необычное, что происходит не с каждым и не каждый день <...>» [183, с. 115]. «Но по законам жанра, чтобы исполнить завещанное судьбой предсказание (в романе эту функцию берет на себя автор) о прекрасной жизни, Айгерим должна пройти сложный путь индивидуации: от стадии ребенка (девочки, девушки) к стадии взрослой женщины» [182, с. 24].

Но когда по необъятной стране СССР проходится неумолимый молох репрессий, подминая под себя миллионы и миллионы людей, даже протест высказывается эзоповым языком в аллегорических образах, как это делает в романе Зауре (материнский архетип и тотемический образ волчицы) на партсобрании: «Меня насторожило слишком частое и кстати и некстати восхваление наших вождей. Ислам с утра до вечера только и делал, что хвалил и возвеличивал товарища Сталина, товарища Молотова, товарища Ворошилова и даже наших казахстанских руководителей. Хотя это было уже ни к чему. Я не

хочу сказать, что наши казахстанские руководители не заслуживают похвалы. Нет! Но если нужно, их похвалят в «Правде», «Известиях», их похвалит сам товарищ Сталин! А чтоб каждый, кому не лень хвалил наших казахстанских вождей – такого быть не должно. Это нескромно. А затаившийся агент хвалил и наших руководителей, и более мелких людей. Но особенно он хвалил наших акынов, которые, мне кажется, вовсе не заслужили таких похвал. И вот постоянные восхваления заставили меня задуматься, зачем он это делает? Думала я, думала и догадалась, наконец! Он же хочет, чтобы мне опротивели эти восхваления, чтобы они вызывали у меня раздражение, чтобы я стала думать, что все это ложь, преувеличение, что красивые слова в адрес вождей наших – фальшивка и они не заслуживают таких похвал. Он своими восхвалениями хотел вызвать у меня обратную реакцию! Но меня не собьешь! Я не дуручка! Я сама люблю наших вождей и знаю, чего стоит каждый из них» [183, с. 84].

Здесь важна интонация, с которой это все произносится, а интонация явно ироническая и даже можно сказать – саркастическая. В казахском фольклоре женщина нередко умнее мужчины. Такова Куртка – жена юного Кобланды, предостерегающая его от похода на кзылбасов, такова Карашаш – жена остролова Жиренше, перехитрившая самого хана. Там, где бессильна грубая мужская сила, выход – в тонкой женской уловке. Так что Зауре не просто прекрасный оратор и манипулятор, но архетипический женский образ мудрой возлюбленной, принимающей на себя и материнские функции, как бы оживший образ из казахского фольклора и мифологии. По сути, это тоже герой-трикстер только с чисто восточными с положительными коннотациями. Таким образом, в период сталинских репрессий оборотничество, если оно осуществлялось во имя правды и выживания, имело положительный оттенок.

«Я хотел показать то, – говорит Б. Джилкибаев в одном из интервью, – что люди одичали, забыли про гуманность, человечность. Забыли, в погоне за счастьем, что они – люди и пошли по головам, убирая всех на своем пути. Внутренняя культура, человечность, разум – это то, что делает человека человеком. Делает его цельным, гармоничным, напоминает ему то, что он стоит выше всех зверей в природной цепочке. Потому что у него есть разум. А разум – это высшая сила, она намного выше хитрости, коварства, дикости и зверства, которые, по сути, являются первобытным маскарадом. Мы, люди, не должны забывать, что мы, прежде всего, люди, а потом уже кто-то еще. Это и было целью написания этой главы, этой книги. А еще целью книги было показать глубокие корни нашего народа, наличие богатой культуры, о которой редко упоминается сейчас» [186].

В целом роман Берика Джилкибаева сложен, неоднозначен, и самая важная часть в нем, проясняющая основную идею – это новелла «Синий волк», где раскрывается значение основных переходящих друг в друга образов-тотемов и архетипических образов, образующих мировоззрение двух основных этносов

Казахстана в сталинскую эпоху, обусловивших их национальный характер и судьбу.

Писатель обращается к тюркской и славянской мифологии и фольклору, описывая архетипы собаки и волка в этих очень несхожих культурах. Если у тюрков волк считается священным, неприкосновенным животным, то для славян – это нечисть, демонический персонаж. Если для славян «мила собака», то предки казахов презирали ее за отсутствие гордого волчьего нрава, за желание выслужиться перед хозяином. Эти противопоставления архетипических образов распространяются и шире, на авторскую рецепцию Востока и Запада, цивилизации кочевников и цивилизации земледельцев.

Мифологическую амбивалентность образов, представленных и противопоставленных в романе, обнаруживает интервью с писателем, записанное А. Кодар:

«А.К: - Ясно, а вот через архетипы собаки, волка, их слияние в оборотней вы пытались отразить ситуацию, творящуюся в интеллектуальных кругах или вы просто хотели раскрыть эти архетипы, чтобы не дать им быть забытыми?»

Б.Дж: - Думаю и то и другое, эти архетипы очень помогают отразить то, что творится в кругах интеллигенции.

А.К: - А что для вас архетип, согласны ли вы с Юнгом в определении архетипа?

Б.Дж: - Вполне согласен с ним, разделяю его взгляды.

А.К: - А можно ли обнаружить обращение к обширной истории тюрков, тенгрианских мотивов, когда вы описывали Небесного волка?

Б.Дж: - Конечно, синий волк – Небесный волк, тенгрианство, тюрки. Это все неделимо. Помнится, у тюрков даже были знамена с волком. Эта тенгрианская легенда о волчице, перекликающаяся с римской легендой о Ромуле и Рэме, что их тоже вскормила волчица.

А.К: - Мне очень понравились ваше разделение этнического восприятия архетипа волка, красочное описание волка серого, бирюка для русских и нашего Небесного волка. А что вам более близко?

Б.Дж: - Да, да антиподы, различные взгляды на мир. Сказать, что мне близко не могу, потому что я выступаю в роли наблюдателя. Но могу сказать, что в детстве очень любил волков. Я прочитал 10 томов «В мире животных» Баннера, когда у Киплинга вышел «Маугли» - тоже зачитывался.

А.К: - Ясно, а вот антиподы волка и собаки, созданные из них оборотни, были показаны для чего?

Б.Дж: - Для того чтобы разделить этот мир, людей, их мышление на волчье и собачье, а также на смешанное мышление оборотня, который вечно носит маску, обнажая истинный оскал своей ужасной сути только во тьме» [186].

«Мне кажется, – пишет А. Кодар в книге «Степное знание», – что отправная точка процесса переосмысления мировоззренческих основ – резкое, доселе неведомое человечеству расширение кругозора. В оседлоземледельчес-

ких культурах человек, будь то раб или царь, всегда связан тысячами невидимых нитей со всей социальной машиной – семьей, родом, племенем, городом, государством. В степи он, принадлежа, естественно, к определенному клану и племени, все же принципиально остается свободным самоопределяющимся атомом людского сообщества. Степень его независимости, впрочем, как и незащищенности, всегда намного выше. На то, что степняк далеко не всегда отождествляет себя и свои интересы с социумом, к которому принадлежит, указывает хотя бы легкость дезинтеграции степных сообществ любого уровня. Кроме того, в силу своей мобильности, он способен наблюдать разные сообщества и сопоставлять увиденное. И, в конце концов, возможность взгляда со стороны расширяется не только на конкретный мир семьи, рода, клана, племени, но и на универсум вообще» [184].

Такая амбивалентная концепция раздвигает горизонты в романе, показывает, что у каждого этноса свое миропонимание, и вовсе не обязательно эти мировоззрения должны совпадать и дублировать друг друга. Наоборот, тем и хорошо «царство архетипов», что позволяет этносам осознать себя, погрузиться в свое «архэ»-начало, спроектировать будущее. Роман был написан в 90-е годы XX в. и для этого переходного периода оказался достаточно революционным и по содержанию, и по смелости выраженных идей, и по форме – кроме вставной новеллы в него вплетены и легенды, и казахский запретный фольклор.

2.3 Мотив рождения героя и архетип превращения (А. Ким)

По версии О. Ранка, миф о рождении героя всегда начинается с описания необыкновенного ребенка, находящегося в материнской утробе. Вся дальнейшая судьба героя представляет собой реакцию на травму его рождения, которая преодолевается путем целого ряда достижений, имеющих компенсаторную природу, среди которых на первом месте стоит повторное обретение матери [28; 29]. Таков, например, сюжет судьбы Геракла, от которого в младенчестве отказалась мать, но затем сама Гера, мать всех богов, приняла его к своей груди. Как считает О. Ранк, эти достижения (героические подвиги), как в мифе, так и при неврозе, служат повторному обретению первичной ситуации «в утробе матери».

Практически по такой же сюжетной схеме построен и роман Анатолия Кима «Белка», начинающийся со слов «Я сирота, отец мой погиб во время войны в Корее, а мать умерла от голода в лесу...» [187, с. 3]. Это, по сути, и есть сюжет перехода, инициации главного героя, не случайно автор называет свой роман сказкой, всегда основывающейся на сюжете инициации. Концентрация депрессивных эмоций в романе феноменальна («В душе, на самом дне, лежит у тебя комочек яду», – пишет автор [187, 3], а депрессия, как утверждает Ю. Кристева, и есть реакция на утраченный объект любви, в первую очередь – на

утрату матери [188]. Страх, опустошенность, тягостность бытия, соматоформные расстройства (опухоль на бедре кимовского персонажа Кеши Акутина – его галлюцинаторный ребенок³) – типичные приметы депрессивной акцентуации [68].

Ранняя утрата матери обесмысливает жизнь героя, приводит к суицидальным мыслям и подсознательной попытке обрести мать в других женских образах, прежде всего в образах возлюбленной и жены (у депрессивного человека, как правило, происходит переоценка любви как «репродукции первичной любви к матери» [188]). Поэтому и превращения / перевоплощения, на которых строится система персонажей А. Кима, восходят прежде всего к трем базовым образам: утраченной матери (трансформирующейся во все женские образы романа и образ-тотем Белку), отсутствующего отца (трансформирующегося в Бога-отца) и центрального героя-повествователя, расщепленного на несколько субхарактеров, по-разному изживающих эту утрату.

Превращения в иные формы существования происходят на грани бреда и адекватного состояния, когда больной человек поочередно живет в двух мирах, то в бредовом, то в реальном, как, например, Петька из романа В. Пелевина «Чапаев и Пустота», герои романа Ф. Кафки «Превращение», постмодернистского рассказа корейской писательницы О Су Ен «Насекомое» и др. Когда герой вырывается из бредовой реальности, он превращается в обычного человека, и это главный принцип неомифологического письма, в котором чудесное, невозможное (алетическое) переплетается с повседневным.

Творчество А. Кима определяется в критике как мифологический реализм и натурфилософская проза (В. Бондаренко, С. Семенова [189], В. Грушевская [190], А. Попова [163]). Депрессивности реалистической эстетики, возникающей от одномерности авторской позиции писателей-реалистов, игнорирующих существование «потусторонней» действительности, посвящена монография В.П. Руднева «Реальность как ошибка» [65]. Реалистический герой «живет всего в двух измерениях, и там нет места для волшебства и сказки; ему так тоскливо, что хоть вешайся», – констатирует данную ситуацию и сам автор романа-сказки «Белка» [187, с. 266].

А. Ким пытается снять эту оппозицию, соединив несоединимое – миф и реализм – в актуальной для XX века неомифологической эстетике, накладывая элементы мифопоэтики на бытовое, обыденное течение современной жизни. Как пишет В. Руднев, «...художественное высказывание вырастает из мифологического высказывания, а не бытового... Оно апеллирует не к бытовому языку, а к мифологическому протоязыку... Потребитель художественного дискурса на время тоже переходит в мифологическое мышление...» [65, с. 34].

Подобное эстетическое решение сообщает роману А. Кима необходимую глубину (полифонию) характеров и сюжетов, многомерность и

3 Рождение ребенка из бедра — еще и древнеиндийский мифологический сюжет.

поливариантность сюжетных ходов, ведущих, однако, как и мифологический лабиринт, к одной пространственной и временной точке – фигуральному материнскому чреву, матери сырой земле, «единому громадному материнскому существу» – символу вечности [187, с. 268]. По концепции В. Руднева, мифологическое сознание есть регрессия к архаике, младенческому состоянию [66].

Феномен проявления интереса к различным психологическим отклонениям от нормы отмечают как западные, так и российские психологи и литературоведы [193]. Например, шизофрения становится одним из культурных символов XX века (см.: Ж. Делез и Ф. Гваттари «Капитализм и шизофрения», М. Фуко «История безумия в классическую эпоху», В. Руднев «Философия языка и семиотика безумия» и т. п.), а основным симптомом этой болезни оказывается «всеобщее оборотничество» [11], галлюцинаторные превращения персонажей в великих личностей, животных, бесов, вампиров и т. д., господствующие ранее в мифе.

Источником полифонического (шизотипического) сознания, по версии В. Руднева, является мифологическое мышление, реконструированное в XX веке К. Леви-Стросом в его учении о мифологическом бриколаже – осколочном «перебрасывании и переливании» мифологических мотивов [65, с. 54]. Базовым риторическим приемом нового постмодернистского искусства, отражающим его шизотипическую (мозаичную) этимологию, становится расщепление дискурса, при котором он делится на несколько частей (нарративных инстанций, текстовых субличностей), в каждой из которых излагается своя версия событий.

Типичной иллюстрацией такого неомифологического мозаичного характера является и главный герой романа Анатолия Кима *белка* с редуцированным именем ...ий⁴, судя по всему, страдающий паранойей и галлюцинациями, раздвоением личности. Ему повсюду мерещится мировой заговор зверей против людей (бред воздействия и бред преследования), он страшится по этой причине называть свое имя, видит инопланетян, ведьм и призраков, встречается со своими двойниками: «Что же происходит, - бормочу я себе под нос. – Или в этом городе я сошел с ума и уже галлюцинации начались?..» - «Ничего подобного, - отвечает двойник (и точно – моим голосом!). - По физическим законам, которые тебе известны, ты не должен видеть меня. Ведь я тот, кем ты станешь через много лет» [187, с. 6].

Культура галлюцинаторна по своей сути, это вымышленный, фантазийный мир, далеко не всегда адекватный реальности, а сказка вообще психотична в наивысшей степени с ее чудесами и превращениями, чудовищами и мифической победой добра над злом [191]. Не случайно практически все ведущие персонажи романа-сказки А. Кима ощущают себя сумасшедшими. Главный герой, ... ий, например, страдает вербальными галлюцинациями, он

4 Имя *ий*, вероятно, является редуцированным вариантом имени самого автора – Анатолий.

слышит «голоса» своих уже умерших друзей-студентов, по сути, его ментальных близнецов (см.: близнецный миф (В.В. Иванов, В.Н. Топоров 2000)) [192], поскольку все они – только разные стороны его собственной психики, его субличности: «Нас было немало, пробужденных беличьей волей, получивших каждый свой образ и голос, - он вызывал нас из небытия, словно маг-волшебник...» [187, 265]. «Но послушайте лучше, о чем рассказывают мне сотни таинственных голосов, исходящих из невидимых складок и потаенных уголков бесконечного времени» [187, с. 17]. «Дорогая, вы слышите голоса моих нестрашных призраков? Я-то их слышу очень хорошо. Они, разумеется, звучат во мне, внутри моего одиночества...» [187, 22].

«Язык, который субъект слышит при галлюцинациях, – пишет В. Руднев, – это уже не обычный человеческий язык, это язык потусторонний, «базовый» или «фундаментальный» язык, <...> на котором общаются с другими мирами. В этом языке либо семантика, либо синтаксис, либо прагматика, либо все вместе искажается. Это язык, который описывает психотическую реальность» [66, 260]. Нередко в один абзац или даже в одно предложение у А. Кима вклиниваются голоса двух-трех персонажей, ведущих полилог из разных времен и пространств, в том числе – из мира мертвых.

Интегрирующей силой расщепленного характера главного героя романа А. Кима, стержнем его психотипа, является доминантная депрессивная субличность, герой-белка (...ий), отождествившийся с утраченным объектом, то есть интроецировавший свою мать - символический тотемный образ. Его нашли младенцем в лесу около мертвой матери и прыгавшей рядом белки, на образ которой он и спроецировал образ своей родительницы, порождающий депрессивный дискурс романа свой главный утраченный объект (образ-тотем) [193].

Как правило, расщепление характера на субличности происходит вследствие полученного в детстве сильнейшего стресса, психологической травмы. Такой травмой для ...ия стали война и сиротство. Его психика вытесняет эту травму путем создания своих ментальных двойников, как бы не помнящих, не знающих об этой утрате.

Один из них, Кеша Лупетин, ухаживает за своей сумасшедшей матерью до самой ее смерти, и сам вскоре сходит с ума, воображая, что опухоль на бедре – его нерожденный ребенок. Это истерическая субличность ...ия, телесно, психосоматически отреагирующая симптом утраты.

Другая субличность – Жора Азнаурян, обсессивный двойник *белки*, воспитывающийся властной теткой, «продает» свой талант живописца за богатство и любовь австралийской миллиардерши. Обсессия – синдром недополученной в детстве любви, бессознательно трансформировавшийся в образ денег, скупости и, в конечном итоге, в «атаку на богатых» (на сублимированную не долбившую, не защитившую ребенка от

экзистенциальной тревоги и смерти мать, инкорпорированную в образ жены-миллиардерши).

Сам *белка* (...ий) – воплощение тревожной, депрессивной субличности, шизофренической «свободно плавающей тревоги», так как шизофрения, по Л. Бинсваргеру, это «невозможность безмятежно пребывать среди вещей» [194]. Он мечется во времени и пространстве, мучаясь и страдая от потери смысла жизни, апеллируя в нескончаемом внутреннем монологе к своей галлюцинаторной возлюбленной.

Все это вытесненные отрицательные, неприемлемые для сознания диссоциированного героя субхарактеры. Причем, как пишет Е.А. Добролюбова, именно сочетание в полифоническом характере циклоидного (депрессивного) (герой-белка) и шизоидного (Миша Акутин) радикалов и организуют «сказочность» образа-персонажа, его веру в чудеса, судьбу, волшебство, пересечение границы миров и бессмертие [195].

Идеальной самоидентификацией *белки*, признаваемой его психикой частью личности, является Митя Акутин, самый талантливый из четырех друзей-художников, сирота, увязнувший в романе со своей учительницей, женщиной «материнского типа», любившей его беззаветной (по аналогии с материнской) любовью и после его гибели. Инцест – типичный мифологический сюжет соединения культурного героя и матери/родины. Митя Акутин, как идеализированный субхарактер ...ия, становится также его экстрактивной идентификацией с Христом (Иисус Христос – архетип самости, по К.Г. Юнгу), с которым учительница Лилиана (вариант библейской Лилит) впервые встречается, что симптоматично, когда он спит в гробу – модели женского чрева.

Митя Акутин был преследуем зверолоудьми, убит, похоронен, но воскрес и вернулся к творчеству и любимой жене/матери после своей смерти. Как известно, христианский религиозный миф эксплицирует бред преследования [196]. Как считают психоаналитики, «Ответ на авторитарное послание матери – еще более авторитарная фигура галлюцинаторного отца (Бога-отца) как универсального психотического защитника» [197]. Но именно такой психотический (мифологический) бред и сообщает самые важные сведения о глубинном функционировании творческой протомотивации.

Ева, любимая женщина-львица Жоры Азнауряна, по-своему тиранящая его, тоже образ материнского типа. Авторитарной мужеподобной женщиной является и армянская тетя Жоры Маро, ограничивающая его свободу (как отмечает В. Руднев, при бреде шизофрении в преследователей нередко превращаются родители (аналог вредителей в волшебной сказке) и Имя отца (Бог-отец)).

Миф поэтому и необходим расщепленной мозаичной личности современника, так как он нейтрализует оппозиции, интегрируя их в одно непротиворечивое целое, то есть, по сути, снимает схизис (противоречия),

раздирающий постмодернистское сознание. Ряд универсальных мифологических противопоставлений (мужчина/женщина, темное/светлое, правое/левое, истина/ложь, жизнь/смерть, культура/природа) многократно пополняется в романе собственно кимовскими антитезами, акцентирующими собственно авторский ментальный схизис (*хищник/жертва, миг/вечность, человек/зверь, прекрасное/мерзкое* и др.), и катахрезами («*замершее мгновение*», «*мыслящая душа*», «*новорожденные младенцы со старческими личиками*», «*сюжет любовного свидания на кладбище* и др.) [198].

Схизис изживается, обычно, в построении галлюцинаторной / фантазийной реальности: «...обращение к галлюцинациям позволяет испытуемому разрешить проблему, порожденную противоречащими друг другу командами» [199, с. 249]. В аспекте концепций К. Леви-Строса и А.М. Пятигорского экстраактивная идентификация (превращения) и есть стремление к мифологической нейтрализации, когда построение галлюцинаторного повествования снимает антитетичность мышления и высказываний.

И все эти субхарактеры есть радикалы одного и того же кимовского героя, который психологически диссоциирован и сам не понимает, что с ним. «*Кто я?*», — задается вопросом *белка*, мозаичный расщепленный постмодернистский / мифологический образ, существуя одновременно во всех этих временных срезах и психологических проекциях.

А. Ким, как и Лев Толстой, идеям которого он во многом привержен, с презрением относится к плотской природе человека, поэтому идеальный персонаж для него — Митя Акутин. Он как бы бестелесен, существует в гармонии со своими философскими взглядами. Он верит в целесообразность хода времени, за которым кроется вечность. Течение времени в его восприятии исполнено смыслом, так как направлено к сверхзначимому событию, своей событийной кульминации — апокалипсису.

В итоге неомифологизм А. Кима становится «языком ожившего бессознательного», возвратом к додифференцированности временных пластов, к вневременной галлюцинаторной реальности, подобной реальности сна, с потоком ассоциаций, где нарушены логические связи, широко представлены полифоническое многоголосие и интертекст — воплощение бахтинского карнавала, символа обновления (в работе о Франсуа Рабле М. Бахтин рассматривает, по сути, те же осколочные радикалы личности в условиях карнавальной антитезы: оральную (депрессивную), обсессивную и мегаломаническую [200]).

Превращение — значит обновление, выздоровление: «Только в стремительном движении этой жизни и в чередовании ее перемен, называемых утратами, можно творить новое и поправлять старое», — пишет автор [187, с. 188]. Такова и функция постмодернистского неомифологизма А. Кима. По А.М. Пятигорскому, «Миф можно рассматривать как то, что возникает при

нейтрализации одной оппозиции поведения другой оппозицией поведения» [201].

3. Фрейд считает, что писатель и невротик имеют много общего. Они оба отказываются от реальности, которая их пугает или не удовлетворяет, погружаясь в галлюцинаторный мир фантазий, в котором они всемогущи, могут воплотить все свои желания, а главное – восполнить утраты [202]. Но если «обычный невротик в этом фантазийном мире застревает», то «художник находит обратный путь из мира грез в реальность», благодаря вытеснению своих бессознательных страхов и тревог в произведение искусства [202, с. 134; 186].

2.4 Комплекс Нарцисса и мотив первотворения (И. Одегов)

Творчество Ильи Одегова, известного казахстанского прозаика, лауреата литературных премий «Современный казахстанский роман» (Алматы, 2003) и «Русская премия» (Москва, 2013), автора и ведущего телепередачи «Литературный клуб» на казахстанском канале «Білім және Мәдениет», автора нескольких романов и повестей, еще мало изучено, однако большинство из исследователей отмечают именно неомифологический ракурс в его работах [94; 204].

В статье Л.В. Сафроновой «Первый художественный текст как «нарциссистическое преобразование» автора-творца», например, роман И. Одегова «Звук, с которым встает солнце» интерпретируется как стереотипное преодоление солипсизма в дебютном художественном произведении, а главный герой предстает в качестве расстающегося с подростковым нарциссизмом прообраза самого автора с ярко выраженной инфантильной, депрессивной фиксацией, свойственной многим поэтам, воспроизводящим собственную биографию возмужания и творческого становления [203].

В рассказе И. Одегова «Пуруша» варьируется аналогичная нарциссистическая акцентуация – восьмилетний мальчик, находящийся на стадии инициации, воображает себя индуистским божественным духом, существом, из частей тела которого сотворен мир. Подобные параллели с Богом, чаще всего с Христом (=мегаломания), особенно типичны для Нарциссов. Как пишет А.К. Якимович о Сальвадоре Дали, «в своем «дневнике одного гения» «с каким-то восторженным бесстыдством автор уподобляет свою собственную семью не более и не менее, как Святому семейству. Его обожаемая супруга <...> играет роль Богоматери, а сам художник – роль Христа Спасителя. Имя «Сальвадор», то есть «Спаситель», приходится как нельзя более кстати в этой кошунственной мистерии» [204, с. 7].

Завершающей стадией нарциссизма, как указывает В. Руднев [205], становится мегаломания (мания⁵ величия), во многом соотносящаяся с гипоманией⁶ (возбужденным, гипоманиакальным состоянием) и ее непременной обратной стороной – депрессией. «При гипомании симультанность преобладает, сознание гипертимного человека ориентировано на вещи, а не события, хотя их происходит в избытке, но они иллюзорны» [206, с. 120].

По концепции психоанализа, в основе бреда величия заложено базовое универсальное отождествление – Я=X (Христос), то есть экстраективная идентификация («психотический механизм защиты, суть которого состоит в том, что внутренние психологические содержания переживаются субъектом как внешние физические явления, якобы воспринимающиеся одним или сразу несколькими органами чувств – экстенционально это совпадает с иллюзиями или галлюцинациями разной природы» [206, с. 121]). Это «<...> такое состояние, когда субъект субъективно, в бредовом смысле «превращается в другого человека», несопоставимо более высокого по социальному рангу, и пытается вести себя так, как если бы он был этим человеком» [206, с. 121].

Такое состояние одинаково характерно для гипомании (бреда величия), когда происходят искажения в самоидентичности человека, и для художественных построений, базирующихся на мифологическом дискурсе и семантике возможных миров в целом, так как в «гипоманиакальном дискурсе нельзя отделить действительный мир от воображаемого» [206, с. 122].

Практически такую же проективную идентификацию можно наблюдать и в рассказе И. Одегова «Пуруша»:

«— Так вот, понял тут Пуруша, что один он на свете. И раз вокруг нет вообще ничего, то значит все-все – весь мир – находится внутри него. Лег он на спину, вот как ты сейчас, закрыл глаза...

— Я тоже закрыл, – сообщил Камал.

— ...и начал представлять себе мир. Сначала Пуруша вообразил землю, широкою-широкую, потом покрыл ее горами, протянул реки, налил в ямы озера, и все места, где земли не хватило, залил водой. Потом он представил себе

5 «При мании наблюдается <...> следующая картина: путем *вытеснения в бессознательное* всего того, что может вызвать тревогу и беспокойство, Я как бы отгораживается от критического осуждения со стороны Сверх-Я и становится нечувствительным к укорам совести, в результате чего человек приобретает ощущение победы над сверх-Я и направляет накопившуюся в нем энергию на реализацию тех или иных задач. Ощущение победы и триумфа над Сверх-Я делает человека настолько некритичным по отношению к самому себе, что он теряет чувство меры, не осознает реальности происходящего, пребывает в эйфории относительно неисчерпаемости своих сил и возможностей реализации своих планов. Охваченный возбуждением и всевозможными идеями, он развивает такую деятельность, которая не дает ему покоя ни днем, ни ночью. Постоянно пребывая в возбужденном состоянии, человек строит грандиозные планы, проявляет чрезмерную активность в их реализации и, не сдерживаемый внутренней самокритикой и самооценкой, становится одержимым манией величия, всемогущества, вседозволенности» [27, с. 415-416].

6 «Гипомания – обратная сторона депрессии (травмы рождения и потери любимого объекта). Механизм защиты при депрессии – интроекция, при гипомании – проекция. Депрессия и гипомания имеют родственную черту – оральность» [206, с. 117].

могучие деревья и нежные цветы, выпустил на волю тигров, слонов, носорогов, косуль... <...>

Вороны стали жить на камнях, а голуби вить гнезда на ветках. У корней деревьев лисы вырыли норы, а в озерах друг за другом поплыли рыбы. Оглядел мир Пуруша и остался доволен. Не хватало только человека. Тогда Пуруша представил себе таких же, как он, – и в мире появились люди: мужчины и женщины. Стали они строить дома, охотиться и готовить еду на огне. Оглядел все это Пуруша еще раз и вдруг понял, что если он теперь откроет глаза, если хотя бы на миг придет в себя – то мир исчезнет, забудется, как сон. Испугался Пуруша и очень огорчился, а, почуяв его сомнения, люди, звери и птицы выбрались из своих жилищ и стали Пурушу умолять сохранить им жизнь. И он, вздохнув, смирился и стал все глубже погружаться в забвение. Вот с тех пор Пуруша и спит. Иногда он вспоминает, что сам себя обрек на вечный сон, и злится на наш мир – и тогда на земле происходят несчастья. Но чаще Пуруша спит спокойно и улыбается во сне... как мой маленький Камал» [207, с. 225].

Если для депрессивного дискурса характерна обращенность к теме смерти («депрессия – бегство в болезнь»), то «гипомания – это бегство в здоровье» [206, 126]. В этом и кроется психотерапевтическая функциональность одеговской мифологической наррации, эволюционирующей от депрессивности к мегаломании. Нарциссистически гротескное сосредоточение на своем теле и неудовлетворенность недостаточной любовью к себе оборачивается иллюзией вселения в тело человека-нарцисса великих людей и богов: «Больной отождествляет свое тело и сверх Я с телами и Я всех переселившихся в него людей и всей вселенной» [206, с. 133]. Как отмечает К. Ясперс, описывая аналогичный случай в мифологии, «при всех этих процессах его «Я» больше не было личным «Я», но «Я» было наполнено вселенной. <...> Его «Я» было здесь, как прежде, не индивидуальным «Я», но «Я» = все, что во мне, весь мир» [208, с. 202]. Это «характерное для рассмотренных случаев представление о теле мегаломана как о мировом теле, то есть репродукции мифологической идеи тождества микрокосма и макрокосма» [206, с. 135].

Отсюда понятным становится соотнесенность мифологических первосюжетов с сюжетами мегаломаническими, что обнаружил еще О. Ранк, соотнеся сюжеты о знатном происхождении с мифом о чудесном рождении героя [28, с. 202-203].

Эту же гипотезу косвенно подтверждает и В.Н. Топоров: «Первочеловек – космическое тело, в мифопоэтических и религиозных традициях – антропоморфизированная модель мира. В основе этого образа лежит представление о происхождении вселенной из тела первочеловека, объясняющее характерный для мифопоэтической картины мироздания параллелизм между микрокосмом и макрокосмом, их изоморфизм, однородность. Иногда в космологических текстах говорится о том, что члены тела первочеловека создаются из соответствующих частей вселенной, но чаще

человеческое тело выступает как первичное и исходное, а космическое устройство как вторичное и производное» [209, с. 289].

Космогоничность приведенных примеров дает возможность В. Рудневу, опираясь в том числе на концепцию о «комплексе Бога» [27], обосновать гипотезу о том, что мегаломанический сюжет с гротескным телом, отождествляемым с вселенной или великими личностями, есть проекция сюжета первотворения, а грандиозное тело мегаломана, в котором сосредоточена вся вселенная, есть тело первочеловека, «из которого творится макросом, тело, <...> из которого этот мир творится» [206, с. 135].

По В. Рудневу, психологическая логика данной экстраективной идентификации нарцисса/мегаломана соотносится с эдипальной символикой: мегаломан это Бог, но не Верховный Бог, а скорее младший Бог, Бог-сын. «И в этом смысле его задача либо просто осуществить волю Верховного Бога <...>, либо исправить его ошибки <...> Эта задача сводится, в сущности, к тому, чтобы создать некий новый мир, новую вселенную, потому что мегаломан и в бредовом, и в объективном смысле остается совершенно один. В бредовом смысле все человечество погибло, в объективном смысле он коммуникативно отрезан от реальных объектных отношений. Кроме него в мире никого нет <...> Есть только Старый Бог, который уже плохо соображает или даже вообще уже умер <...> Поэтому единственное спасение – и у мегаломана есть для этого все ресурсы: ресурсы его бредового величия и всемогущества – это создать мир заново, пожертвовать себя миру, как и должен поступить младший Бог, Бог-сын христианской традиции, умирающий и воскресающий бог архаического мифа. И мегаломан создает бредовую новую вселенную практически и в прямом смысле «из себя», из своего экстраективно-бредового тела, уподобляясь в этом первочеловеку <...>» [206, с. 135-136]. Не случайно белый человек, которого одеговский герой Камал находит в бессознательном состоянии, и принимается мальчиком за умершего Пурушу.

Ю.М. Лотман пишет: «мифологическое описание принципиально монолингвистично – предметы этого мира описываются через такой же мир, построенный таким же образом. Между тем неомифологическое описание определенно полилингвистично – ссылка на метаязык важна именно как ссылка на иной язык. <...> Соответственно и понимание в оном случае (неомифологическом) так или иначе связано с переводом (в широком смысле этого слова), а в другом же (мифологическом) – с узнаванием, отождествлением» [210, с. 28]. Если древнее мифологическое сознание приравнивается психоаналитиками к параноидно-шизофренической стадии развития, то неомифологическое – это всего лишь интертекстуальная отсылка к мифу с целью отреагировать свои психологические комплексы и проблемы [205, с.78; 211].

«Я» мегаломана узурпирует весь мир подобно мифологическому повествованию [68, с. 235; 213]. Не случайно в качестве примеров мегаломании

В. Руднев приводит представления древних о мифологических перволюдях, Пань-ГУ и Пуруше, макрокосмические тела которых диссоциировались (расчленялись), «приносясь таким образом в жертву миру, в основу его творения» [206, с. 136].

Так как мегаломания воспринимается человеком как некое «инициальное освобождение, высвобождение творческой энергии» [68, с. 127], то рассказывание историй о богах и героях, их эмоциональный выплеск и одновременно событийное упорядочивание и стратегическое видение/объяснение всегда имеет ярко выраженный психотерапевтический эффект. Гипоманиакальные и нарциссистические установки приравнены у В. Руднева к представлениям о сверхзначимости Нарцисса, решающего так свои проблемы недооцененности в социуме [212].

В анамнезе нарциссизма, переходящего в мегаломанию, депрессия переходит в гипоманию, и картина мира человека становится гротескно-заостренной, то есть как бы проясненной для самого творца [213, с. 139]. В этом и состоит жизненный проект мегаломана, стремящегося компенсировать свои нарциссистические раны (как правило, недолюбленность родителем = Верховным Богом) переходом из депрессии в гипоманию, лечебно-компенсаторно раздувая свою личность/телесность до вселенских масштабов.

Как правило, депрессивная картина мира, по версии В.П. Руднева [68] и И.П. Смирнова [214], соотносится с реализмом, придает событиям статус объективности и достоверности, что и требуется для традиционной организации художественного повествования. В рассказе И. Одегова это реалистические картины природы с депрессивной эмоциональной окраской, данные, что показательно, по большей части с мегаломанического ракурса – с высоты птичьего полета: «Над Татопани, маленькой, затерянной среди высоких суровых Гималаев деревушкой, зажглись холодные острые звезды, и снега на вершине рыбьего хвоста Мачапучры засияли странным молочным светом от зарева восходящей Луны. Домики деревушки были раскиданы по склонам одной длинной извилистой и запутанной линией, а в самом крайнем как раз сейчас укладывали спасть Камала» [207 с. 224].

«В горах рассвет поздний. Пока солнце выберется из-за гребня Аннапурны, пока раскинет свои лучи по всем склонам, пока каждый дом найдет да в окна заглянет. <...> Облака висят над самой травой, а если с горы смотреть, то из облаков только верхушки деревьев и торчат. Но приходит солнце – и глядишь, тумана как не бывало, только кое-где из укромного уголка выскользнет облачко да тут же и растает» [207, с. 225]. «Наконец, они поднялись на холм, откуда стали видны крыши домов Татопани» [207, с. 229].

В психоанализе укоренилось мнение, что всякая психическая акцентуация - «родом из детства»: «Ему на днях только исполнилось восемь лет, и мир все еще вертелся вокруг него» [207, с. 224]. В частности, нарциссизм (как и любой психоз/невроз) это регрессия в архаическое, то есть инфантильное сознание

[214]. Отсюда и оральная фиксация в рассказе Одегова («широко-широко зеваает Камал» [207, с. 224]), сосредоточение на «продуктовых» метафорах («молочный свет луны», «рыбий хвост горы»), вкусовых ощущениях от процесса вербализации («Пу... руша, повторил он задумчиво, словно пробуя слово на вкус [207, с. 228]) и материнских образах в целом («Так с утра еще и туманец – земля за ночь влагой напиталась, в себя втянула, заготовила – солнцу на прикорм – а теперь отдает» [207, с. 225]). Оральность и депрессивность, как правило, пакетные состояния, обусловленные нехваткой материнской любви и защиты.

Как уже отмечалось, любая психическая акцентуация – это инволюция, как бы повторное «погружение в детство»: «если психотик движется в своем развитии в обратную сторону, то аналог величия должен отыскиваться в каких-то феноменах раннего детства». А именно, это аналог «всемогущества младенца» (Ш. Ференци), возможного только в утробе матери [215, с. 333]: «детская иллюзия величия» насчет собственного всемогущества по меньшей мере не пустая иллюзия; ни ребенок, ни невротик с навязчивыми состояниями не требует от действительности ничего невозможного, когда не могут отказаться от мысли, что их желания должны исполняться; они требуют лишь возвращения того состояния, которое уже было когда-то, того доброго старого времени, когда они были всеильны» [215, с. 51].

Подобный мотив второго рождения героя (и сопутствующей ему травмы) в рассказе И. Одегова разворачивается последовательно во всех своих процедурных элементах: несется каменный поток, теряется точка опоры, камень попадает Камалу в затылок, он теряет сознание и его сносит вниз по склону. «Ничего не было, а он появился, – спокойно ответил Асмет, вот как ты, например» [207, с. 224]. «Асмет вначале улыбался, кивал и поддакивал; потом просто улыбался, а когда Камал довел свой рассказ до оползня в горах и пробуждения Пуруши, совсем затих» [207, с. 231]. Именно оползень в горах, потеря сознания (символическая смерть при инициации) и пробуждение Камала уже в образе Пуруши и эксплицирует в рассказе И. Одегова символическую травму его второго рождения.

Так как телесный аспект идентификации очень важен для мегаломана [206, с. 315], процесс и травма рождения представлены в рассказе в типичной для бессознательного человека соматизации: с поэтапным процессом рождения младенца и околоплодными водами («они пошли вниз, к реке», «Камал двигался зигзагами, следуя изменчивой поверхности скалы. Такой путь был дольше, но безопаснее»; «Камни эти казались волной, что попыталась проглотить гигантский валун, но не сумела, да так и застыли» [207, с. 227]); символическим материнским молоком отсутствующей, холодной матери Нарцисса («прихватив горсть кубиков сухого ячьего сыра – жесткого, как камень»), тюком шерсти, привязанным к лошадке Гите, символизирующим ее беременность и разрешение от бремени, когда этот тюк отвалился, а также судорожными

попытками выбраться из горной расщелины, фольклорного образа материнской утробы («дорога из ущелья пошла под уклон», как бы указывая на выход из инициационного пространства).

Как пишет Г. Гроф, например, фобия улиц и открытых пространств (агорафобия) имеет связь с биологическим рождением и проистекает из контраста между субъективным ощущением замкнутости, зажатости и последующим огромным расширением пространства. Агорафобия относится к самому концу процесса рождения, к моменту появления на свет [216, с. 21].

Согласно О. Ранку, любая форма религии (в том числе мегаломаническое отождествление с Богом) в конечном счете стремится к воссозданию исходной, поддерживающей и защищающей ситуации симбиотического союза с матерью [28, с. 4]. И такой материнский персонаж действительно присутствует при травме рождения Камала. Как пишет А.А. Джундубаева, «Наполнен символикой и образ лошади Гиты. Во-первых, лошадь является архетипическим образом друга в литературе, во-вторых, это именно лошадь, а не конь, т.е. она является еще и анималистическим образом женщины, тем самым автор создает гармоничную пару двух существ, сочетающих мужское и женское начала, – а это необходимое условие гармонии в природе» [94, с. 112].

«Значимо здесь и имя лошади – Гита, что с древнеиндийского языка переводится как «песня», а на языке идиш означает «хорошая». Отсюда, учитывая значение обоих имен, пару Камал-Гита, можно раскодировать как «совершенная, хорошая песня», а, иными словами, - «гармония»» [94, с. 113].

Образ лошади Гиты, чью добрую морду Камал видит первой после камнепада и обморока в горах, символизирующих травму его рождения, как раз и представляет в рассказе недостающий, «утраченный» материнский образ. «Он лежал на животе, лицом в пыли. Ужасно болела голова и грудь. Камал попытался вздохнуть, закашлялся, выплевывая набившуюся в рот пыль (земля=смерть), перевернулся на спину и увидел, как прямо ему в лицо дышит, жуя губами, белесая лошадиная морда с грустными глазами» [207, с. 227].

По модели волшебной сказки, выкристаллизовавшейся из мифа, в образах животных-помощников главного героя осколочно выражены именно материнско-отцовские образы и функции. Согласно Г. Грофу, «перинатальное развертывание часто ассоциируется и с разнообразными трансперсональными элементами – такими, как архетипические видения Великой Матери или Ужасной богини – матери, Ада, чистилища, рая или царства небесного» [216, с. 3]. Мать Камала эмоционально холодна, она одновременно и мать, и отец (в ущерб своему природному материнскому началу): отец, а не мама, рассказывает ему сказки на ночь и берет на себя во многом материнские функции: «Папа шумно поливал себя водой и фыркал, как Гита» [207, с. 231]. В результате у героя двойственное, в том числе и эдипальное отношение к матери: Камал чуть не «столкнулся с матерью», «хмуро пошел в стойло, начал седлать Гиту, но вдруг разозлился и оттолкнул лошадь. <...>

– Никуда мы не пойдем, ясно! – закричал он, обращаясь то ли к маме, то ли к Гите – закричал и выбежал прочь, за ограду, чтобы больше не попадаться маме на глаза» [207, с. 231].

В основе процесса образования нарциссизма – неполный комплект объектов для психологического переноса, по сути, только мама при отсутствующем/слабом отце [207, с. 168]: отец Камала находится часто вне дома – «рисовые поля, каскадами раскиданными по склонам, где-то там сейчас и папа» [207, с. 226].

Как пишет А.А. Джундубаева, не случайно нарратором мифа о рождении героя становится Асмет, отец Камала, и рассказывает он ему эту историю перед сном (аналогом смерти в бессознательном): «<...> давным-давно, так давно, что даже во сне не увидеть, когда не было ни гор, ни реки, ни солнца на небе, появился человек по имени Пуруша» [207, с. 224].

С самого начала автором неомифологического повествования намечается некий развернутый эдипальный мотив, так как в развязке рассказа отец и сын меняются местами: теперь уже Камал, прошедший инициацию и отождествившийся с Богом, рассказывает своему отцу, засыпающему (= «умирающему», побежденному) свою историю.

«После ужина Асмет пошел спать, а Камал увязался за ним. Он дождался, пока папа разденется, заберется в кровать, и только после этого сел рядом.

– Лег? Ну, теперь ты слушай, а я буду тебе рассказывать, – сказал Камал.

– Так вот, жил-был Пуруша...» [207, с. 231].

– «Пап, ну не спи! – возмутился Камал. – Сейчас же самое интересное! Но Асмет уже спал. Тогда и Камал, вздохнув, залез к нему под одеяло. Он закрыл глаза и начал представлять себе тяжелые, неподвижные горы и торопливые, спешащие куда-то реки; старые мохнатые ели на склонах и молодые гибкие ивы на берегах» [207, с. 231].

Мотив смены поколений (эдипово замещение) в этих антитезах особенно явен.

Однако Нарцисс не изживает эдипов комплекс полностью, так как отец для него ничего не значит, а мать является всего лишь отражением его самого [206, с. 171], когда вследствие недостаточной внимательности к ребенку с ее стороны у него включается механизм интроективной идентификации, такое состояние сознания, при котором «субъект уподобляет себя знакомому объекту, однако сохраняя при этом понимание отделённости своего собственного Я: «Я хочу быть похожим на мать»» [206, с. 122].

Мать Камала, по сути, становится аналогом отца/Бога-отца/Пуруши, рождающего мир из своего тела, недодающая сыну любви, холодная, строгая, требовательная, отправляющая его в горы для инициационных испытаний, в символическую смерть (сон, туман, тишина – лейтмотивные образы смерти в

рассказе: «ни звуков, ни запахов, не с кем воевать и охотиться»⁷; и «в этой внезапной тишине становятся слышны какие-то неземные, нечеловеческие секунды») [207, с. 227]. Как пишет В. Руднев, «патологический страх смерти (танатофобия) имеет корни в тревоге за жизнь и ощущении неминуемой биологической катастрофы, сопутствующих рождению» [206, с. 322].

Мать как бы отталкивает от себя Камала, и этот инициационный очень болезненный процесс депривации (отделения от матери) – самый главный подспудный сюжет одеговского рассказа, аналогичный мифологическому сюжету чудесного рождения героя после символической инициационной смерти.

Нарцисс – «одинокий коршун» [207, с. 231], травмированный недолюбленностью матери, создающий мир в себе по модели идентификация с Богом. «– Так вот, понял тут Пуруша, что он один на свете. И раз вокруг него нет вообще ничего, то значит все-все – весь мир – находится внутри него. Лег он на спину, вот, как ты сейчас, и закрыл глаза» (=умер) [207, с. 225]. Мир Нарцисса функционально пуст – вот почему ощущение пустоты и опустошенности это его базовое ощущение [206, с. 171-172]. «Он изображал изумление и разочарование Пуруши, когда тот обнаружил, что вокруг ничего нет – вертел головой в разные стороны, закрывал глаза и тянул руки, словно в надежде нащупать что-то» [207, с. 231]. И это что-то – отсутствующая материнская любовь.

Камал, как и его авторитарная мать, холоден и мрачен, на отсутствие внимания он реагирует гневом и жестокостью: «достал из кармана ножичек и кончиком осторожно надавил на щеку спящего. Реакции не последовало, и тогда Камал надавил сильнее, а потом легко чиркнул острием по коже. На щеке выступила кровь...» [207, с. 228]. В авторской одеговской «легенде» (по классификации В. Руднева – истерическом жанре) много колючего и острого, как сама психика нарцисса («лопоухие ежи», «острый двойной пик Мачапучры», «длинный острый нож кукури, чтобы сражаться с врагами»), садистического и некрофильского: Камал конфликтует с матерью, толкает лошадку и пинает пса, кидается камнями в ворону и в незнакомца («выбрал камень покрупнее, прицелился, кинул и попал человеку прямо в лоб») [207, с. 228].

Базовыми компонентами психики нарцисса являются не только чувство собственной грандиозности, но и «гиперсензитивность к оценке и недостаток эмпатии, демонстративность и ментальная истерия» [209, с. 173], стремление ко всяческого рода деструкции [205], т.е. так называемый «злокачественный нарциссизм».

«На нарциссистической стадии развития Я ребенка становится грандиозным (мегаломаническим) благодаря архаическому отождествлению с

фигурой всемогущего я-объекта. При нарциссической патологии или акцентуации, вторичном нарциссизме, который может перерождаться в «злокачественный нарциссизм» (термин О. Кернберга) пограничного или психотического уровня, это грандиозное Я, подпитанное идентификацией с всемогущим я-объектом, реактивируется и в нашем случае (в случае бреда величия) проявляется в виде экстраективной идентификации, которая, похоже, является ни чем иным, как репродукцией этого самого первичного отождествления с всемогущим я-объектом» <...> [68, с. 325].

О. Ранк в работе «Травма рождения и ее значение для психоанализа» пишет, что «в ряде успешно доведенных до конца случаев психоанализа, в конечной фазе процесс излечения бессознательного совершенно закономерно воплощается в типичной символике рождения». Он также отмечает, что «речь идет об известной фантазии повторного рождения, в которой воля пациента к выздоровлению облекает его излечение» [29, с. 50].

«История человеческих жилищ, начиная от поисков примитивного крова и кончая архитектурными сооружениями, отражает инстинктивное воспоминание о матке – тепле, защищающем от опасности» [217, с. 3]. У Камала, успешно прошедшего инициацию, больше как бы нет потребности в отчем доме, и он готов к новому статусному рывку. Камал переживает отделение от матери и преодолевает депрессию, с ним связанную, находя выход своему злокачественному нарциссизму в мегаломании по универсальному мифологическому образцу, так как миф и «гипомания – это бегство в здоровье» [206, с. 126].

« – Так вот, Пуруша вырос и стал настоящим мужчиной – сильным, красивым, смелым воином...

– А борода у него была? – спросил Камал.

– Конечно, – кивнул Асмет, – и борода, и усы. А еще у него был длинный острый нож кукури, чтобы сражаться с врагами, а на голове шлем» [207, с. 223]. Как известно, нож – фаллический символ.

« – Да, если бы Камал придумывал эту легенду, он бы таким и сделал конец! Он бы придумал, что в какой-то предсказанный день мир, наконец, станет существовать сам по себе, и тогда Пуруша сможет проснуться. Наверняка!», - пишет автор, определяя герою траекторию мотива отказа от патологического нарциссизма благодаря травме рождения Героя [207, с. 229]. И именно мифологема нарцисса задает тексту данный мифологический мотивный ряд: инициация, второе рождение, первотворение мира из тела и ментального мира писателя-мегаломана.

Выводы по 2 разделу

В итоге проведенного компаративного исследования с применением разных техник анализа (сравнительно-типологического, герменевтического, психоаналитического методов и метода мифокритики) можно констатировать,

что в поэтике и прагматике современного неомифологического образа кентавра преобладают универсальные характеристики. Во всех трех проанализированных произведениях О. Боекеева, А. Алтая и А. Кима намечены базовые элементы этого образа – восхождение к античному прототипу и его деконструкция, адаптация к национальному материалу и современному периоду, антитеза природного и социального (противопоставление в пользу природного), стремление увидеть за современностью – эпохальность, спроецировать мировой ход истории на свою региональную историю, трагичность образа и эсхатологичность мотивов, некое жанровое мессианство, пророчество, притчеобразность, переходы как в прошлое, так и будущее, проблема соотношения индивидуального и коллективного, своего/чужого, определенные биографические мотивы.

Реальный и мифологический план во всех произведениях переплетается, отражая биполярность мышления, раскрывающего универсальную человеческую природу, борьбу разума и чувств, зла и добра, реальности и фантазии. Миф в этом плане выполняет функцию метарассказа – нейтрализатора оппозиций. Авторы, таким образом, используют прием интертекстуальности мифологических образов и структур, вводя их в ткань реалистического повествования, трансформируя его в стиле неомифологической поэтики. Образы-кентавры и вообще явление химеризации образов в казахстанской литературе особенно тяготеют к актуализации местной азиатской (кочевой и общевосточной) тематики, помещая на первый план позитивность цельной личности, важность естественных, природных составляющих характера персонажей. Можно отметить и преобладание пейзажных зарисовок в произведениях казахстанских писателей. Однако чем современнее и «прозападнее» автор (А. Ким), тем сильнее он трансформирует изначальную структуру и семантику образа-прототипа античного прототипа.

Мифологическое сознание производит первичное осмысление мира, как некоего организованного целого, задает ориентиры восприятия мира и поведения, обеспечивая тем самым психическую устойчивость человеческого сознания не только во время нестабильных ситуаций, а на всем протяжении существования человеческой культуры [218, р. 8]. Таким образом, включенные в исторический процесс древние мифологические и фольклорные схемы творчески переосмысляются. Использование сюжетов и образов античной и казахской мифологии, многочисленные ассоциации, аллюзии и парафразы, связанные с фольклорно-мифологической базой, влияют на своеобразие жанровой структуры произведений, создают многозначные подтексты повествований. В проанализированных произведениях миф выполняет несколько функций: структурирующую, моделирующую, поэтическую и философскую. Посредством мифологической или литературно-мифологической образности А. Алтай, А. Ким, О. Боеев обращаются к вечным вопросам бытия, ответы на которые связаны с особенностями авторских этических концепций, с

индивидуальным подходом к постановке социальных и нравственно-философских вопросов.

Для мифологического персонажа не существует моральных границ, современный же герой погружен в конфликтные этические ситуации, совершает выбор между добром и злом. Основной конфликт анализируемых произведений заключается в столкновении двух типов культур – «цивилизационной» и «природной». Последняя основывается на фольклорно-мифологических представлениях. К проблеме социальной и личностной самоидентификации добавляется вопрос о внутренней сущности человека. И обращение к фольклорно-мифологическим элементам важно для раскрытия иррационального начала в современном человеке.

По сути, ту же самую химеричность образов исследуют в своих произведениях «Синий волк» и «Белка» Б. Джилкибаев и А. Ким. Однако полюса негативного и позитивного в этих текстах меняются местами. Противопоставление архетипических/тотемных образов в их произведениях экстраполируются на авторскую рецепцию Востока и Запада, цивилизации кочевников и цивилизации земледельцев. Для русского этноса, например, волк – архетип, а для тюрков – тотем. В восприятии тюркского сообщества собака – тотем русского народа, а для русских собака – только архетип. Особое неприятие Б. Джилкибаева вызывает неудавшийся, по его мнению, образ-конгломерат советского «плавильного котла» народов, искусственно соединившего и невилировавшего национальную специфику как казахов, так и русских. Собако-волки и волко-собаки – люди-оборотни («человек советский» – вот кто подвергается суровой писательской критике).

Тема мифологического оборотничества – центральная в новелле Б. Джилкибаева «Синий волк» и всего его романа в целом. Однако это не то сказочное оборотничество, когда человек, превратившись в волка, становится могучим и неуязвимым, а, напротив, это трикстерство, когда волк хочет скрыть свою волчью натуру, а собака – собачью. И такое оборотничество нивелирует в человеке человеческое, так как только утверждение своих ценностей, отстаивание своих убеждений делает человека человеком.

Отрицательно к подобному «химеризму» зверя и человека, оборотничеству, трикстерству, относится и А. Ким в романе-сказке «Белка», так как плотское, звериное, недочеловеческое в человеке он презирает всем сердцем. Его культурный герой стремится освободиться от звериного начала, возвращая в себе задатки истинного человека, восходящего к образу Христа. В аспекте концепций К. Леви-Строса и А.М. Пятигорского мотив превращения, центральный в кимовской «Белке», и выражает стремление автора к мифологической нейтрализации оппозиции человек/зверь, природа/цивилизация, когда построение галлюцинаторного повествования снимает антитетичность мышления и высказываний, опережая реальность. Объединяет все выше проанализированные произведения еще и

сюжет инициации, реализованный как в аспекте личной судьбы персонажа (И. Одегов «Пуруша»), так и спроецированный на судьбу казахского этноса (Б. Джилкибаев) и глобальное философское осмысление эволюции человечества в целом (О. Бокеев, А. Алтай, А. Ким). Мотив инициации казахстанского неомифологического героя помещается в широкий сравнительный культурный контекст – универсальных для этноса и цивилизации образов и мотивов (тенгрианства и християнства, древнегреческих и индийских мифологических образов и сюжетов).

3 ФОЛЬКЛОРНО-МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ИСТОКИ СОВРЕМЕННОЙ КАЗАХСТАНСКОЙ ПРОЗЫ

3.1 Сказочно-мифологические образы и мотивы: традиция и деконструкция (Л. Калаус, Ю.Серебрянский, Е.Айла и Н. Сакавова)

В казахстанской литературе мифологические тенденции стали проявляться уже с рубежа 60-70-х годов XX века, оставаясь актуальными по сей день. В своих произведениях такие писатели, как А. Жаксылыков, А. Кемельбаева, Д. Накипов, О. Бокеев, А. Алтай и др., используют как новые формы повествования, так и новые художественные приемы описания действительности. Литературные произведения современного времени приобретает особое новое качество: казахстанские писатели обращаются к мифу через посредство фольклора, ведь фольклор развивается из мифологии и содержит мифологические элементы. Главное различие между мифологией и фольклором состоит в том, что миф – это священное знание о мире и предмет веры, а фольклор – это искусство, т.е. художественно-эстетическое отображение мира, и верить в его правдивость необязательно.

Именно фольклор являлся неотъемлемой частью мифологии в понимании прежде всего казахского народа. Это нашло воплощение в литературных произведениях современных казахских писателей. Симбиоз мифа, фольклора и современной литературы – во многом экспериментальная площадка для апробирования различных методов, стилей и жанров, их скрытой и явной диффузии. И тому подтверждение – произведения казахстанских авторов «новой волны» Д. Накипова, А. Алтая, Д. Амантая и др.

Казахстанские писатели, опираясь на фольклорные образы как художественно-эстетическое отображение мира, тем самым апеллируют к священному знанию о мире и предмету веры – мифу, ведь фольклор развивается из мифологии и содержит мифологические элементы.

Казахская художественная литература последних лет более достоверно говорит о казахской мифо-фольклорной традиции, нежели чисто мифологической. В творчестве казахских писателей, пишущих на казахском языке, очевидны, во-первых, типологические генетические связи между фольклором и мифологией, и, во-вторых, подняты вопросы национально-культурной идентичности. Не менее интересна, но намного меньше изучена, связь с фольклором в русскоязычной казахстанской художественной прозе, которая на рубеже XX-XXI вв. ощутимо усиливается.

Так, в русле казахстанской литературной сказочной прозы в последние годы большое пополнение — «Казахстанские сказки» Ю. Серебрянского (2017), «Сказки для взрослых» Е. Айла и Н. Сакаовой (2013), сказки Л. Калаус из сборника «Пиньята» (2015) и др.

«Казахстанские сказки» Ю. Серебрянского, чье творчество отмечено Русской премией в номинации малая проза, в вышеперечисленном списке самые традиционные, тяготеющие к реалистической манере изложения и жанру «фэнтези». Структура всего сказочного цикла Ю. Серебрянского повторяет структуру традиционной сказки: мотив инициации (соотнесенный с днем рождения героя и посвящением в смысл жизни Учителем) разворачивается в первой сказке его сборника «Ехал на черепахе», а мифологема смерти/бессмертия и мотив национальной памяти (вечности) — в завершающих сборник сказках «Пагода (Предание острова Пулау Сабах)» и «Дедушка».

В сказочном цикле Ю. Серебрянского можно выделить и несколько других основополагающих образов, мотивов и мифологем, как связанных со стремлением автора к отражению казахстанской специфики и социальной проблематики («Замок Кок Тобе», «Король-изобретатель», «Балхаш», «Куда ушло Аральское море», «Яблоки»), так и собственно мифологических:

- близнечный мотив в сказках «Пастухи-близнецы» и «Балхаш», отражающийся в создании зеркальных образов соперничающих близнецов, выражающих две стороны бессознательного: «правая нога вступала в траву, а левая в снег» [220, с. 30]; «На противоположных берегах Озера Балхаш когда-то стояли два прекрасных города. Один из них назывался город Бал, а другой, конечно же, назывался город Хаш... Давно уже нет на берегах озера Балхаш брошенных теми людьми городов. Их стены разрушил ветер. А озеро так и поплескивает — наполовину соленое, наполовину пресное» [220, с. 36]; «Два брата-моря забрели так далеко на сушу, что заблудились... Подумали они о своей судьбе, подумали, и вот старший брат, зовут которого Каспий, говорит младшему — Аралу: «Отправился бы ты, брат, на поиски нашего отца — океана, а я здесь побуду, подожду, когда вернешься или руку мне протянешь» [220, с. 56];

- интертекстуальная отсылка к мифу об Икаре и образу Икара («Золотой орел»);

- языческая вера в сглаз («Добрые глаза») и др. традиционные элементы мифопоэтики.

Однако преобладает в жанре казахстанской современной литературной сказки все же процесс так называемый «постмодернизации», актуализирующий пародийное, игровое, смеховое начало, развенчивающее сказочные и мифологические каноны, расподобляющее их структуру.

«Ирония, черный юмор, интертекстуальность и магический реализм «Сказок для взрослых» - забавная литературоведческая игра» [221, с. 3], в которую играют известные казахстанские авторы Елена Клепикова (Елена Айла) и Наталья Сакалова. Используя психоаналитическую методику «возвращение в детство» писательницы создают ремейки и стилизации по образцу всем известных сказок, подвергая деконструкции их форму и содержание. Так как постмодернизм размывает жанровые границы и тяготеет к

депрессивности, не обещая никакого прогресса впереди, постмодернистские сказки утрачивают:

- счастливый конец, который всегда оказывается под сомнением (в сказке «Беляночка и Розочка» замуж за принца по ошибке выходит матушка героинь, параллельно вытесняя из центра сказочного повествования традиционный близнечный мотив);

- антитетичные конструкции и поэтику повторов (в сказке «Три поросенка» поросят оказывается четверо; волк с четвертым поросенком принимает даосизм: «И снизошло на Большого Серого Волка просветление: стал он вегетарианцем и свинофилом» [220, с. 19];

- добро, которое выглядит странным и ненормальным в хищном мире, нацеленном на потребление («В мире все относительно, и добро, и зло. Что хорошо одному, то другому - смерть» [220, с. 24], «Жадный монах»);

- предсказуемое, раз и навсегда данное представление о мире (в сказке «Дерева — звезда пережитков» справедливость торжествует совершенно случайно, так как мир хаотичен и несправедлив);

- сюжет инициации (в сказке по «Щучьему велению» Емеля женится на царевой кухарке, которая управляет вместо него государством).

Современная жизнь как бы корректирует архаические сюжеты по образцу запретного фольклора, в котором побеждает не добрый и правильный герой, поддерживаемый высшими силами, а обаятельный и умный мерзавец - трикстер или просто тяга к наркотикам и физиологическое естество человека. Так писательницы предлагают своим читателям поискать в их сказочных текстах и собственной жизни «второе дно» или, по крайней мере, «сменить очки». А основными инструментами деконструкции традиционной сказки становятся юмор и ирония. «Мы рождены, чтоб сказку делать былью, добро причинять и ласкам подвергать...». «Сказка, подкрепленная грамотным бизнес-планом, рискует стать реальностью» (цитаты на обложке «Сказок для взрослых).

Как писал М.М. Бахтин, «В обширной научной литературе, посвященной обряду, мифу, лирическому и эпическому народному творчеству, смеховому моменту уделяется самое скромное место» [200, с. 2]. Несмотря на обширный корпус исследований, появившихся в мировой филологии по данной тематике после опубликования монографии М.М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», современная казахстанская литература в этом ракурсе остается малоизученной, а феномен смеховой культуры в казахстанской литературной сказке еще менее исследован [222].

Сказочные образы и мотивы как отголоски мифа, деконструированные в стиле постмодернистской иронии и пастиша, особенно ярко выражены в сказочном цикле Л. Калаус из сборника «Пиньята», большинство из сказок которого объединяются сквозным образом главной героини Светы [223]. Пожилые «глупые родители» Светы превращаются в ее метафорических детей. Безусловно, этот прием-перевертыш восходит к бахтинской концепции

карнавализации и теории З. Фрейда о зеркальности бессознательного, «прячущего» травматические образы и события за антитетичными переносами (родители/дети).

В свою очередь карнавализация как базовый элемент поэтики литературных сказок Л. Калаус может быть проинтерпретирована и с позиций современного психологического литературоведения, в частности, концепции В.П. Белянина о так называемых «темных» текстах, в эстетике которых писал Франсуа Рабле [224, с. 100] и нередко создается жанр литературной сказки: «много «темных» текстов среди <...> сказок для детей (Б. Брагин «В стране дремучих трав», братья Гримм, Р. Киплинг, Я. Корчак, С. Лагерлеф, Н. Носов, Д. Свифт, К. Чуковский, С. Маршак и мн. др.) [224, с. 84].

По классификации В.П. Белянина, «темные» тексты создаются писателями-эпилептоидами, склонными к «зацикливанию», навязчивому повторению в поэтике своих текстов, «застревающих» на какой-то идее или эмоции, длительное время управляющих их творческим мышлением. В терминологии психоанализа это называется ригидностью мыслей и действий, сопровождающейся невозможностью изменить данный стиль мышления и дискурс, его презентующий. Отреагировать эту психологическую навязчивость и позволяет жанр сказки с его поэтикой повторов, каноничностью образов и мотивов, «оцикленностью» художественного материала.

Типичным эпилептоидом был, например, и Ф.М. Достоевский, издававший «сериями» свои тексты в различных журналах (У. Тодд), с которым пародийно ассоциирует себя и главная героиня сказочного цикла Света:

«Дед дрогнул, расплылся в ухмылке, со скрипом поклонился:

- Федор Михайлович мы.

- Тогда я за вами! - звонко выкрикнула Света и победно плюхнулась на диванчик» [223, с. 225]».

По мысли М.М. Бахтина, карнавализация имеет «существенное отношение ко времени». В основе карнавализации всегда положена определенная концепция природного (биологического) либо исторического времени, связанная с «кризисными, переломными моментами в жизни природы, общества и человека». Как правило, это моменты «смерти и возрождения», смены и обновления» [200, с. 5]. Карнавализация охватывает внесударственный, альтернативный аспект реальности, человека и человеческих отношений, пародируя определенные принятые в социуме каноны — например, общественные устои.

Основные персонажи смеховой культуры — шуты и дураки, за которыми и закрепляется карнавальное начало. Дурак назначается Королем, а Король - отцовский образ в интерпретации психоанализа: «Жили-были девочка Света, и были у нее глупые-преглупые родители. Они были такие глупые, что когда отправлялись к доктору, всегда брали с собой Свету, потому что доктор с ними и разговаривать не хотел. Потом Света сама давала им лекарства, ведь мама Ира

спокойно могла проглотить ботиночный шнурок вместо таблетки, а папа Юра — брызнуть себе в горло освежителем воздуха. Завтраком кормила их тоже Света, варила манную кашу (родители в это время дрались в ванной из-за розовой зубной щетки, и Свете приходилось каждый раз объяснять им, что голубая зубная щетка — мамина, а розовая — папина» [223, с. 218] («Света и Бултых»)).

Таким образом в цикле сказок Л. Калаус реализуется биологическая метафора «родители впали в детство», тормозящая инициацию героини — замужество и заведение собственных настоящих, не инверсированных детей: «Надо же будет когда-нибудь и замуж выходить» [223, с. 237]. И весь изучаемый цикл Л. Калаус в итоге предстает историей отложенной, задержанной инициации героини и ее потенциального избранника. Счастливый конец истории о героине Свете возможен только сказочный, нереалистичный, так как счастливого выхода из этой ситуации не существует, выход из нее — только в смерть.

Интерактивность карнавала, в котором живут, а не наблюдают со стороны, обеспечивает типизацию карнавальных мотивов и образов, поскольку все участники действия причастны к его возрождению и обновлению. Карнавализация задает модель универсализации мифологических мотивов и образов Л. Калаус, по-постмодернистски деконструируя существующие в казахстанском социуме стойкие семейные стереотипы о долге перед родителями, безусловном уважении к старшим и априорном отказе от рефлексии устоявшихся культурных традиций и семейных мифов.

Сильный игровой элемент (постмодернизация текста) позволяет писательнице всесторонне и безбоязненно развернуть демифологизацию отношений родители/ дети (архетипов матери/дителя) на разных уровнях «карнавальной поэтики».

Так, депрессивность и жесткость Светы ее родители объясняют отсутствием у нее собственной зверушки/символического ребенка: «Если бы у Светы была зверушка, она была бы повеселее», - заявила мама» [223, с. 219]. Маленькие животные в художественной литературе нередко становятся аналогом детей («Муму» И. Тургенева и др.). Именно с такой архетипической функцией и появляется у Светы щенок «Бултых», «сосредоточенно грызущий пульт от телевизора», «золотой, складчатый, с морщинистой хитрой мордой и маленькими круглыми ушами» [223, с. 221].

Однако сопутствующая «темному» тексту тотальная «озлобленность» («недовольная шука людоедски щелкала зубами» [223, с. 219]) имеет и другие, более сущностные мотивы. Мифологическая/сказочная оппозиция добра и зла в «темном» тексте реализуется в противостоянии *маленького главного героя* («маленькая, а грубишь» [223, с. 225]) и *большого* персонажа («вскоре большое тело матери затихло» [223, с. 223]), умного и опасного (в бессознательном —

зеркально глупого), который обижают маленького [224, с. 82], подобно «львице, пожирающей своих львят» [223, с. 223].

«Часто герой «темного» текста бывает маленького роста или ниже других персонажей. Это своего рода «психологический комплекс» главного героя, который все время хочет вырасти, стать большим и взрослым», - пишет В.П. Белянин [224, с. 86]. Другими словами — хочет пройти инициацию, чтобы оторваться, наконец, от родителей и состояться как отдельная личность.

«Как кит из Марианской впадины» с выдвинутой вперед грудью, похожей на парту, предстает и другой «родительский» персонаж с говорящим эпилептоидным именем — классная руководительница Малюта Иванна «со своим маразмом» [223, с. 235], отнимающая у Светы деньги (аналог любви в интерпретации психоанализа): «Давайте, самое! Три тыщи в фонд класса на занавески! Благотворительный, я говорю, взнос!» [223, с. 235].

Антагонист главного героя, «отрицательный герой «темного» текста — человек, который замышляет злое дело, его ум злой, коварный. <...> Отрицательному персонажу в «темном» («простом») тексте как бы приписывается предикат «сложный», который имеет следующее значение: очень умный, много знающий, наблюдающий, злой. Знания этого врага — это вредные знания, позволяющие ему делать какие-то делишки» [224, с. 90]. Как правило, на эту роль в «темном тексте» назначается «сумасшедший профессор», например, профессор Мориарти в «Шерлоке Холмсе» К. Дойла, притворяющийся «скромным учителем математики».

Подобный образный и мотивный ряд, раскрывающий непростые, но архетипные по своей природе отношения матери и дочери, по своей психологической глубине, смелости и жесткости правды аналогичен феминистской концепции Л. Петрушевской, последовательно разрабатывающей в своем творчестве «комплекс Электры» («Время-ночь», «Дикие животные сказки» и др.). «В темных текстах речь идет об экзистенциальных истинах» [224, с. 87].

В духе феминистской демифологизации дан и образ потенциального суженого главной героини Светы, «альфа-самца» Димона, вождя мальчишеской «стаи», побежденного однако папой Светы (символическим Королем) вразрез основному эдипальному мотиву волшебной сказки — инициации юноши, женитьбы его на дочери короля и замены короля на троне. «Димон с тех пор стал тихий и задумчивый. Уступил Петяну место альфа-самца без боя. Стал читать книжки, заговариваться, криво улыбаться и картавить. Свету боялся как огня. А в конце третьей четверти вообще пропал — говорили, съехал в город Люськ. Но Света адресок его новый раздобыла, да и заныкала поглубже. Авось пригодится. Надо же будет когда-нибудь и замуж выходить» [223, с. 237]. Инициация и героини, и ее потенциального возлюбленного, таким образом, опять отодвигается, герои отбрасываются в детство.

Как пишет В.П. Белянин, «...«темные» тексты очень колоритны по образности и насыщены повторяющимися семантическими компонентами, являющимися по функции психологическими предикатами» [224, с. 97]. В сказках Л. Калаус таким основным «психологическим предикатом» становится тема семьи и предков: бабушки героини Светы Карпыковна и Кырдыковна восходят к образу Бабы Яги, все понимающей помощнице главного героя, а образ пожилой докторши-стоматолога — к образу строгой «родительницы родителей», Зубной Фее (отец Лили Калаус, кстати, известный в стране стоматолог).

Но особенно важными для «темных» текстов становятся мифологические образы падения, опускания вниз, воды, падения родителей в воду: «А однажды, третьего числа, светины родители утонули» [223, с. 222], «оба родителя неторопливо, большими шагами, шли ко дну» [223, с. 223]. «Мама, колыхаясь, медленно дрейфовала к линии горизонта. Но вдруг она ожила, зафыркала, заухала и, как могучий кракен, восстала из волн озерных. Спина ее успела обрасти солью, водорослями и ракушками, глаза были налиты алой кровью...» [223, с. 223]. «Всюду разбросав волосатые конечности, распластался по Ныр-Кулю папа Юра. Но вдруг ожил...» [223, с. 223].

В мифах вода нередко несет смерть, пусть временную, и это всегда синоним прохождения испытаний, инициации. По З.Фрейду, вода — еще и символ рождения. Таким образом, в сказке «Как я провела лето» разворачивается христианский мифологический мотив смерти и воскресения, как правило, лейтмотивный: «в следующем году Света обязательно поедет на озеро Ныр-Куль и обязательно возьмет с собой своих глупых родителей» [223, с. 224]. Это мотив, характерный и для земледельческого мифа, и для реализации психологической потребности в сакрализации предков вообще.

В сказке «Принцесса розового моря», символически повествующей о жизненном пути женщины, образ времени аналогично дан в сцеплении с образом воды и смерти: «Старичок погрузтел. Потом вздохнул и сказал, глядя в сторону:

- <...> Ты знаешь, как течет время? <...> Оно течет по-разному <...> Иногда извилистым веселым ручейком, иногда медлительной широкой рекой, иногда — коварным болотистым током. Я тебе обещаю, что твое время промелькнет маленьким светлым водопадом, и ты оглянуться не успеешь, как уже обнимешь своих любимых...» [223, с. 245].

Не менее частотны в «темных» текстах образы грусти, тоски и сумерек, так как мир для героя «темного» текста враждебен и полон страха смерти. «Света поглядела в окно. Там было сумрачно...» [223, с. 226]; были «грузовые тучи и сырнометаллический туман» [223, с. 231]; «В коридоре поликлиники никого не было. А было темно и холодно. Хлопали и звенели стеклами раскрытые окна, по-змеиному шелестели от ветра жалюзи <...>» [223, с. 227-228].

Сталкиваясь со страшным миром, и герой-мужчина, трус, по феминистской концепции Л. Калаус, стремится к собственной смерти — об этом, например, сказка «Про мальчика, который боялся». «Оказывается, мальчик наш проспал в шкафу двадцать лет»; «Вырос он, пошел как-то ночью через парк, напали на него и убили» [223, с. 239].

И все последние тексты, завершающие сказочный цикл Л. Калаус и всю книгу «Пиньята», - про смерть: «Сидит баба... Ест» [223, с. 247]. Однако смерть описана в карнавальной, опрокидывающей все с ног на голову форме ритуального смеха, оплакивания/осмеяния покойника: «Смотрит поп в потолок. А там лицо. Огромное, черное, все ближе и ближе. Разлепило губищи, дохнуло портвешком» [223, с. 248].

Смех «темного» текста связан со злорадством («пирожки с плинтусом на ужин» и «пельмени с рыбьей чешуей»), которое высвобождает, однако, природное, физиологическое человеческое естество, привнося в жизнь свободу и обновление. Открывая подвал бессознательного, именно злой смех помогает преодолевать уже неработающие общественные стереотипы, обнажая некую нелицеприятную, но важную правду. «Малюта, не понимая, почему глаза ее слезятся, а по усам течет, но в рот не попадает, продолжила свою речь <...>» [223, с. 235]. «Что я вам хочу, самое, сказать ... Видно, доля наша учительская, я говорю, такая. Самое, учишь-учишь, а они, знай себе, в лес смотрят» [223, с. 234].

Как пишет М.М. Бахтин, «смех имеет глубокое миросозерцательное значение, это одна из существеннейших форм правды о мире в его целом, об истории, о человеке; это особая универсальная точка зрения на мир; видящая мир по-иному, но тем не менее (если не более) существенно, чем серьезность; поэтому смех так же допустим в большой литературе (притом ставящий универсальные проблемы), как и серьезность; какие-то очень существенные стороны доступны только смеху» [200, с. 78].

3.2 Специфика неомифологических повторов и орнаментальность (А. Жаксылыков, Л. Калаус)

Дж. Уайт замечает: «сложная» проза активно вторглась в современную литературу, и значительная часть ее, мифологическая проза, — стала одним из заметных литературных направлений» [4, р. 54]. Конструируя мифологическую модель, казахстанские авторы используют древние религиозные системы - суфийские, буддистские, тенгрианские и др. Они создают законченную систему мотивов и мифологем, указывающих на наличие некоторой версии вечности как оппозиции окружающему героев «крошечному миру», когда выстраивается традиционная мифологическая антитеза: хаос – космос, белое – черное и т.д. На ее основе складывается ключевой образ неомифологической прозы – условная реальность, которая замещает реальный мир в сознании героев [225]. На

обращении к суфизму, например, построена во многом и художественно-философская система прозы А. Жаксылыкова [124].

Как отмечают почти все исследователи, главенствующие черты мифа и мифологизма в литературе - это повторы слов, фраз, концовок, что является типичным для мифологизации литературы, где повтор является одним из средств воздействия на читателя, акцентируя отдельные фрагменты текста для выделения их содержания. Вот что пишет по поводу такого рода повторов В.Е. Хализев: «Без повторов и их подобию («полуповторы», вариации, дополняющие и уточняющие напоминания об уже сказанном) словесное искусство непредставимо. Эта группа композиционных приемов служит выделению и акцентированию наиболее важных, особенно значимых моментов и звеньев предметно-речевой ткани произведения. Всякого рода возвраты к уже обозначенному выполняют в составе художественного целого роль, подобную той, что принадлежит курсиву и разрядке в напечатанном тексте» [226, с. 65].

Подлинно мифологическим повтор становится тогда, когда он связан с категорией времени, когда, повторяясь несколько раз, событие смешивает прошлое, настоящее и будущее. Повторяемость, цикличность событий и ситуаций выводит их из конкретного исторического времени в «безвременный мир мифа» [227].

Например, как отмечала Л. Калаус в беседе с автором диссертации, в некоторых текстах она больше внимания уделяла ритму, чем лексике, «даже иногда возникало ощущение волны, которое хотелось передать вербально. Но не только воды - и омута тоже, заговаривания-приговаривания такого языческого». Ритмизация обычно тесно связана с фольклорно-мифологическим содержанием и формой, что особенно заметно по стилистике «религиозных» текстов - молитвы (Л. Сон), заговоров и заклинаний (Л. Калаус):

«Сидит баба в сугробе, под елкой, что на горе, не на той, а на этой, во-он там, видишь? Не ходи к ней.

Сидит баба, говорю, мандарины ест. Ест-ест, корки кругом раскладывает. И откуда у ней столько мандаринов — никто не знает. Следов-то нету к сугробу, понял? Не ходи туда, слышь?

Сидит баба, сама такая пышная, ладная, старообрядная, платочек крест-накрест оренбургский, серый, ношенный — ой, заношенный. И сама в тулупе, да. Выворотный тулуп-то, не наш, и ухо у бабы торчит, а в ухе — камушек. Баба мандарины ест-ест, корки кладет-кладет, потом стукнет по камушку — рраз, дерево на лесника упало. Не ходи ты, дурачина, говорю же» [223, с. 246].

Подобная ритмизация замедляет, даже как бы останавливает время в субъективном восприятии читателя из-за монотонности, вводящей реципиента в транс, гипноз страха смерти. Монотонность создается разного рода завоораживающими повторами — внутренними рифмами (пышная, ладная, старообрядная; ношенный/, заношенный), двойными глаголами-сказуемыми (ест-ест, кладет-кладет), анафорой (сидит баба) и эпифорой (не ходи) и в целом

стилизацией под «заговаривания-приговаривания». Это остановленное время через ритмизацию как бы передает время смерти, мифа, вечности.

Образ воды тоже всегда на архетипическом уровне связан с образом Леты: «Старичок погрузнел. Потом вздохнул и сказал, глядя в сторону:

- Ты знаешь, как течет время? <...> Оно течет по-разному <...> Иногда извилистым веселым ручейком, иногда медлительной широкой рекой, иногда — коварным болотистым током. Я тебе обещаю, что твое время промелькнет маленьким светлым водопадом, и ты оглянуться не успеешь, как уже обнимешь своих любимых...» [223, с. 245].

А сама тема смерти есть навязчивое повторение, обсессивная ритмизация как попытка заговорить, отсрочить страшный конец: «Нехорошая она, глаз у ней кривой ненасытный, не ходи туда, не делай глупость, не проси у ней мандарин, не ешь его, не бросай корку на снег, слышишь, слышишь, слышишь?» [223, с. 247].

В отличие от развернутых, как древесные ветки, кумулятивных сравнений в западно-европейском словесном искусстве, для восточного текста, напротив, характерно сворачивание сравнений до «зерна образа» [170, с. 377], как в поэтике А. Кима: демон Неуловимый—Повествователь-Евгений бедный—Священник-опухоль в гортани Надежды-компьютерный вирус-господин Мэн Дэн-трость Орфеуса-Валериан Машке—бродяга-Дон Хуан—Фауст-Григорий Распутин-канализационная система Москвы-революционный переворот 1917 года-чешуйка рыбы-кнопка фонаря-голубая рыбешка-военный самолет—ничто; демон Келим—русская старуха—турок-месхетинец—финка Эрна Парркконен—парень в майке—негр—шахтер-забастовщик—сигнал на ленте магнитофона—капля влаги—военный самолет-печальный демон, дух изгнания—заплата на мешке—ничто. А «Порой бывало и так, что в какого-нибудь бедолагу вселялось сразу по несколько демонов. Например, в России были партийные и государственные чины, в которых сидело по двести-триста чертей сразу» [228, 54]. Простое перечисление, преобладающее в стилистике А. Кима, — следствие в том числе психологического шока, в котором, судя по его лейтмотивным темам и образам, долгие годы находится автор, травмированный в детстве войной: в его тексте связи как бы распадаются от ужаса [229].

И у древних поэтов-кочевников, как пишет Г. Гачев, мышление переборно-числительное: это перебор и вариации одного и того же, все множества тут «счетные» [170, с. 378]. В этом ракурсе ритмизации прозы особенно характерна для казахстанского неомифа и творчества А. Жаксылыкова, построенного на основе стилистической орнаментальной доминанты, обуславливающей и специфику его художественных образов. «Густота образного строя, орнаментальная суперобразность порождает в текстах А. Жаксылыкова и повышенную ассоциативность структуры образов-персонажей его тетралогии «Сны окаянных» и образа-автора, их взаимопроницаемость, взаимовложенность. С другой стороны, отмечается и наличие мифологической

серийности образных рядов. Постмодернистским художественным принципам отвечает и повышенная разрушительная энергетика текста, рождающая персонажей-монстров, имеющих, тем не менее, «лечебный», психотерапевтический эффект, подкрепляемый снятием стилистического напряжения» [230, с. 246].

Одной из наиболее сущностных параметров мифологизации текста является система повторов, включающих ритмизацию на самых разных текстуальных уровнях. Это может быть самые разные виды ритмизации художественного дискурса – от акцентированного ритма прозы, который, по мысли М.М. Гиршмана, присущ любому художественному тексту, до менее свободной ритмической организации – ритмической прозы по концепции В.М. Жирмунского и серийности, оцикливания текстов.

Повторы, инверсии как отражение казахского мифа и фольклора в прозе А. Кекильбаева, Т. Ахтанова, О. Бокеева, Д. Исабекова, Т. Абдикова, К. Искакова, С. Санбаева отмечает А.С. Исмакова в одной из глав своей монографии под названием «Культурные архетипы современной казахской прозы» [86, 329]. Как пишет ученый, «Казахстанская проза, имея перед собой с самого начала образец русской классической литературы, преодолевала инерцию своей фольклорной традиции (ориентально-витиеватой). Только современный этап развития прозы позволил своеобразный синтез своих (фольклорных) опытов видения мира и опыт предшествующего развития собственно-литературных традиций. Для казахской прозы орнаментализм — традиция фольклорная» [86, с. 352].

Как пишет Л.В. Сафронова, «орнаментальная проза с ярко выраженной установкой на повторы и, прежде всего, на звукопись требует от читателя рецитации, воспроизведения заданного на разных уровнях произведения ритма. То есть способствует и введению читателя в своего рода транс, сходный с тем, который возникает при восприятии или воспроизведении религиозных текстов. Орнаментальное поле апеллирует, прежде всего, к бессознательному читателя, «включает» его бессознательное: «Откуда эти отголоски в подсознании?» [230, с. 245].

Орнаментальность прозы, восходящая к мифологическим повторам, – лейтмотивный художественный прием А. Жаксылыкова. В его романе «Сны окаянных» разного рода лексические и синтаксические повторы, как бы возведенные в ранг обязательного, навязчивого стилистического ритуала, являются доминантой стилистической организации. «Как две рассерженные кошки мы барахтались в световом объеме, созданном полированными боками, углами, плоскостями мебели, переливчатым блеском хрустальной, полухрустальной, фарфоровой и не фарфоровой чешской посуды, покоящейся в серванте с зеркальной стенкой, текучими бликами бархатных, плюшевых, ворсистых округлостей дивана, кресел, тахты, и если бы не злое фырканье, сопение, крики, визг, нашу борьбу можно было бы принять за любовную игру. Мы сдвинули диван, скатились на пол, опрокинули стол, разбили вазу из

чешского стекла, взметнули декоративную плетеную корзинку для фруктов – яблоки, груши, абрикосы, персики, спелые, налитые, созревающие, как красные, желтые, золотистые бомбочки, полетели на нас, взрываясь над нашими руками, коленями, боками, брызгая во все стороны ароматным соком, умащая нас во время борьбы растительными маслами, накопленными за дни и недели долгого и щедрого лета» [231, с. 20-21]. В качестве приемов ритмизации здесь выступают синтаксический параллелизм, повторение упорядоченных синтаксических групп.

Приемы орнаментальности/метафоричности прозы А. Жаксылыкова рассматривает Л.В. Сафронова на материале романа «Другой океан». Это «целые ряды метафор, основанные на принципе развития; повтор модели слово- и фразообразования; густота повторов; разнообразные аллитерации и ассонансы, своеобразная звуковая инструментовка образа-персонажа, его «ореольная семантика»; синтагматические повторы, совмещения, параллелизмы, сквозные повторы, контрасты, рассогласования или, наоборот, сцепления, как выражение чего-то труднообъяснимого, различные фигуры поэтического синтаксиса, сложная пунктуация и необычный синтаксис, особый способ набора текста и т.п. – все это организует импрессионистическую фактуру письма романа, сообщающую ему тревожность, ожидание катастрофы, но и ожидание разрядки, предчувствие перемен» [230, с. 244-245], то есть эсхатологичность текста.

Те же самые приемы можно обнаружить и в романе «Сны окаянных», где депрессивность и эсхатологичность тесно связана с орнаментальностью, как бы останавливающей, затормаживающей течение времени: «В каком-то невероятном полете сознания я мгновенно постигал их судьбы, за доли секунды успевая прожить целые жизни: родиться, повзрослеть, состариться и умереть, оставив потомство, за которое должен был тут же опять вступить на жизненный путь. Во множестве вариантов летела моя расщепленная душа по вселенной, разыгрывая бесчисленные драмы отнюдь не приснившейся жизни, совершенно искренне изливаясь и в плаче, и в смехе, и в ненависти, и в восторге, и в грусти, и в коварстве, и в щедрости, и в алчности, - в самых разных доступных человеческому сердцу чувствах. В этом расслоенном полете сквозь время я был самым благородством, и воплощенной подлостью, я умирал за Дездемону, но и сам был душителем-Отелло, всюду и везде, и как жертва, и как палач натывался на себя самого, проникал в глубины своих же чувств, разливался безудержными эмоциями, плакал обиженным мальцом, хохотал до умопомрачения, бесился, мудро молчал, ерничал, бросал реплики, выплеснувшись за человеческую форму, бурлил ручьями, рассекал воздух шустрой птичьей стаей, и тем же шумным воздухом обтекал восторженные пернатые тела, всюду суетился, мельтешил, копошился, зарождался, пускал ростки, проклевывался, истлевал наперекор яростному цветению, рассыпался клокочущими клетками, которые тут же в кого-то вцеплялись, перетекал в умирание удушенного щупальцами и

корнями, хрипел разорванным горлом, упоенно терзал чей-то круп, носился кругами по молодому лугу, наливался силами, пускал споры и семена, аукал, бил в посвященный бубен, плясал, кружился до неистовства...» и т.д. [231, с. 30-31].

Данная цитата существенно сокращена, в оригинале она развернута на целую страницу. Даже объем жаксылыковских периодов передает их мифологическую цельность, отражает нерасчленённый способ мифологического мышления, где ритм поглощает причинно-следственную логику изложения. «Современные казахские писатели не столько интерпретируют фольклорную образность, сколько неосознанно производят жанрово-стилевой синтез фольклорных традиций», - делает вывод А.С. Исмакова [86, 358]. Как пишет В.П. Руднев, «чрезвычайно характерным является то, что в роли мифа, «подсвечивающего» сюжет, начинает выступать не только мифология в узком смысле, но и исторические предания, бытовая мифология <...> Текст пропитывается аллюзиями и реминисценциями. И здесь происходит самое главное: художественный текст XX в. сам начинает уподобляться мифу по своей структуре» [3, с. 185].

Можно отметить и серийность, оцикленность как важную часть ритмизации проанализированных произведений — цикл сказок Л. Калаус и серию романов А. Жаксылыкова. З.Г. Минц и Ю.М. Лотман пишут по поводу феномена циклизации в современном кинематографе: «Мифологическая сущность литературных текстов, распадающихся на изоморфные, свободно наращиваемые эпизоды (серии <...>, циклы <...> и т. п.), сказывается и в том, что их герой предстает демиургом некоего условного мира, который, однако, навязывается аудитории в качестве реального мира. С этим связан феномен высокой мифогенности кинематографа во всех проявлениях — от массовых коммерческих лент до шедевров киноискусства. Главная причина здесь — в синкретизме художественного языка кино, в высокой значимости в этом языке недискретных элементов. Немаловажную роль, однако, играет и произвольная циклизация различных фильмов с участием одного и того же актера, заставляющая воспринимать их как варианты некой единой роли, инвариантной модели характера. Когда же фильмы циклизируются не только актером, но и общим героем, возникают подлинные киномифы и киноэпосы» [232, с. 267].

По общеизвестной концепции М. Маклюэна, печатная книга стремиться сегодня к стерео-воздействию так же, как визуальное искусство и интернет. В этом отношении серийность художественных текстов, скрепления сквозным образом героя-демиурга (девочкой Светой — «Лучом света в темном царстве» Л. Калаус и Малышом-утенком у А. Жаксылыкова, ожидающими своего перерождения/инициации) мифологизирует художественный мир не меньше, чем киномифы.

3.3 Античные и библейские образы и мотивы (Л. Коныс, А. Алтай, А. Жаксылыков, Б. Джилкибаев, А. Ким)

Современные казахстанские авторы обращаются и к античной мифологии, переносят мифологическую структуру античного мифа в ткань своего произведения, и, таким образом, создают неомиф уже в контексте своей культуры, отвечая на вопросы современного общества. Здесь актуально высказывание К.Г. Юнга по поводу того, что архетипы наследуются человеком с древнейших времен и проясняют сходство/повторение литературных и мифических образов, оформляя главную мысль посредством неомифологического сознания.

Как пишет К.Г. Юнг, «тяга к вечным образам нормальна, для того они и существуют. Они должны привлекать, убеждать, очаровывать, потрясать. Они созданы из материала откровения и отображают первоначальный опыт божества. Они открывают человеку путь к пониманию божественного, и одновременно предохраняют от непосредственного с ним соприкосновения. Благодаря тысячелетним усилиям человеческого духа эти образы уложены во всеохватывающую систему мироупорядочивающих мыслей» [35, с. 45].

Иными словами, сохраняя каркас классических мифов, авторы современных произведений часто выстраивают на нем новый миф, то есть неомиф. Своеобразием обладает также и пространственно-временная структура такого художественного текста: нередко, как в мифе, время в произведении «мыслится не линейным, а замкнуто повторяющимся, любой из эпизодов цикла воспринимается как многократно повторяющийся в прошлом и имеющий быть бесконечно повторяться в будущем» [233, с. 86].

Примером тому может служить и рассказ А. Алтая «Кентавр», восходящее к античным образам кентавров и в определенной степени автобиографическое произведение, так как в нем, как и в других произведениях автора, действие разворачивается на фоне уникальной природы Алтая, где автор родился и вырос. Так, в одном из интервью писатель рассказывает, что в детстве часто ходил на охоту с отцом.

В XXI веке неомифологическое сознание пропитывает все стороны жизни, как художественную, так и социальную действенность творческого преобразования жизни. В неомифологических произведениях автор посредством одной части мифа или нескольких архетипических образов интерпретирует свою авторскую идею, чему свидетельством являются произведения казахстанских авторов новой волны. Одной из таких уже признанных писательниц является Лира Коныс, дважды победитель международного фестиваля «Шабыт». В ее рассказах «Алма ағашының құдайы» (Богиня яблони) и «Су перісінің зираты» (Могила русалки), написанных на казахском языке, присутствуют элементы античного мифа, встроенные в казахстанскую реальность.

Так, в рассказ «Алма ағашының құдайы» инкорпорирован античный миф о яблоке раздора. Согласно мифологическому словарю, «Яблоко раздора – иносказательно причина, объект спора, ссоры. Выражение связано с мифом о богине раздора Эриде. За то, что ее не пригласили на свадьбу Пелея и Фетиды, Эрида подбросила гостям золотое яблоко с надписью «прекраснейшей». Из-за обладания яблоком возник спор богинь Геры, Афины и Афродиты, каждая из которых считала себя самой красивой. Богини обратились к суду троянского царевича Париса, который отдал яблоко Афродите, обещавшей ему любовь самой прекрасной женщины на земле. Богиня помогла Парису похитить жену спартанского царя Менелая, красавицу Елену. Это похищение вызвало Троянскую войну» [234, б. 289]. Автор проводит параллель: «Ең алғашқы соғыс алманың араласуынан туындады. Екі құдай-ханшайымның ортасына бір зәлім қызық алманы домалатып жіберді де, алманы жегені әлемдегі ең сұлу әйелге айналады деді, көне грек аңыздары осылай айтады» [234, б. 17].

Л. Коныс начинает рассказ с противопоставления жизни города и села, своего и чужого, где чужое всегда враждебно: «...шулы мекенге бауыр баса алмадым, бөтенсігенімді, бөлектенгенімді доғара алмадым, мұндағы түп-түзу, теп-тегіс көшемен зымыраған көліктерді жаратпадым, біздің ауылдың қисық, шұқырлы, топырағы бұрқылдаған көшесіндегі әккі есекке жегілген ағаш арба бұдан әлдеқайда жайлы еді, оның қос дөңгелегінен шыққан дауыс та керемет... биіктігі көз шығылыстырып, Алатаудың шығы болмаса да, қыратымен қатарласуға ұмтылған үйлерді де ұнатпадым, біздің ауылдың төбесі қамыспен жабылып, сам кесектен өрген, ішін адамдар, ал, еденінің астын тышқан мекен етер тоқал тамдары хан сарайына бергісіз көрінеді» [234, б. 15].

Из этого отрывка ясно, что это город Алматы, т.е. город яблок, город, расположенный у подножия гор Заилийского Алатау. В мировой мифологии образ горы имеет особую семантику. «Священные горы, своеобразный вариант мирового древа, воспринимались древними как образ мира, вселенной» [235, с. 28].

Экосистема гор Заилийского Алатау уникальна, здесь находятся вековые лиственные и хвойные леса, являющиеся легкими города. Но постепенно эта система разрушается. Экологическая проблема – одна из глобальных проблем современного мира. Автор создаёт свой текст по эсхатологической модели мифа, раскрывает общую экологическую проблему, сотворённую человеческими руками. Город известен своим легендарным сортом яблок, которых осталось очень мало из-за роста населения города, что повлияло на сокращение садов.

Герой рассказа молодой садовод по имени Арман (мечта), влюбленный в богиню яблок – Алмагул (яблоневого цветка). Арман с матерью живет высоко в горах Заилийского Алатау. Он ухаживает за яблоневыми деверьями в саду, который достался ему от дедушки.

Вымышленный персонаж Алмагул - богиня яблок, ночью бродит в яблонево́м саду, оплакивая тысячи вырубленных яблонь, оберегая оставшиеся деревья. «Тау ішінде, жеті түнде әндетіп тұрған бұл кім деп елендедім. Терезеден ай сәулесі әдемілігін төгіп, жарығы маңайға салтанат құрып тұрған. Орнымнан тұрып, әйнектен үңілгерімде тыстан ақ көйлекті, қос бұрымы тірсегін соққан ару қызды көрдім. Бұл Алмагул ғой деп күбірледім. Арман айтқандай асқан сұлу қыз екен, алма ағашының құдайы болуға бек лайықты дедім» [234, б. 29]. Автор в конце рассказа призывает человечество брать пример с Армана, беречь наш общий дом, ведь именно человек загрязняет окружающую природу, даже не задумываясь об этом. В рассказе как бы реализуется мифологема исхода из райского сада.

В следующем рассказе повествуется о судьбе молодого парня, влюбленного в русалку, и главным мифологическим персонажем рассказа является полуженщина-полурыба. Вместо ног у русалки рыбий хвост. «... тұла бойы жалт-жұлт еткен қабыршақты балық қой ол шіркін...» [234, б. 79]. Описываемая история происходит на берегу Сырдарьи, где активно развито земледелие. По мнению В.Я. Проппа, русалка являлась персонажем, связанным с культом растений, плодородия, влаги, духом водоёмов, персонифицированной стихией природы (воды, «зелёной» жизни) [236, с. 89-90]. Русалки, морские де́вы — образы, часто встречающиеся в разных мифологических системах, только называются они по-разному — сирены, mermaid и др. Первой женщиной с рыбьим хвостом была сирийская богиня Луны и рыболовства Атаргате. Этимологически этот образ восходит к вавилонскому богу Оанессу с головой и торсом мужчины и рыбьим хвостом вместо ног. А Вавилон, как известно, основополагающий эсхатологический символ.

Парень, подающий большие надежды, постепенно угасает, его избранница не человек, они не могут быть вместе. «Жиенімнің сүйгені су перизаты боп шықты, Сырдың суында су перісінің бар екені де рас боп шықты. Бейбақ жүрегін ұстап аласұрды, ах ұрды. Шілденің қапырықты түнінде салқындамаққа суға түсіп, екеуі содан танысып-білісіпті. Перінің адамзатқа, адамзаттың періге сезімі ояныпты» [234, б. 79].

Повествование ведется от лица дяди парня, который трагически умирает в больнице для душевнобольных: «Күз түсе дерті белең алды, ақыры суға кетіп өлер деген қауіппен /.../ жүйке ауруларын емдейтін ауруханаға байлап әкетті» [234, б. 80]. «Арманшыл жаны махаббаттың азабы мен ата-анасының қаталдығы қатар келгенде шыдамады-ау, алғашқы қар жауғанда сүйегін әкеліп жерледік» [234, б. 17].

Аналогично в романе другого представителя мифологического реализма А. Кима «Белка» последним из четырех героев-художников, представляющих собой расщепление одного и того же центрального образа героя, уходит из жизни белка, разорванный надвое охотничьей собакой. Это символизирует изъятие из высокой человеческой сути животного, инстинктивного радикала,

восхождение по лестнице духа к самым ее божественным вершинам, так как разрывание на части, фрагментация тела играет важную роль в архаических жертвоприношениях. Рудименты этого обряда можно обнаружить и в христианском мифе, в сцене срывания одежд с Христа.

Этой же иллюстративной цели служит насыщенная кимовская поэтика цитат и реминисценций из разных мифов и культур, которая репрезентует обращенность к мифу. Греческая мифология (сюжетные линии Одиссея и Пенелопы, Орфея и Эвридики, царство Аида), объединяются в романе с христианской мифологией, шаманизмом и языческими заговорами и заклинаниями [237, с. 33].

Не случайно и один из последних романов А. Кима называется «Радости рая». Отсюда и степь в романе А. Кима «Поселок кентавров» названа *раем* для лошадиного племени с выходом в невидимый мир через ровный *левый* (сакральный) берег реки, а *за завесой мира* прячутся те, кто наблюдает и смеется над персонажами - четырехпалые *каратели/спасатели* [166, с. 191], пришельцы, удаляющие из пространства целые «не получившиеся» древние народы, *незримые режиссеры, хохочущие над муками пьяных рабов* [166, с. 269]. И этот эдипов, богоборческий мотив ошибки, допущенной Создателем, сквозной для поэтики А. Кима, писателя-творца мифологического мира, из романа в роман конкурирующего с Творцом всего мироздания («Белка», «Онлирия», «Радости рая» и др.).

Мифологический дискурс держится на схизисе, антитезе. Если есть рай, то должен быть и ад: молодежь, цвет кенаврийской нации в романе А. Кима «Поселок кентавров», погибает в пожаре – «*в огненном бурлящем аду*», как будто принесенная в жертву какому-то неизвестному и непостижимому замыслу. Не случайно у А. Кима такое обилие библейских мотивов: «Тогда-то он и понял скрытый ход действий невидимых спасателей. Если человек хотя бы раз в своей жизни подумает о ближнем своем, умирающем, как о самом себе, то такого человека они примечают и в нужный момент приходят на помощь» [166, с. 260]. Мегаламанический характер присущ кентавру Пассию, гумилевскому пассионарию и культурному герою романа А. Кима, образ которого восходит к распятому на кресте Иисусу. Пассий привязан (распят) к дереву в стане людей. По К.Г. Юнгу, обретение Самости есть Христос, это «сокровище позитивных смыслов», по В. Рудневу также бессознательное – это нечто вроде Царства Небесного [165, с. 98].

Обсессивный сюжет в романе А. Кима – это история Иова, вечное возвращение к своим ошибкам, гиперреальность картины мира и компенсаторность (бумеранг) судьбы: «Возможно, всего этого и не было, великого испытания любовью к ближнему, которая проста, ясна, чиста, всемогуща и счастлива, – наверное, всего этого еще не было. Ни спасения, ни испытания, иначе почему, почему он не выдержал его?» [166, 262].

В романе А. Жаксылыкова «Другой океан» в образе Малыша-странника также проявляется мифологический библейский персонаж - архетип блудного пустынного сына. К античности восходят в какой-то мере и образы волка и пса у Б. Джилкибаева. В статье «Мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии» Б.А. Успенский выделяет универсальный для многих мифологических систем мотив – брак Бога Неба, Громовержца (с последующей заменой его на пса - хтоническое божество) и Матери-Земли (с последующей рокировкой Матери-Земли и конкретной матери, упоминаемой в речи) [238]. А Волк в системе романа Б. Джилкибаева как раз и есть такой антонимический персонаж, враг Громовержца («пса»). «Но мудрость Коркута проявилась в том, что он оставил своим избранным потомкам защиту Небесного Волка - знание и тайну смысла человеческой жизни, тайну связи земного и небесного, сокровенного знания о силе, таящейся в человеческом слове, в жестах, музыке, танце, в воде, огне, ветре, в простой желтой глине. Святые люди - потомки дедушки Коркута - знали и знают язык растений, животных, птиц, рыб. Таким знанием обладал только один еврейский мудрец - царь Соломон. А наши святые передают их от одного поколения другому. Цель наших святых - не построить золотой храм и держать в повиновении все народы, а в том, чтобы синее светлое Небо и дети Земли понимали друг друга и не давали черным силам Зла творить жестокость, насилие, обманывать и унижать людей» [183, с. 27]. Фольклорный сюжет инцеста сына (защитника своего народа) и матери (матери-родины) символично воспроизведен Б. Джилкибаевым и во вставленной в его роман казахской запретной сказке.

Таким образом, «античное и христианское мифологическое сознание является своего рода кодом, для которого надо подобрать соответствующий ключ. Символы-образы интерпретируют мир не совсем рационально, они указывают на нечто высшее, иррациональное, которое доступно только посвященным» [239, с. 260].

Благодаря целому арсеналу образности, в первую очередь - литературно-мифологической, в мифологическом повествовании заключены попытки ответов на вечные экзистенциальные вопросы (жизнь, любовь, смерть), стоящие перед человеком во все времена. Современная казахстанская проза обращается к вечным универсалиям в целях реактуализации глубинных реакций человека, ищущего спасения от ужаса смерти, от бытийного одиночества как в индивидуальном, так и в коллективном сознании. Однако можно утверждать также, что элементы условно-символической поэтики в прозе писателей продиктованы особенностями авторской концепции, индивидуальным подходом в постановке социальных и нравственно-философских вопросов современности.

3.4 Эсхатологические мотивы (А. Алтай, Б. Джилкибаев, И. Одегов, А. Жаксылыков, А. Ким)

Эсхатологическая модель времени

В новейшей казахстанской литературе можно выделить несколько мотивных блоков, тесно связанных с мифологическим содержанием и формой. Это, во-первых, эсхатологический мотив, возникающий, как правило, на сломе эпох и культурных парадигм. Так, эсхатологический миф как основу сюжетостроения и депрессивного пафоса художественного текста можно наблюдать в большинстве романских построений казахстанско-российского писателя А. Кима. В его романе «Отец-лес» явно присутствует сюжет «обратного знания», связанный с цикличностью миростроения в мифе, с ожиданием неизбежного апокалипсиса в связи с событиями второй мировой войны и мировым злом, носящим у восточного писателя вселенский, универсальный характер. Последующие поколения расплачиваются у А. Кима за грехи отцов, и им закрыта дорога в будущее, пока мировое зло не будет искуплено. С общеизвестным христианским эсхатологическим мифом (апокалипсисом) у А. Кима перекликается и корейский шаманизм – представления о переселении душ предков в лесные деревья, сакрализация отца-леса.

Мифологическая модель времени – самая древняя и это циклическая модель, подобная «неподвижно замершему беличьему колесу» [187, с. 268]. «О циклический круговорот бытия, гулкий маятник часов, неторопливо выстукивающий: быть... или не быть! Быть... или не быть! Тут... там! Тут... там!» [187, с. 239]. Однако сюжет инициации, первотворения мира, реализуемый в выкристаллизовавшемся из мифа жанре сказки, разворачивается в некой временной последовательности, поэтому категория времени становится одной из самых важных и в неомифологическом романе А. Кима «Белка». На стадии создания художественного текста мифологическая проекция уже дает эсхатологическую, линейную модель времени, что соотносится и с христианскими мотивами в творчестве А. Кима, реализующими векторное представление о ходе истории. Энтропийное время реализма, которое движется к смерти, переходит во время мифа – эсхатологическое – ожидание конца света и воскресения, возрождения в новом идеальном качестве. Только талант и творчество, по мысли автора, антиэнтропийны, достойны вечности: «И каждый рисует не для того, чтобы его хвалили и превозносили, а для себя. То есть не для самолюбования и славы, а для постепенного выявления в себе Вечного Живописца» [187, с. 184].

Изображается некая «временная буря», когда будущее смешивается с настоящим и прошлым, и в результате возникает образ вечности, где все человечество, когда либо существовавшее, существующее или еще не рожденное объединяется в космический образ МЫ [199]: «Эта универсальная

основа является тем началом, которое объединяет сейчас и нас – не только четверых студентов, давно умерших в разные времена, но и НАС ВСЕХ, которых в данное мгновение эта бегущая книжная строка подвела к страстям и надеждам белки, тем самым доказывая, что воистину существует нечто бессмертное и надмирное – человеческое духовное МЫ, звучащей частицей которого является каждый из нас» [187, с. 179-180].

Следы эсхатологического мифа присутствуют и у Б. Джилкибаева в «Казахском эротическом романе», обусловленные сталинским мифом и сталинским национальным террором. Со сталинским мифом тесно связана и тема насильственной русификации народа Казахстана времен советской империи, «колониальные ужасы» и четкое разделение на «наших» и «не наших», т. е. мифологическая оппозиция «свой-чужой», организованная прежде всего по национальному и территориальному принципу. В частности, в романе Б. Джилкибаева эта оппозиционная связка реализуется как в противопоставлении русская/казахская культура, так и шире – в оппозиции Восток/Запад.

Для казахской кочевой культуры особенно актуальна территориальная художественная атрибутика, поэтому оппозиция «свой-чужой» нередко раскрывается в контрасте «город-село», причем символика города практически всегда коннотируется эсхатологически, отрицательно (как нечто чуждое, привнесенное с Запада), а символика села – положительно (как свобода, отсутствие границ, национальные истоки, земля предков, мировой универсум в целом и т. д.).

Аналогично эта тема развивается и в рассказе И. Одегова «Пуруша», рефимологизирующем древнеиндийскую легенду. Включив «в дискурс древнеиндийского мифа семейную легенду о дедушке, автор вводит в произведение *мотив связи поколений*, сочетая его с мотивом некой универсальной связи всего человечества, начиная с сотворения мира» [94, 163]. Автор выносит в заглавие своего произведения общеизвестный мифоним, опираясь на миф о древнеиндийском Боге-Творце Пуруше. Если обратится к энциклопедии, там говорится, что «*Пуруша* (др.-инд. *Púrusa*, букв. «человек») в древнеиндийской мифологии первочеловек, из которого возникли элементы космоса, вселенская душа. Для Пуруши характерны: многочисленность или многосоставность, он тысячеглаз, тысяченог, тысячеглав, имеет большие размеры (он повсюду, со всех сторон покрывает землю, четверть его – все существа, три четверти – бессмертное на небе), власть над бессмертием, свойство «*быть родителем своих родителей*» (от Пуруши родилась Вираджд, а от нее – Пуруша) [233, с. 113]. Он приносится в жертву богам путем расчленения на составные части, из которых возникают основные элементы социальной и космической организации: рот – брахманы – жрецы; руки – раджаньи или кшатрии – воины; бедра – вайшьи – земледельцы, ноги – шудры – низшее сословие; дух – луна, глаз – солнце, уста – Индра и Агни, дыхание –

ветер, пуп – воздушное пространство, голова – небо, ноги – земля, ухо – стороны света и т.д. [233, с. 114].

Эсхатологические мотивы в казахской прозе могут быть связаны и с жанровым генезисом, эклектически объединяющим народные легенды, сказки, антиутопию и современную сагу, как в романе А. Жаксылыкова «Другой океан» [242]. В этом постмодернистском эклектичном жанровом образовании основная сюжетная ось – борьба между добром и злом, вселенская битва, восходящая к всемирно известным сагам-фэнтези, таким как «Властелин колец» Джона Рональда Руэла Толкина и «Гарри Потер» Дж. К. Роулинг.

А. Нурпеисов в романе «Последний долг» также создаёт свой текст по эсхатологической модели мифа. Разрабатываемый А. Нурпеисовым эсхатологический миф комбинируется автором с другими мотивами, способствуя созданию его специфической авторской интерпретации.

Мифологема грехопадения как осколок эсхатологического мифа (А. Алтай)

Казахстанские произведения, написанные в период независимости, нередко во главу угла ставят проблему «Другости», маргинальности, того, что находится «на полях», в направлении от периферии к центру. В этом плане пишет и А. Алтай, в произведениях которого синкретичность мифологической структуры вбирает в себя и деструктивные реалии сегодняшнего дня.

Современные казахстанские писатели в последнее время уделяют пристальное внимание экстраординарным ситуациям современной жизни, пытаясь интерпретировать их через мифологические составляющие, так как, по утверждению С.М. Телегина, например, «невозможно интерпретировать сюжет, не установив того, из каких частей, мифомотивов он состоит, в какие связи они вступают между собой, какие элементы мифосознания и при помощи каких законов мифотворчества их образовали» [19, с. 129].

Произведения А. Алтая трагичны и глубоко психологичны, они описывают глубины как индивидуального, так и коллективного бессознательного, раскрывая истинную мотивацию поступков и мыслей персонажей. По сути, А. Алтай создает вариации сюжетов и мотивов, задаваемые мифом, фольклором, обрядом, но при этом показывает их современное развоплощение как трагическую ненорму. При этом в связи с выходом на арену мировой культуры и искусства неевропейских народов значительно расширился круг мифов и мифологий, на которые современный казахстанский автор может ориентироваться как на сакральный образец, параллельно подключая образы и мотивы своего национального фольклора, сохранившихся обрядов, легенд, притч, поверьев и т.п.

Бесспорно, особое влияние фольклора и мифологизма на современных писателей Казахстана. Объектом их мифологизации являются не только «вечные» темы, такие как любовь, смерть, но и коллизии современной действительности – прежде всего, техногенный мир и отчуждение личности.

Согласно В.Е. Хализеву, «одна из важных черт вторичной мифологии – широта ее тематики. Здесь не только бытийные универсалии, природа и далекое историческое прошлое, но и прямое обращение к жизненной конкретике, к близким временам, и, в частности, к современности» [226, с. 116]. Примером этому могут служить рассказы А. Алтая «Казино», «Шахид», «Лайбаран» и многие другие. Мотивы и герои данных произведений получают универсальное значение, как бы моделируя образ человечества в целом. И в первую очередь лейтмотивом звучит у А. Алтая социальное отчуждение и утрата нравственности.

Рассказ «Шахид» начинается с описания сна главного героя о самоубийстве «Басын ақ өлімге байлаған» [240, б. 26]. Шахид – кораническая лексема. В исламском энциклопедическом словаре понятие шахид (мн. шухада) определяется как «свидетель» и применяется в нескольких значениях: 1) свидетель в суде, при торговых сделках, при заключении брака (*ш^ахид*); 2) верующий, принявший мученическую смерть в войне против врагов, сражаясь во имя Аллаха, защищая свою веру, родину, честь, семью (*шах^ид*) [241, с. 369].

В рассказе «Шахид» автор показывает, что истинные ценности потеряли свое значение или искажены современными реалиями. Основная идея рассказа заключается в том, что человек XXI в. стал антидуховен, не каждый сегодня готов к истинному самопожертвованию ради по-настоящему высоких целей. По исламским поверьям, «если человек погиб в сражении не во имя Аллаха, а из-за мирских интересов (славы и т.д.), то он считается «мирским шахидом» - его могут похоронить как шахиду и говорить о нем как о шахиде, но Аллах знает, кто и с каким намерением пошел на войну и погиб; таким людям никакого вознаграждения не будет, и Аллах подвергнет их наказанию» [241, с. 369].

Следующий рассказ А. Алтая назван «Стакан». Стакан - это символический предмет, с помощью которого осуществляется винопитие, он символизирует зло, путь в пропасть, в обобщенном смысле - проблему алкоголизма в современном обществе, разрушающую человечество.

В основе повествования - судьба молодого человека, который работает в научном учреждении и занимается написанием кандидатской диссертации. Из-за нехватки денежных средств он снимает подвальное помещение. Подвал, аналог хтонического места в мифе, постепенно как бы засасывает человека в пропасть отчуждения, герой все меньше видит солнечного света — символа правильных поступков и добрых мыслей. Из маленького подвального окна он смотрит только на ноги людей, телесный низ. Все начинается с одного как бы безобидного стакана водки, а заканчивается тем, что герой теряет свою жизнь, весь его непосильный научный труд идет прахом, его рукописи сожжены. Жизнь главного героя рассказа катится вниз. Система образов «стакан → стекло → окно» восходит к мифологеме «проводник в мир иной», пограничья двух миров. Эта мифологема все время повторяется в тексте рассказа в разных конфигурациях, приобретая некую мистическую характеристику.

Как правило, в произведениях А. Алтая мифологический и экзистенциальный планы сюжета разворачиваются на фоне бытовой, будничной современности. Главный герой рассказа успешен, занимает высокий пост, но он одинок. «Абажадай үйде алпамсадай боп өзі ғана қалыпты...» [240, б. 26]. Автор изображает основной порок современного общества - главный герой достигает финансового благополучия, но теряет духовность, человечность, гуманность. В своем произведении автор поднимает универсальную, наверное, для всего современного социума проблему, в котором господствует антигуманность, где живут моральные инвалиды, а дети растут в неполных семьях.

А. Алтай вставляет в текст рассказа и исторические аллюзии, описывает самоубийство сына известного казахского поэта Шакарима: «атақты Шәкәрім қажының ұлы неге өзін-өзі өлімге қиды. Нағыз арлы өлім ғой. Тас түрмеде ет турайтын-ақ бәкімен өз-өзін орып-орып жіберген. Тап бір мал сойғандағыдай...» [240, б. 26]. Здесь герой рассуждает о смерти сына поэта: «Бірақ... бірақ... әлсіздік пе екен ол... Жо-о-оқ! Бәлкім, ерік пен жігердің шыңы шығар. Шыңға шыққан адам ғана нар тәуекелге бел байламаушы ма еді» [240, б. 26]. Особое место здесь занимает мотив сна как предопределяющий судьбу главного героя рассказа.

С самого начала и до конца повествования героя сопровождает призрак, который отвечает на все его вопросы, дискутирует с ним, и возможно, именно он и наталкивает, а позднее и доводит его до самоубийства: «Елес сыңарына айналған. Жақын келіп бетпе-бет жүз көрісуге, тіпті тұп-тура түс шайысуға дейін барып жүр. Бұл да елеспен "Ер болсаң – егеске шыда" деген шарт кесімге келген. Енді екеуінің қайсысы шыдарын, қайсысы тұрарын бір құдай біледі?!» [240, б. 27]. В психоанализе черти, дьявол символизируют архетип Тени, негативную сторону личности, которую человек не готов в себе принять, а призраки нередко - это СуперЭго персонажа, отцовский образ, символизирующий закон и порядок.

В рассказе говорится, что призрак стал его спутником с того самого дня, когда он стал расти по карьерной лестнице: «Бұған жұмбақ елес ергелі қашан?! Билік атаулыға келмей тұрып, алғаш мәнсап дәметіп жүрген күннен бастап жабысты емес пе?!» [240, б. 29]. И далее автор приводит слова призрака: «Сен менімен өлгенше бірге жүресің... Өйткені билік пен мәнсап – егіз. Мәнсап қудың екен, билікке көн. Айтқанына көнесің, айдағанына жүресің. Хайуаннан айырмашылығың аз болады» [240, б. 29]. Этот призрак олицетворяет совесть героя, он периодически появляется, когда герой совершает грехи: «Талай шалыс басқан шақтарында пайда бола кететін» [240, б. 29].

Мифологема шахида в рассказе принимает негативный смысл, коренным образом отличающийся от первоначального значения в исламе. Образные ряды данной мифологемы: шахид → духовность → вера → борьба → муки → страдание → жетрва → смерть. Однако ощутима трансформация ее значения от знака «плюс» (мученик во имя веры) до террориста со знаком «минус». Духовно

неразвитый человек, на какой бы высокой ступени социальной лестницы он не находился, подвержен зомбированию, гипнозу. Современные коннотации слова «террорист» не случайно ассоциируются со словами «невежество», «зомбирование».

Завершается рассказ тем, что герой умирает от рук своего телохранителя-боксера.

Следующий рассказ называется «Лайбаран» - это авторский неологизм. В примечании автор объясняет значение вводимого слова как «лающий баран», производного от слов «лай» и «баран».

В рассказе говорится о двух одноклассниках, которые начинают жизненный путь вместе, но делают каждый свой выбор. Один из них Сейсен, ставший успешным благодаря упорству, стойкости и целеустремленности. Его друг Экөн – бомж, человек без определенного места жительства, который совсем опустился из-за страсти к алкоголю: «Есіл-дерті екі стақан арақ-шарап еді... Сол жолда бәрін құрбандыққа шалыпты. Тіпті сақал-мұртына шейін бит балалап, тұла бойын күс басып кетсе де жалқаулықты жар көріпті» [240, б. 37]. Это как бы две ипостаси одной персонажной конструкции, расщепленной на архетип Духа и архетип Тени.

Автор повествует о зловещих поворотах судьбы, которые человек должен преодолеть, вскрывает разъедающее воздействие алкоголизма на человечество, являющееся проблемой всего общества в целом, касающееся всех сторон жизни - социальной, физиологической и психологической. Человек, зависимый от спиртного, принимает деструктивные решения, он склонен к совершению правонарушений, приводящих к фатальному концу. Из-за алкоголизма распадаются семьи, как у главного героя рассказа. «Бәрі де сол студенттік күндерден басталды... Ырың-жырың жүріс, ырду-дырду думан үйріп, қызды көрсе қызыл көрген бұқадай еліріп, қылыл шарап "Талас" пен мөлдіреген түссіз "Водка" құтыртып, аяғы бір курсты бітірместен әскерге кетіп тынған» [240, б. 36].

Таким образом, человек не только сам падает в пропасть, но и тянет за собой все общество. Рассказ заканчивается трагически, главный герой убивает человека: «Өткір балта итке жақын отырған Иван-кочегарды қақ маңдайдан қапысыз шапқан. Жалпақ табанды ауыр балта жүзінің бір ұшы маңдай мен кепештік үстін қақ жарып барып, ағаш тақтайлы қабырғаға шаншылды» [240, б. 44].

Рассказ «Казино» повествует о жизни «золотой» молодежи, которая проводит свое свободное время в казино, где царит разврат, обман и зло. Казино имеет символическое название «Пирамида», оно представляет собой стеклянное здание, построенное по образцу египетских пирамид, которое своим сверканием привлекает молодёжь. Главный герой рассказа Жошы проводит все свое свободное время в казино, и из-за своих пристрастий к азартной игре теряет семью, разводится, бросая жену и ребенка. «Мұның құмарын

тарқататын, азартын ашатын - казино» [240, б. 12]. Автор повествует здесь о человеке, который живет в этом ненадежном стеклянном мире, который может разрушиться в одночасье. В рассказ вставляется диалог главного героя с дьяволом (архетип Тени), шепчущим ему о безбожности этого бренного мира, и о том, что реальна только смерть: «Иә, өте дұрыс айтасың: кұдай жоқ, ажал бар... – деді әлдебір дауыс» [240, б. 13].

Как утверждает В.В. Налимов, «Каждая культура создает свои мифы о личности. Критические моменты истории – это точки возникновения новых мифов. Будучи созданным, миф становится самостоятельной семантической реальностью. Развиваясь, он в своем развитии задает новое направление в эволюции культуры. Большие исторические события – это прежде всего столкновение мифов о личности. И каждый новый миф всегда недостаточно нов: прошлое в той или иной степени всегда содержится в настоящем. Он в то же время нов в том смысле, что через него мы заглядываем в будущее. История развития представлений о личности – это, по существу, история развития культур» [20, с. 25].

Таким образом, в рассказах «Казино» и «Шахид» изображаются универсальные образы людей, которые занимают высокие посты, но этих людей мучает совесть, они несчастны, их жизни трагически обрываются. В рассказах «Лайбаран» и «Стакан» во главу угла ставится проблема нереализованности, слабых характеристик героев, их жизни искалечены ими же самими из-за страсти к спиртному. Все эти образы и мотивы восходят к мифологеме грехопадения, являющейся составной частью эсхатологических мифов. Автор затрагивает самые злободневные темы общества, обращаясь к религиозной мифологии. Проза Алтая как бы своего рода жизненная притча, так как писателю близка тема устремленности к человечности и моральной стойкости, утраченная или почти утраченная в современности. Отсюда его мифологема пограничья, зыбкой границы между нормой и ненормой, истинным и ложным, праведным и неправедным, в условиях которого находится современный человек, запутавшийся в моральных/аморальных ориентирах.

Как пишет А.С. Исмакова, «Мифологема в современном казахском рассказе выступает как метафора, как обозначение некоего художественного способа включения современной действительности в контекст общего человеческого морального опыта». <...> «Поэтика мифа обогащает изображение современного мира глубинной временной перспективой, расширяет фонд действующих культурных метафор и ассоциаций». <...> «Поэтому «мифологичность» <...>, равно как и использование отдельных стилистических приемов и кодов фольклорного жанра, - это не просто воскрешение стародавних народных представлений, связанных с обрядами, древними символами: это форма выражения современной авторской концепции мира» [86, с. 381].

3.5 Мифологический хронотоп, ритуальность, тотемизм (А. Жаксылыков, О. Бокеев, Л. Сон, Б. Джилкибаев, И. Одегов и др.)

Архетипы пространства

Мифологические образы, которые используют казахские авторы новой волны, – это неисчерпаемый источник духовной культуры казахского народа. Духовную культуру казахского народа составляют нормы, правила, образцы, эталоны, модели поведения, законы, символы, мифы, знания, традиции, ценности и ритуалы [152, с. 28]. Писатель, возвращаясь к мифу, создает свое новое видение мира, художественное пространство и время через призму мифа и фольклора, наполняет его новыми смыслами и структурой.

Специфика восточного способа мышления [242] обуславливает в первую очередь актуализацию пространственной композиции казахского этнотекста. Так как «дейксис восприятия (ориентация в пространстве), связан с эмоциональной сферой и принадлежит деятельности правого полушария» [243, с. 136], эмоции, к которым апеллирует казахский художественный текст, актуализируют пространственные образы. «Пространственность доминирует в картине мира номада и восточном типе сознания вообще» [243, с. 137], поэтому и в картине мира современного казахстанского художественного текста архетипы дороги, дома (антитеза города/села), степи и др., нередко являются «ядерными» – т. е. мотиво- и сюжетообразующими, организуют композиционный каркас и идейное ядро текста в целом.

Так, апелляцию к тотемной образности с одновременной актуализацией пространственных границ новой казахской государственности можно обнаружить в творчестве Б. Джилкибаева, в частности, в его новелле «Синий волк», где наблюдается членение первичного качества тотема-предка на новые дискретные образы персонажей советской реальности. Автор связывает появление своей этнической группы как социального сверхорганизма с проникновением в плоть современного героя некоего трансперсонального качества их предка. Отождествление с тотемным предком – Синим волком, фигуральным отцом казахского народа, происходит в особом святом для казахского народа локусе (пространстве), то есть территориально обусловлено типичного для мифологического мышления. Современный тотемизм не только транспортирует в наше время героическое прошлое этноса, но и обращен к его славному будущему, являясь как бы источником бессмертия казахского этноса. Социальные различия и моральные качества персонажей Б. Джилкибаева также идентифицируются на основе пространственно-географической антитезы города и села.

Мифологическое членение пространства по модели мирового древа и мифологического космогенеза (Б. Джилкибаев), бинарности (А. Кодар), радиальности и орнаментальности (А. Жаксылыков) можно наблюдать в

современных казахстанских текстах практически повсеместно. Не менее частотен и зоонеомифологизм – оборотничество и связанное с ним трикстерство (Л. Калаус, А. Ким, Б. Джилкибаев), образы кентавров (А. Ким, А. Алтай, Б. Джилкибаев), разнообразные аллегорические образы животного мира (О. Бокеев, А. Алтай, А. Жаксылыков, Л. Коныс и др.), существующие в некоем мифологическом пространстве. Однако авторское мышление, накладываясь на мифопоэтическое мышление, порождает, по сути, новый миф, отличный от своего прототипа прежде всего в своей функциональности, основой который становится мифотерапия [68; 244; 245].

Например, особенно причудливо ведет себя пространство в неомифологическом мышлении и А. Кима – оно, как и время, становится безразмерным, перемещения в нем скачкообразны, хаотичны, как и сама мозаичная картина мира. Интегрированный герой А. Кима из романа «Белка» получает чрезвычайно расширенную пространственную сферу существования, захватывающую потустороннюю реальность. Время в мире мозаичной личности этого героя-белки пространственноподобно, по нему можно перемещаться, как по пространству: «Время считается существующим только потому, что происходит событие, а потом его нет. В пространстве происходят какие-то события – ну, скажем, чья-то жизнь происходит, – а это всего лишь видоизменяется само пространство, вот что называется временем, Лилиана. Видоизменение пространства и есть жизнь, а не печальная утрата времени, как мы думаем» [187, с. 187].

По сути, пространство и время функционально идентичны, отражая сюжет инициации главного героя кимовского романа. Его сквозная идея – заговор зверей – организует сюжетные перипетии. Алетический сказочный сюжет (когда невозможное становится возможным) соединяется с эпистемологическим (когда неизвестное становится известным), включая и осколки сюжета и мотивов близнечного мифа, карнавального действия, сюжета ошибки (превращения).

Мифологическое время

У людей с мозаичным характером «...прошрое, настоящее и будущая жизнь становятся как бы мозаикой мелких, иногда очень ярко представленных событий, которые не связываются в одну композицию», – отмечает А. Кемпинский [246]. В одно и то же время могут возникать сцены из различных исторических контекстов, если в них присутствуют одни и те же типы сильной эмоции (например, страха смерти) или интенсивные телесные ощущения (страдания). Действие то отскакивает назад, то забегает вперед, эксплицируя мифологический темпоральный синкретизм, ведомый цепью ассоциаций и реминисценций.

Подобная концепция времени и обуславливает тотальное оборотничество персонажей, актуализированное в современной культуре, разветвленный близнечный миф, серийность образов и ситуаций – как бы систему зеркал [247],

в которых повторяется (ретардирует) забуксовавшее, остановленное время «бессмертных»: «Мы оборотни-призраки из иных миров, где были всего-навсего животными. Там мы подошли – и вот по черному туннелю смерти вывалились сюда, вселились в детей человеческих и приспособили их процветание на благо себе» [187, с. 17].

Не случайно время и в романе-сказке А. Кима «Белка» асемантично, нелинейно, многослойно (прошлое перепутывается с настоящим и будущим), скачкообразно и зигзагообразно, подобно течению сновидения: «Значит, появилась теперь у меня возможность перемещаться по времени в прошлое и возвращаться назад к тому мгновению, которые ты или другой человек, кого я знаю, мог считать настоящим временем. Но в своем непрерывном течении оно тут же становилось прошедшим – и после краткого ощущения жизненной реальности я, Лилиана, вновь возвращаюсь в то состояние странной свободы, которые ты можешь почувствовать лишь в своих снах. И тогда достаточно было малейшего импульса воли, чтобы меня перенесло в любую эпоху прошлого, на любое место, о котором я имел хоть какое-нибудь представление в своей прошлой жизни» [187, с. 180-181].

Реалистическая деэсхатологизация времени (его энтропийность) порождает страх смерти, а реэсхатологизация (по концепции Пьера Тейяра де Шардена, на которого ссылается сам А. Ким [248]) ведет к антиэнтропийному развитию мира, к рождению Бога, единого самосозидающего интеллекта, в частности, – к освобождению от небытия самого идеализированного радикала личности ...ия – Миши Акутина, таланта, соразмерного божественному. И ... ий, и Митя Акутин живут в ожидании главного события – эсхатологической катастрофы, но только ...ий страшится будущего, бессмысленной гибели всех и вся, а Митя Акутин лишен страха смерти, так как для его идей (искусства, науки) смерти нет. Он устремлен в будущее, продолжаясь в своих бессмертных произведениях. Кеша Лупетин также заточен на продолжение своего рода в детях, и именно эти надежды на запечатление себя в вечности снимают у него страх смерти. ... ий заблокирован в настоящем, так как будущее его обесмысленно, а Жора Азнаурян обращен к прошлому, так как боится будущего.

Тотемизм

Адаптируясь в местной среде, казахи жили в гармонии с природой, понимая небо, землю, животное, растение и человека как единое целое. Именно для кочевника животное служило другом, спутником, пищей, одеждой. Почитание определенной местности и животного послужило образованию космогонических мифов, тотемизма, шаманизма и других ритуально-символических систем. Первопредком, тотемом тюрков была волчица. Согласно легенде, «оставшегося в живых девятилетнего мальчика выкормила волчица. Обитая на Алтае, она рождает от него сыновей. Вот как начинается род племени Ашина» [249, 45].

Антропогонические мифы тюрских народов часто выступают центральным мифопоэтическим концептом, отраженным во многих последующих фольклорных образцах, а также в художественной литературе. Какие-то черты сходства у человека и какого-либо животного (или растения) становились толчком для возникновения их образного комплекса, архетипа. Позднее это ментальное явление осмысливается как происхождение от этого тотема-первопредка. Тотемизм является религией первобытного общества. Д.Е. Хайтун дает такое определение: «Тотемизм является религией возникающего рода и выражается в происхождении рода от предков, представленных в виде фантастических существ – полулюдей-полуживотных, полурастений или объектов неодушевленной природы или людей, животных и растений одновременно, обладающих способностью реинкарнации. Родовая группа носит имя, породы тотемного животного, вида растений или предмета неодушевленной природы и верит в родство с тотемным видом и в воплощении тотема в членов рода и обратно» [250].

Настойчивые поиски новых художественных содержательных форм приводят авторов к созданию «гибридных» произведений, гипертекстовым и метатекстовым структурам, соединению в одном тексте разножанровых и разностилевых элементов: роман-миф, роман-откровение, роман-баллада и др. В современном нелинейном (многоплановом) романном произведении переосмысленный классический миф и фольклорный образ нередко становятся концептуальной основой всего текста, энергетической пружиной всего сюжета. Одним из таких произведений в казахской литературе новейшего времени является роман-миф Аскара Алтая «Алтай балладасы» [251].

Следует отметить, что все три главных персонажа (Булабике, Улар, Айконыр-медведь) романа-мифа являются соприродными окружающей биосфере Алтая. Для мифа важна природность, цикличность не только окружающей природы, но и природы человека. Произведение построено на мифо-реалистическом нарративе, этно-социальные условия, топонимика, растительный и животный мир, параллельно с волшебным миром, органично переплетаются в тексте.

Любое мифособытие – это прецедент, это необычный случай. В данном случае это «любовный треугольник», в котором третье лицо является зверем. Тотемическая кодовая система организует задействованные писателем традиционные мифологические оппозиции – женщина/мужчина, человек/животное, жизнь/смерть, зима/лето и другие [252].

Тотемическая ситуация разворачивается и в романе-сказке А.Кима «Белка», в котором герой-белка (...ий), как бы отождествляется со своей утраченной матерью. Его нашли младенцем в лесу около мертвой матери и прыгавшей рядом белки, на образ которой он и спроецировал свою мать, порождающий депрессивное повествование утраченный объект – образ-тотем. Ранняя утрата матери обесмысливает жизнь героя, приводит к суицидальным мыслям и

подсознательной попытке обрести мать в других женских образах, прежде всего – в образах возлюбленной, жены. У депрессивного человека, как правило, происходит переоценка любви как «репродукции первичной любви к матери». Поэтому и превращения /перевоплощения, на которых строится система персонажей А. Кима, восходят прежде всего к трем базовым образам: утраченной матери-белки, отсутствующего отца (бога) и центрального героя-повествователя, расщепленного на несколько субхарактеров, по-разному переживающих эту утрату. Все остальные образы в романе – звери.

Образы-тотемы и образы-трикстеры встречаются и в романе А. Жаксылыкова «Другой океан». Это образ волчицы — прародительницы тюркского рода и фольклорные помощники главного героя - волкопсы: «Опять вынырнул из световой томительной зыби и в призрачном неземном мерцании рядом с собой узрел странное существо, свернувшееся клубком, - в верхней части торса – человечье с тонкими чертами лица и большими святающимися глазами, в нижней части тела – явно – волчье» [253, с. 323].

Химерические персонажи А. Жаксылыкова генетически задаются мифологическим дискурсом: это крысы-мутанты, крысиные народы-гомункулы, последствия атомной катастрофы, кентаврические создания природы [253, с. 333]: «В этом арматурном бесике – на ажурной вышке покоилось выношенное в мозговом чреве гения знойных чисел чадо небывалое – плутониевое чудо-юдо, химерический отпрыск, мутант, научное дитя, заряженное всеми болями и страхами человеческими за все времена. Оно готовилось к своему рождению, запланированному явлению на свет божий для вящего и всеобщего торжества зверолодей идейных, не имеющих в душе ничего, кроме неумолимого желания осчастливить весь род людской воплощенным царством света на земле» [253, с. 328].

Не менее показателен в плане тотемизма и главный герой этого романа, Малыш, персонаж-ребенок, проходящий инициацию. Множественность, серийность его интегрированного образа задается в том числе ритмичностью мифологического стиля: это персонаж, существующий одновременно в нескольких временных пластах в качестве человека-утенка, человека-филина, человека-зайца. А в обобщенной своей перспективе образ Малыша сливается с образом Учителя/Бога.

Ритуальность

Символика имен, аллегии, аллюзии, цитатность – все это также элементы современной мифологической формы, которая вызывает к читательскому отклику и, как правило, получает его в полной мере, так как мышление современного читателя-казахстанца до сих пор во многом мифологично. Ритуальность, свойственная мифу, вера в магию, приметы, попытка управления реальностью с помощью молитв или ритуалов — неотъемлемая черта восточного менталитета. Об этом и рассказ казахстанского писателя Лаврентия Сона «Площадь треугольника» [254], в котором

присутствует абсолютная вера главной героини-портнихи в магию чисел (снимаемых ею мерок одежды) и возможности через пошитую клиентам одежду влиять на их судьбу.

Персонажи Лаврентия Сона, пережившие ужасы депортации (репатрианты с неврозом навязчивых состояний из-за невыносимости пережитого стресса), ритуализируют свою жизнь путем молитв и заклинаний, фольклорных заговоров, чтобы иметь хотя бы иллюзорный контроль над окружающей их действительности с помощью архаической магии - «волшебствующих приемов снимать мерки» [254, с. 73]. «Давайте вместе произнесем молитву-заклинание всевышнему, который так подшутил над старым мастером... О небо! Отчего ты так немило и бессердечно к носителю редкого волшебства, искусному портному, маме, что же ты, вознося мастера на вершину вечного треугольника, низвергло к его основанию, где силы зависти и недоброжелательности перебороли правду и любовь; как же так, ведь жизнь должна продолжаться без портного, без мамы, почему же столь непомерно велики штрафы и налоги, которыми облагают талант и чудодействие, какие силы движут конвейер молчаливых унижений, как позволило ты, всевидящее око, бесчинство морозящих ветров, холодом обжигающее крутые спины, по какому праву малое признается еще более малым, а большое слепнет в сердечной слепоте, лишаясь благодушия и долготерпения, есть ли у тебя намерение вознести мастера на трон, исчезнет ли с его лица, моей мамы, горькая улыбка отчаяния?...» [254, с. 74]. В христианской традиции, присущей корейцам, языческий коллективный космогонический текст и индивидуальный заговор замещает молитва с ее перечислениями, повторениями, формульностью с мотивацией космогонического упорядочения мира.

Как считают казахстанские ученые, такое присоединение к сверхъестественным силам укрепляет позиции персонажа, добавляют ему *«мистического бесстрашия»*. А самодеятельные заклинания, молитвы и заговоры (ритуализация) помогают в преодолении страхов постсталинского периода казахстанской истории [255]. Как пишет В. Руднев, «<...> поскольку первотворение регулярно повторяется в ритуале, то в ритуально-мифологическом сознании имеет место темпоральная циклизация, остановка времени, направленная на борьбу с хаотическим энтропийным профанным временем тотального распада, который мыслится как распад-разложение тела первочеловека, стабильность и целостность которого и призван поддерживать ритуал» [256, с. 258].

Сказочное искажение действительности в этом рассказе - это как бы защита от ужаса постсталинской реальности, психологическая отстройка от нее. Главный герой «травмированного временем» текста Лаврентия Сона - маленькая корейка без имени - оказывается типичным мифологическим персонажем, пленницей собственного мифологического мышления, куда она погружается из-за страха перед жестокой государственной машиной. Не

случайно В.П. Руднев считает, что механизмы obsessions (суеверия, молитвы, заговоры и заклинания) можно сопоставить с тоталитарным сознанием, сфокусированным на запрете и ритуале. «Культура как система навязанных людьми самим себе запретов, несомненно, в определенном смысле функционально представляет собой огромную obsessions, особенно если иметь в виду концепцию К. Леви-Строса, понимавшего культуру как наложение дискретного измерения на континуальную реальность, то именно так, как мы понимаем obsessions, как некую навязчивую упорядоченность, цель которой избавиться от страха перед хаосом «реального». В этом смысле ритуально-мифологический космогенез, строящий циклически повторяющееся время, сакрализирующий природный астрономический цикл, превращая его в аграрный цикл, а этот последний — в культ умирающего и воскресающего бога, из которого рождается современная христианская религия, носит характер obsessive macrodiscourse, obsessive historical drama» [256, с. 278].

В.Н. Топоров дает определение числу в архаических культурах как «средство периодического восстановления в циклической схеме развития, служащей для преодоления деструктивных хаотических тенденций» [257, с. 3]. То есть сосредоточенность на числах упорядочивает внутренний мир человека и защищает от хаоса и неизвестности, другими словами, опасности и возможной смерти. Внутренняя упорядоченность = уверенность в себе, гармоничность, полученная благодаря прогнозированию и управлению событиями с помощью чисел, защищает и от разрушительных для человека амбиций Другого (изначально архаического божества, по В. Рудневу, древнего аналога Бога, а впоследствии — слепой судьбы или жестокой государственной машины) [254].

Зафиксированность на ритуале, как считают психоаналитики, служит психологической защите идентичности человека (в том числе — и национальной), которая находится под угрозой разрушения по причине хаоса и неподконтрольности реальности. Поэтому ритуал как средство управления реальностью, предвидения будущего и снятия тревожности (последствий психологических травм человека и этноса, так как основная функция ритуала - организационная) становится реализацией желания для персонажей Л. Сона адаптироваться в чужеродном социуме советской империи, который пытается нивелировать их национальное самосознание.

Выводы по 3 разделу

По сложившийся в нашей культуре литературной традиции и современные казахстанские писатели нередко обращаются к мифу через посредство фольклора. Например, структура сказочного цикла Ю. Серебрянского повторяет структуру традиционной сказки: мотив инициации задается в начальных текстах цикла, актуализируя мифологему смерти/бессмертия и мотив национальной памяти (вечности). В сказочном цикле Ю. Серебрянского можно

выделить и другие традиционные мифологические образы и мотивы, берущее свои начало в мифе: близнецный мотив, интертекстуальную отсылку к мифу об Икаре и образу Икара и др.

Однако преобладает в жанре казахстанской современной литературной сказки все же процесс так называемый «постмодернизации», актуализирующий пародийное, игровое, смеховое начало, развенчивающее сказочные и мифологические каноны, расподобляющее их структуру, что особенно педалировано в «Сказках для взрослых» Е. Айла и Н. Сакавой. Здесь можно обнаружить отказ от близнецного мотива, антитетичных конструкций (мифологем) и поэтики сказочных повторов, сюжета инициации и вообще традиционного сказочного сюжета, а также традиционного трафарета сказочного героя, счастливого конца и неперенной веры в победу добра над злом.

В русле постмодернистской поэтики построен и весь сказочный цикл Л. Калаус из сборника «Пиньята», который в итоге предстает историей отложенной, задержанной инициации героини и ее потенциального избранника. Интерактивность карнавализации как основного приема деконструкции в текстах Л. Калаус обеспечивает типизацию карнавальных мотивов и образов, декларируя возврат к архетипам возрождения и обновления. Христианский и языческий мотив смерти и воскресения в ее сказочных произведениях реализует психологическую потребность в сакрализации предков, особенно ярко проявляемую в переходные периоды как для отдельного человека, так и для всего социума.

Основополагающие принципы мифологизма в литературе — повторы (слов, фраз, концовок). Подлинно мифологическим повтор становится тогда, когда он связан с категорией времени, когда, повторяясь несколько раз событие, смешивает прошлое, настоящее и будущее. Повторяемость, цикличность событий и ситуаций выводит их из конкретного исторического времени в «бевременный мир мифа». Поэтому можно отметить и серийность, оцикленность как важную часть ритмизации цикла сказок Л. Калаус и серии романов А. Жаксылыкова. Орнаментальность прозы, восходящая к мифологическим повторам, - лейтмотивный художественный прием А. Жаксылыкова. В его романе «Сны окаянных» разного рода лексические и синтаксические повторы, как бы возведенные в ранг обязательного, навязчивого стилистического ритуала, являются доминантой стилистической организации. Те же самые приемы можно обнаружить и в романе «Сны окаянных», в котором эсхатологичность как мифологическая модель времени тесно связана с орнаментальностью, как бы останавливающей, затормаживающей течение времени. Даже объем жаксылыковских периодов передает их мифологическую цельность, отражает нерасчлененный способ мифологического мышления, где ритм поглощает причинно-следственную логику изложения.

Цикличность мифа, предсказуемость мифологической картины мира очень важна для современных казахстанских авторов, прежде всего, как терапевтическое средство. Мифологическая картина мира не только упорядочивает современный хаос, но и снимает страх перед будущим, освобождает от чувства вины перед предками и ответственности за настоящее, возвращает нации правильные исторические ориентиры, поднимает самооценку, связывая современность с великим прошлым народа.

Современные казахстанские авторы обращаются и к античной, и к христианской мифологии, переносят мифологическую структуру античного мифа в ткань своего произведения, и, таким образом, создают неомиф уже в контексте своей культуры, отвечая на вопросы современного общества. Этой же иллюстративной цели служит насыщенная кимовская поэтика цитат и реминисценций из разных мифов и культур, которая репрезентует обращенность к мифу. Греческая мифология (сюжетные линии Одиссея и Пенелопы, Орфея и Эвридики, царство Аида), объединяются в романе с христианской мифологией, шаманизмом и языческими заговорами и заклинаниями. В романе А. Жаксылыкова «Другой океан» в образе Малыша-странника также проявляется мифологический библейский персонаж - архетип блудного пустынного сына. К античности восходят в какой-то мере и образы волка и пса у Б. Джилкибаева. Особенно актуально обращение к библейским архетипическим мотивам и образам в творчестве Л. Коныс, где в сравнительном плане с предвечными образцами описывается неудовлетворительное настоящее.

Очень распространен в современных казахстанских текстах эсхатологический мотив, возникающий, как правило, на сломе эпох и культурных парадигм (А. Алтай, Б. Джилкибаев, И. Одегов, А. Жаксылыков, А. Ким). Так, мифологема грехопадения – сковозная в творчестве А. Алтая, актуализируя архетипы Тени и поэтику пограничья в целом.

Для казахской кочевой культуры особенно актуальна территориальная художественная атрибутика, поэтому оппозиция «свой-чужой» нередко раскрывается в контрасте «город-село», причем символика города практически всегда коннотируется эсхатологически, отрицательно (как нечто чуждое, привнесенное с Запада), а символика села – положительно (как свобода, отсутствие границ, национальные истоки, земля предков, мировой универсум в целом и т. д.).

Аналогично эта тема развивается и в рассказе И. Одегова «Пуруша», рефимологизирующем древнеиндийскую легенду. Включив «в дискурс древнеиндийского мифа семейную легенду о дедушке, автор вводит в произведение мотив связи поколений, сочетая его с мотивом некой универсальной связи всего человечества, «начиная с сотворения мира».

Эсхатологические мотивы в казахской прозе могут быть связаны и с жанровым генезисом, эклектически объединяющим народные легенды, сказки, антиутопию и современную сагу, как, например, в романе А. Жаксылыкова

«Другой океан». В этом постмодернистском эклектичном жанровом образовании основная сюжетная ось – борьба между добром и злом, вселенская битва, и страх за ее исход.

Мифологическое членение пространства по модели мирового дерева и мифологического космогенеза (Б. Джилкибаев), бинарности (А. Кодар), радиальности и орнаментальности (А. Жаксылыков) можно наблюдать в современных казахстанских текстах практически повсеместно. Не менее частотен и зоонеомифологизм – оборотничество и связанное с ним трикстерство (Л. Калаус, А. Ким, Б. Джилкибаев), образы кентавров (А. Ким, А. Алтай, Б. Джилкибаев), разнообразные аллегорические образы животного мира (О. Бокеев, А. Алтай, А. Жаксылыков и др.), существующие в некоем мифологическом пространстве.

Причудливо ведет себя пространство в неомифологическом мышлении – оно, как и время, становится безразмерным, перемещения в нем скачкообразны, хаотичны, как и сама мозаичная картина мира. Мифологическое время как бы остановлено и пространственноподобно (А. Ким).

По-прежнему востребован в современной казахтской прозе и образный тотемизм, который метафорически напоминает о периоде возникновения рода и о происхождении рода от великих предков (роман-миф А. Алтая «Алтай балладасы»). Образы-тотемы и образы-трикстеры встречаются и в романе А. Жаксылыкова «Другой океан»: образ волчицы — прародительницы тюркского рода и фольклорные помощники главного героя – волкопсы.

Ритуальность, свойственная мифу, вера в магию, приметы, попытка управления реальностью с помощью молитв или ритуалов — неотъемлемая черта восточного менталитета. Об этом и рассказ казахстанского писателя Л. Сона «Площадь треугольника», в котором присутствует абсолютная вера главной героини-портнихи в магию чисел. Ритуальность отражает попытку департированного в Казахстан в сталинскую эпоху корейского этноса нивелировать психологическую травму отрыва от своей земли и предков, восстановить целостность приобщения к своей культуре через религиозные верования и языческие суеверия, попытку получить хотя бы относительную свободу в тоталитарном социуме и управлять своей судьбой.

Таким образом, актуализация определенных мифологических образов и мотивов в современной казахстанской прозе отражает представления современных авторов о наиболее важных, сущностных проблемах развития казахстанской культуры и социума в целом, задавая и направление их решения через обращение к авторитетной традиции (национальным и универсальным мифам).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, благодаря целому арсеналу образности, в первую очередь литературно-мифологической, в прозе казахстанских писателей заключены попытки ответов, как на вечные философские вопросы, так и на животрепещущие вопросы современности. В своих произведениях современные казахстанские авторы обращаются к вечным универсалиям в целях реактуализации глубинных реакций человека, ищущего спасения от хаоса, периода перехода, от бытийного одиночества, страха смерти, национального нивелирования и т.д. Можно утверждать, что указанные выше элементы условно-символической поэтики в прозе этих писателей продиктованы особенностями авторской концепции, индивидуальным подходом в постановке социальных и нравственно-философских вопросов, восходящих к мифологической и фольклорной картине мира их великих предков как к некому сакральному образцу.

В литературном мифологизме особое место отводится идее вечной циклической повторяемости первичных мифологических прототипов, проявляющихся под разными «масками», своеобразной взаимосовместимости литературных и мифологических героев. Писатели «подгоняют» созданные ими образы под мифологические прототипы, акцентируя внимание на необходимых им качествах. Но в то же время мифологические прототипы редко выступают в своем первичном виде, обычно герои надевают на себя маску того или иного древнего персонажа, принимая на себя и его свойства только отчасти. В этой роли чаще всего выступают архетипические и тотемные образы.

Казахстанская реальность периода обретения независимости (1990-е — 2018 гг.) актуализировала обращение в литературе и культуре к национальным корням, мифологии и фольклору как истокам и образцам национальной идентичности. Мифологический генетизм (тотемное сознание, зооморфная и хтоническая мифология, мышление архетипами и ритуальное мышление) оказались в фокусе казахстанского литературного неомифологизма, так как в периоды глобальных политических и идеологических трансформаций, как правило, становятся востребованными наиболее архаические формы культурогенеза.

Типичный возврат к архаическому синдрому (комплексу архаических представлений, культурных и этно-стереотипов) можно наблюдать в современном казахстанском литературном процессе. С момента распада СССР в казахстанской культуре и литературе идет активный процесс самоидентификации, актуализирующий миф первотворения, сюжет новой инициации этноса, и, как следствие, порождающий важные для этноса архетипические и тотемные персонажи и целый ряд первообразов и мотивов,

восходящих к мифологической интерпретации происхождения казахстанского народа.

В результате проведенного исследования можно констатировать, что доминантными (наиболее частотными) в творчестве казахстанских прозаиков являются архетипы:

- *возрождения* с пятью формами/этапами реализации:
 - метемпсихоз как синоним временной, инициационной смерти (переселение душ (А. Ким «Белка»), история переселения души из одного тела в другое в романе Б. Джилкибаева);
 - перевоплощение/превращение (*прообраз смерти и подземного мира*) (инициация как временная смерть в «Пуруше» И. Одегова и сборнике рассказов «Пиньята» Л. Калаус, смерть четырех художников в «Белке» А. Кима и объединение их в одном образе самого талантливого, восходящего к образу Христа и вернувшегося к своей жене после смерти художника и др.);
 - воскрешение, возрождение и трансформация (Б. Джилкибаев; А. Ким. Л. Сон, И. Одегов, Л. Калаус);
 - архетип духа/тотема (О. Бокеев, А. Алтай, Б. Джилкибаев; А. Жаксылыков, А. Ким),;
 - трикстера (оборотни Б. Джилкибаев; А. Жаксылыков, А. Ким, Л. Калаус);
 - архетип Неба (Б. Джилкибаев, А. Алтай, О. Бокеев, А. Ким);
 - архетип памяти и судьбы (*прообраз своей земли и предков*) (О. Бокеев, А. Алтай, Б. Джилкибаев, Ю. Серебрянский, А. Ким, Л. Сон, Л. Коныс);
 - архетип Воина и Пастыря, Великого отца/ воли личности и человеческого идеала (Б. Джилкибаев, А. Жаксылыков, А. Ким) (это, например, главный герой у Б. Джилкибаева, проходящий инициацию; карикатурный образ культурного героя кентавра Путу в романе А. Кима «Поселок кентавров»; герой-гадкий утенок у А. Жаксылыкова в романе «Другой океан» и др.);
 - архетип матери (Б. Джилкибаев, А. Ким, И. Одегов, Л. Калаус, Е. Айла и Н. Сакавова), нередко ассоциируемый образом родины и мотивом рождения;
 - архетип нации (О. Бокеев, А. Алтай, Б. Джилкибаев, А. Ким, А. Жаксылыков, Л. Сон, Ю. Серебрянский), восходящий к положительному природному началу в человеке;
 - архетип вечности (остановленного времени) (возврат к истокам казахского мифа и фольклора у Б. Джилкибаева; воскресший, словно Иисус Христос, талантливый художник у А. Ким; параллель между Пурушей и Камалом у И. Одегов; извечная война добра и зла у А. Жаксылыкова, к которой восходят и его современные эсхатологические сюжеты) (См.: Таблицу 1).

Лейтмотивными мифологемами в исследованных текстах современных казахстанских прозаиков становятся диады:

- свой / чужой (собака/волк у Б. Джилкибаева, человек/зверь у А. Кима и А. Жаксылыкова, бесправный корейский переселенец/советский чиновник у Л. Сона, русалка/человек Л. Коныс);

- верх (небо) / низ (земля) (Небесный Волк Б. Джилкибаева, кентавры - кочевники (верх)/земледельцы (низ) у А. Кима, эсхатология атомной войны у А. Жаксылыкова и нижний мир крыс-мутантов; композиция как точка зрения автора с высоты птичьего полета у И. Одегов);

- город/село, природа/цивилизация (отрицательное отношение к городу у Б. Джилкибаева, А. Жаксылыкова, А. Кима, О. Бокеева, А. Алтай, Л. Коныс),

- первочеловек (кентавры и амазонки у А. Кима, Синий волк как тотем тюрков у Б. Джилкибаева, Пуруша у И. Одегова, медведь как тотем алтайских народов у А. Алтая);

- предопределение (заведомый уход в небытие «не получившихся» народов (кентавров, амазонок) у А. Кима, выстраивание настоящего по народным предсказаниям и пророчествам у Б. Джилкибаева, предопределение судьбы по пошитою правильно или неправильно костюму у Л. Сона, мифологема смерти/судьбы у Л. Калаус).

Выделена также мифема кентавризма/химеричности, как правило, нежизнеспособный образ, с отрицательными, либо трагическими коннотациями (человек-конь (А. Алтай, А.Ким), человек-олень (О. Бокеев), человек-волк (А. Ким, Б. Джилкибаев), человек-собака (А. Ким, Б. Джилкибаев), человек-утенок, человек-обезьяна (А. Жаксылыков), русалка (Л. Коныс) и др. (См.: Таблицу 5).

Вышеназванные архетипы, мифологемы, мифемы и мотивообразующие персонажи (амазонки, антигерой, медведь и др.) сопряжены с

- мотивами рождения героя и инициации (мотивы двойничества, брачной ночи, смерти и воскресения, катабазиса – путешествия героя в потусторонний, загробный мир) (путешествие во времени Миши Акутина у А. Кима, временная смерть главного героя у Б. Джилкибаев, нижний мир крыс у А. Жаксылыкова в «Другом океане», мотив второго рождения у И. Одегова в «Пуруше», мотив инициации у Л.Калаус);

- первотворения мира и человека (А. Ким, Б. Джилкибаев, И. Одегов, мифологема и мотив возвращения/утраты райского сада у Л. Коныс);

- апокалипсиса (эсхатологические мотивы), отчуждения (А. Ким, Б. Джилкибаев, А. Жаксылыков, Л. Коныс, А. Алтай);

- эдипальными мотивами (Б. Джилкибаев борется со сталинским мифом; эдипальный сюжет разворачивается среди кентаврят, не имеющих еще исторической и культурной памяти, убивающих своих отцов и не помнящих предков у А. Кима; у И. Одегова мальчик Камал, пройдя инициацию, символически занимает место отца в семье и Бога в мироустройстве);

- мотивом оборотничества (Б. Джилкибаев, А. Ким, А. Жаксылыков, Л. Калаус). (См.: Таблицу 3).

Выделенные элементы мифопоэтики современной казахстанской прозы являются «осколками» актуализированных в период независимости, «сотворения» и укрепления новой государственности Казахстана сюжетов *космогонических мифов* (об апокалипсисе или перетворении мира,

происхождении космоса из хаоса, перехода от времени мифологического (времен первотворения) к историческому), *антропогонических* (о создании человека и социальных норм культурными героями, о мифических первопредках народа, первой человеческой пары или первочеловека) и *тотемических мифов* (о превращении, перевоплощении людей в животных-тотемов или о «доделывании» людей культурными героями, об эволюционном пути человека).

Сотворение нового человека завершает такой космогонический цикл, и все изученные художественные тексты казахстанских прозаиков могут быть сведены к одной и той же истории – процессу индивидуализации, проявления Другого в Себе (архетипа Самости, по К.Г. Юнгу), болезненному и противоречивому процессу самоидентификации современного человека и этноса (См.: Рисунок 4).

В казахстанской художественной прозе современного периода преобладает тенденция *ремифологизации* современных реалий и персонажей с целью национального/личного самоопределения и обозначения целенаправленности развития общества и отдельной личности, а также выявления девиантных социальных процессов (О. Бокеев, А. Алтай, А. Ким, Л. Коныс, И. Одегов, Ю. Серебрянский). *Демифологизация* в современной казахстанской прозе связана с процессами постмодернизации и представлена периферийно (Л. Калаус, Е. Айла и Н. Сакавова).

В исследованных художественных произведениях современной казахстанской мифологической прозы можно выделить следующие базовые характеристики, определяющие образный и мотивный строй казахстанского неомифа и способы его функционирования:

- мышление по аналогии и закону сопричастности (в рассказе И. Одегова мальчик Камал сопоставляет себя с древнеиндийским богом Пурушей; в новелле Б. Джилкибаева тотем Волка проецируется на национальный казахский характер и образ народного Героя; образы кентавров А. Кима и А. Алтая восходят к древнегреческим мифам и т. п.);

- акцентуация эмоционального плана (в противовес логике) (влюбленность юноши в русалку в рассказе Л. Коныс несмотря на заведомую невозможность их союза; отсутствие рефлексии в поступках и существовании кентаврийского народа и лошадиной орды, движимых инстинктами страха, голода, желания продолжения рода в романе А. Кима «Поселок кентавров» и др.);

- акцентуация противоречий и попытка их снятия (на антитезе как ведущем конструктивном принципе построены практически все изучаемые тексты: например, волки/собаки Б. Джилкибаева), оборотни, волко-собаки — как попытка снятия противоречий, не увенчавшаяся успехом; человек/ зверь (А. Ким): человек как целостная личность, лишённая животной сущности, становится образом, восходящим к Христу в романе А. Кима «Белка» (Миша Акутин), а все остальные образы в «Белке» - звери, полузвери, оборотни, это

попытка неудавшегося компромисса между человеком и его звериной, первобытной сущностью); неудавшаяся, трагическая судьба человека-оленья О. Бокеева и человека-коня А. Алтая и т. п.;

- восприятие образов и мотивов как типических (возведение современного образа и мотива к мифологической их праснове делает их типическими и предрекает характер и жизненный путь героя, а иногда и сюжет всего текста. Таков медведь Аскара Алтая, еще один тотемный предок казахов; принцип волчьей стаи, к которому, по мысли Б. Джилкибаева, восходит коллективное существование казахского этноса; традиционность сказочных образов Ю. Серебрянского; таковы амазонки А. Кима, народ, ушедший с исторической сцены - плохие матери и неестественно ведущие себя женщины и др.);

- выстраивание идеального плана реальности, восходящего к прошлому (это своеобразный золотой век становления этноса или отдельной личности, первомиф — легенда о Коркыте, Синем волке у Б. Джилкибаева; древнеиндийский миф о Пуруше у Одегова; христианский миф у А. Кима, счастливое, нормальное существование до травмы переселения корейского народа в сталинские времена у Л. Сона, город-сад у Л. Коньис и др.);

- единая структура мифологического пространства и остановленного, «задержанного» время (время, как правило, пространственноподобно и обращено к прошлому, как бы зафиксировано на прошлом; прошлое объясняет и предопределяет будущее в «Пуруше» И. Одегова; эволюционное прошлое тянет назад к звериному началу современного человека в «Белке» А. Кима или, наоборот, сущность современного человека-оленья О. Бокеева представлена идеалистично, слитность с природой как в древние время делает его положительным героем, однако он Чужой, не вписывающийся в современный социум и т.п.).

Таким образом, включенные в литературный процесс древние мифологические и фольклорные схемы творчески переосмысляются. Использование сюжетов и образов античной и тюркской мифологии, многочисленные ассоциации, аллюзии и парафразы, связанные с фольклорно-мифологической базой, влияют на своеобразие жанровой структуры произведений, создают многозначные подтексты современных художественных повествований.

В проанализированных произведениях миф выполняет несколько функций: структурирующую, моделирующую, поэтическую и философскую. Посредством мифологической или литературно-мифологической образности А. Алтай, А. Ким, О. Бокеев, А. Жаксылыков, И. Одегов, Л. Коньис, Ю. Серебрянский, Л. Калаус и др. обращаются к вечным вопросам бытия, ответы на которые связаны с особенностями авторских этических концепций, с индивидуальным подходом в постановке социальных и нравственно-философских вопросов.

Для мифологического персонажа не существует моральных границ, современный же герой погружен в конфликтные этические ситуации, совершает выбор между добром и злом. Основной конфликт анализируемых произведений заключается в столкновении двух типов культур – «цивилизационной» и «природной». Последняя основывается на фольклорно-мифологических представлениях. К проблеме социальной и личностной самоидентификации добавляется вопрос о внутренней сущности человека. Обращение же к фольклорно-мифологическим элементам важно для раскрытия иррационального, интуитивного начала в современном человеке, истолковываемого современными авторами как истина.

Сознание, отделенное от жизни сердца, по мысли казахстанских авторов, это ложная личность. Миф именно потому есть «бегство в здоровье», что он дает целостную картину человека и реальности, в этом и состоит функция обращения к неомифу казахстанских прозаиков и восточной мудрости в целом.

Таким образом, в основе мифотворчества современных казахских авторов лежит процесс ремифологизации, целью которого является демонстрация нетленной ценности национальной мифологии. Мифологическая ориентация современных казахских прозаиков доказывает востребованность национального мифа и его важную аксиологическую функцию по гармоничной организации хаотичного мира современности в соответствии с законами предков и справедливым мироустройством.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

- 1 Режабек Е.Я. Мифомышление: когнитивный анализ. Изд. 2-е. – М.: Едиториал УРСС, 2012. – 304 с.
- 2 Делёз Ж., Гваттари Ф. Трактат о номадологии // Новый круг. – 1992. – № 2/92. – С. 183-187.
- 3 Руднев В. П. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. – М.: Изд-во «Аграф», 1999. – 384 с.
- 4 White J.J. Mythology in the Modern Novel. A study of Prefigurative techniques. – Princeton University Press, 1971. – 246 p.
- 5 Каскабасов С. Казахская сказочная проза (Архаические мифы и их реликты в казахском фольклоре) // В кн.: Каскабасов С.А. Золотая жила. Истоки духовной культуры. – Астана: Елорда. – 2000. – 459 с.
- 6 Пивоев В. М. Мифологическое сознание как способ освоения мира. - Петрозаводск: Изд-во «Карелия», 1991. – 109 с.
- 7 Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. 2-е изд., испр. и доп. – М.: Восточная литература, 1998. – 800 с.
- 8 Raglan B. The Hero: A Study in Tradition, Myth and Drama. – New York: Vintage books, 1956. – 294 p.
- 9 Кассирер Э. Философия символических форм. В 3-х т. / пер. с немецкого С. А. Ромашко. – М.; СПб.: Университетская книга, 2002. - Т. 2. – 280 с.
- 10 Кэмпбелл Д. Герой с тысячью лицами: Миф. Архетип. Бессознательное / ред. И. Старых; пер. с англ. К. Семёнов. – М.: София, 1997.— 336 с.
- 11 Лосев А.Ф. Диалектика мифа / сост., подг. текста; общ. ред. А. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкого. – М.: Мысль, 2001. – 558 с.
- 12 Зенкин С. «Освободительные деяния» Поля Рикёра: между символом и рассказом // Социологическое обозрение. – 2014. – Т. 13, № 2. – 25 с.
- 13 Барт Р. Миф сегодня // Мифологии / пер. с фр. вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. – М.: Академический проект, 2008. – 351 с.
- 14 Леви-Строс К. Структурная антропология / пер. с франц. – М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. – 512 с.
- 15 Греймас А.Ж., Курте Ж. Семиотика. Объяснительный словарь теории языка // Семиотика / сост., вступ. ст. и ред. Ю. С. Степанова. – М.: Радуга, 1983. - 340 с.
- 16 Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: Академический проект; Мир, 2012. – 331 с.
- 17 Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. – М.: Издательская группа «Прогресс» - «Культура», 1995. 624 с.
- 18 Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Соч.: в 2 т. – Литературные памятники /Составление, редакция изд., вступ. ст. и примеч. К.А. Свасьяна; пер. с нем. – М.: Мысль, 1990. Т. 1. – 829 с.
- 19 Телегин С.М. Философия мифа. Введение в метод

мифореставрации. – М.: Община, 1994. – 144 с.

20 Налимов В.В. Спонтанность сознания: Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности. – М.: Прометей, 1989. – 287 с.

21 Фрэзер Дж. Золотая ветвь. – М.: Изд. полит, литература, 1984. – 385 с.

22 Малиновский Б. Миф в примитивной психологии. Магия, наука и религия. – М.: Рефл-бук, 1998. – 128 с.

23 Малиновский Б. Магия, наука и религия // Магический кристалл: Магия глазами ученых и чародеев. – М.: Республика, 1992. – С. 32-127.

24 Дюркгейм Э. Социология: ее предмет, метод, предназначение / пер.с французского составл., вступ. ст. и примеч. А.Гофмана. – М.: Канон, 1995. – 349 с.

25 Downing C. Sigmund Freud and the Greek Mythological Tradition // Journal of the American Academy of Religion. – 1975. – P.3-14.

26 Merkur D. Psychoanalytic Approaches to Myth. Freud and the Freudians. - New York & London: Routledge, 2005. 248 с.

27 Психоанализ: новейшая энциклопедия / сост. и общ. ред.: В.И. Овчаренко, А.А. Грицанов. – Мн.: Книжный Дом, 2010. – 1120 с.

28 Ранк О. Миф о рождении героя. – М: «Рефл-бук», К.: «Ваклер», 1997. – 252 с.

29 Ранк О. Травма рождения и её значение для психоанализа. – М.: «Когито-Центр», 2009. – 239 с.

30 Фромм Э. Забытый язык. Введение в науку понимания снов, сказок и мифов. – М.: Аст, Астрель, 2010. – 320 с.

31 Франц М.-Л. Толкование волшебных сказок. – М.: БСК., 1998. – 364 с.

32 Segal R. ed., Jung On Mythology. – Princeton: Princeton University Press, 1998. 234 p.

33 Adams M.V. Mythological Unconscious. – New York & London: Other Press/Karnac, 2001. 280 p.

34 Юнг К. Г. Проблемы души нашего времени. – М.: Прогресс; Универс, 1993. – 331 с.

35 Юнг К.Г. Архетип и символ / пер. с нем. – М.: Изд-во «Ренессанс», 1991. – 299 с.

36 Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов / пер. с англ. - Киев; М.: Изд-во «Порт-Рояль-Совершенство», 1997. – 382 с.

37 Blumenberg H. Work on Myth, trans. Robert Wallace. – Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990. – 685 p.

38 Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. – М.: Гнозис, 1995. – 101 с.

39 Лакан Ж. Стадия зеркала как образующая функцию Я, какой она раскрывается в психоаналитическом опыте // Кабинет: Картины Мира. Пер. с фр. В. Лапицкого. – СПб.: Инапресс, 1998. – С. 136-142.

40 Alford C.F. The Psychoanalytic Theory of Greek Tragedy. – New Haven:

Yale University Press, 1994. – 218 p.

41 Frye N. *Anatomy of Criticism*. – Princeton; New Jersey: Princeton University Press, 1990. – 180 p.

42 Элиаде М. Аспекты мифа / пер. с французского В. Большакова. – М.: Инвест-ППП, 1996. – 240 с.

43 Леви-Строс К. Первобытное мышление / пер. А. Островского. – М.: Республика, 1994. – 384 с.

44 Барт Р. Мифологии / пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. – М.: Академический проект, 2008. – 351 с.

45 Барт Р. S/Z. пер. с фр. 2-е изд., испр. под ред. Г. К. Косикова. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 232 с.

46 Якобсон Р. О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина. Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987. – С. 145-180.

47 Якобсон Р. О. Стихи Пушкина о деве-статуе, вакханке и смиреннице. Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987. – С. 181-197.

48 Якобсон Р., Леви-Строс К. «Кошки» Шарля Бодлера // Структурализм: «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – С. 231-256.

49 Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. – М.: Худож. лит., 1994. – 315 с.

50 Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1978. – 605 с.

51 Голосовкер Я. Э. Логика мифа. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1987. – 218 с.

52 Иванов В. В., Топоров В. Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы: (Древний период). – М.: Наука, 1965.

53 Лотман Ю. М., Минц З. Г., Мелетинский Е. М. Литература и мифы. Мифы народов мира: Энциклопедия. – М.: Рос. Энциклопедия, 1994. – Т. 2. – С. 58-65.

54 Апинян Т. А. Игра в пространстве серьезного. Игра, миф, ритуал, сон, искусство и другие. – СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2003. – 400 с.

55 Лотман Ю. М., Минц З. Г. Литература и мифология // Семиотика культуры. Труды по знаковым системам. – Тарту: Тартуский гос. ун-т., 1981. – Вып. 546. – С. 35-55.

56 Иванов В. В. Античное переосмысление архаических мифов // Жизнь мифа в античности. Матер. науч. конф.: «Випперовские чтения – 1985». Доклады и сообщения. – М.: Изд-во «Сов. Художник», 1988. – Вып. 18, ч. I. – С. 9-26.

57 Минц З. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Блоковский сборник III. Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. – Тарту, 1979. – С. 76-120.

58 Косарев А. Философия мифа. – М.: ПЕР СЭ; СПб.: Университетская книга, 2000. – 304 с.

59 Погребная Я. В. Аспекты современной мифопоэтики: учебное пособие. Практикум. – Ставрополь: Изд-во СГУ, 2010. – 178 с.

- 60 Доманский Ю.В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте: пособие по спецкурсу. – Тверь: Тверский гос. ун-т, 1999. – 93 с.
- 61 Силантьев И. Поэтика мотива. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 296 с.
- 62 Рытова Т.А., Щипкова Е.А. Проблема исследования мифологизма и сюжета мифа как элемента сюжетной структуры в русской прозе конца XX – начала XXI века // Вестник Томского государственного университета. – 2012.- № 4 (20). – С. 115-128.
- 63 Марков В.А. Литература и миф: проблема архетипов (к постановке вопроса) // Тыняновский сб.: Четвертые Тыняновские чтения. – Рига: Зинатне, 1990. – С. 133-145.
- 64 Савкина А.В. Понятие сакрального в условиях современного общества: автореф. ... канд. филос. наук. – М., 2012 // http://new.philos.msu.ru/uploads/media/Savkina_A.V.pdf
- 65 Руднев В.П. Реальность как ошибка. – М.: Гнозис, 2011. – 320 с.
- 66 Руднев В. Философия языка и семиотика безумия: Избранные работы. – М.: Издательский дом «Территория будущего», 2007. – 528 с.
- 67 Кляйн М. Любовь, вина и репарация. – Ижевск: ERGO, 2007. – Т. I I, вып. 7. – 386 с.
- 68 Руднев В.П. Тайна курочки рябы: Безумие и успех в культуре. – М.: Независимая фирма «Класс», 2004. – 304 с.
- 69 Лэнг Р. Расколотое Я: Антипсихиатрия. – М.: Академия, СПб.: Белый кролик, 1995. – 352 с.
- 70 Сафронова Л.В. Постмодернистские интенции в романе А. Кима «Онлирия» // Collection of Treatises in Celebration of the 20th Anniversary of the Establishment of Diplomatic Relations between the Republic of Korea and the Republic of Kazakhstan. Graduate School of International Studies. Seoul: Hanyang University, 2012. – С. 204-211.
- 71 Қасқабасов С. Қазақтың халық прозасы. – Алматы: Ғылым, 1984. – 272 б.
- 72 Турсунов Е.Д. Генезис казахской бытовой сказки. – Алма-Ата: Наука, 1973.- 216 с.
- 73 Турсунов Е.Д. Коркыт. Истоки тюркского мифа. – Алматы: Дайк-Пресс, 2001. – 168 с.
- 74 Бузаубагарова К.С. Эпический художественный образ в аспекте эстетики тождества (на материале казахского героического эпоса): Дисс. ... д. филол. н. – Семипалатинск, 2004. – 267 с.
- 75 Бузаубагарова К.С. Фольклор и литература: к вопросу об интертексте // Проблемы поэтики и стиховедения: Материалы V Международной научно- практической конференции. – Алматы, 2009. – С. 444-448.
- 76 Жанабаев К. Казахская мифология // <http://www.zakon.kz/4521155-nacionalnuju-ideju-nuzhno-sozdavat-na.html>

- 77 Кондыбай С. Мифология предказахов. Книга третья. пер. с каз. З. Наурызбаевой. – Алматы: СаГа, 2008. – 436 с.
- 78 Кондыбай С. Культ собаки и волка // <http://otuken.kz/четвертый-раздел-культ-собаки-и-волка>.
- 79 Наурызбаева З. Вечное небо казахов. – Алматы: СаГа, 2013. – 704 с.
- 80 Шаинова Г.Б. Мифологизм прозы Р. Сейсенбаева: диссертация ... кандидата филологических наук, 10.01.08. – Алматы, 2008. – 124 с.
- 81 Жетписбаева Б.А. Символ в движении литературы (на материале казахской литературы). – Алматы: Ғылым, 1999. – 288 с.
- 82 Лулудова Е. М. Архетипы в художественном тексте. – Алматы: Изд-во КазГУ, 2000. – 120 с.
- 83 Савельева В.В. «Архетип «душа» в поэтической антропологии казахстанских поэтов // Художественный мир литературы Казахстана: Компендиум / под ред. С.Д. Абишевой. – Алматы, КазНПУ им. Абая, 2009. - С. 72-95.
- 84 Абишева С.Д. Поэтическая система «мир природы»: Структура и семантика. Дисс ... док. филол. н-ы, 10.01.08. – Алматы, 2003. – 311 с.
- 85 Сафронова Л.В. Психоанализ в постмодернистской литературе и литературоведении. Учебное пособие. – Алматы: КазНПУ им. Абая, 2008. – 136 с.
- 86 Исмакова А.С. Казахская художественная проза. Поэтика, жанр, стиль (начало XX века и современность). – Алматы: Ғылым, 1998. – 393 с.
- 87 Мауленов А.А. Қазіргі қазақ прозасындағы аңыздар мен мифтердің көркемдік қызметі. Дисс. ... кандидата филологических наук, 10.01.02. – Алматы, 2002. – 131 с.
- 88 Аймұхамбетова Ж.Ә. Мифтің поэтикадағы қызметі (қазіргі қазақ поэзия сыарқауында). Дисс....доктора филологических наук, 10.01.02. – Астана, 2010. – 250 с.
- 89 Абдигазиұлы Б. Тенденция развития казахского романа в литературном процессе XXI века // Вестник КазНПУ им. Абая. Серия филологическая, №1(51), 2015. – С.101-106.
- 90 Абдигазиұлы Б. Тәуелсіздік кезеңіндегі ұлттық әдебиет өрісі // «Қазақстан халықаралық білім беру кеңістігінді». – Алматы, 2015. С. 4-6.
- 91 Орда Г.Ж. Движения и направления слова в казахской прозе // Social sciences/ – 2016. – V. 11. – P. 5199-5203.
- 92 Джундубаева А.А. Обращение к мифу в современном казахстанском рассказе как постмодернистская стратегия наррации // Вестник КазНПУ им. Абая. Серия «Филологические науки» – №2 (52). – Алматы, 2015. - С. 123-127.
- 93 Джундубаева А.А. Мифотворчество как постмодернистская тенденция в рассказе В. Плотникова «Девятый вал» // Қазақстанның ғылымы мен өмірі – Наука и жизнь Казахстана - Science and life of Kazakhstan. – Астана, 2015. № 4 (31). – С. 199-203.
- 94 Джундубаева А.А. Поэтика и семантика неомифа в рассказе И. Одегова «Пуруша» // Қазақстанның ғылымы мен өмірі – Наука и жизнь

Казахстана - Science and life of Kazakhstan.– Астана, 2015.- № 3 (30) – С. 160-170.

95 Джундубаева А.А. «Мифопоэтика легенды «Наш дом» в структуре романа Аслана Жаксылыкова «Дом суриката» // матер. XXIX междунар. науч.-практ. конф. «В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии». – Новосибирск, 2013. - № 10 (29). – С. 191-206.

96 Темирболат А.Б. Категории хронотопа и темпорального ритма в литературе. Монография. – Алматы: Ценные бумаги, 2009. – 504 с.

97 Майтанов Б.К. Психологизм в художественной литературе. – Алматы: Қазақ университеті, 2004. - 235 с.

98 Ишанова А.К. Типология литературной игры (концептуально-сравнительный аспект): автореф. док. филол. наук: 10.01.07. – Астана, 2005. - 44 с.

99 Сарсекеева Н.К. «Игровая» природа современной прозы // Актуальные проблемы современного литературоведения и фольклористики: Гылыми жинақ. – Алматы: Қазақ университеті, 2006. – С. 76-84.

100 Современный словарь по культурологии / ред. В.В. Юрчук. – Минск: Современное Слово, 1999. – 736 с.

101 Юнг К. Г. Человек и его символы. – СПб.: Б.С.К., 1996. – 454 с.

102 Руткевич А. М. Жизнь и воззрения К. Г. Юнга. // Юнг К.Г. Архетип и символ. – М.: Изд-во «Ренессанс», 1991. – 299 с.

103 Тойнби А. Дж. Постигание истории. пер. с англ. – М.: Прогресс, 1991. – 736 с.

104 Матюшкин А.В. Проблемы интерпретации литературного художественного текста. – Петрозаводск: Изд-во КГПУ, 2007. – 190 с.

105 Грачева Н.В. Змееборческий миф как общий архетип этнокультурного котла Восточного Средиземноморья // <http://www.humanities.edu.ru/db/msg/45717>.

106 Иванов А.В. Системный подход к исследованию мифологического сознания // Символические парадигмы модернизации культурного пространства: матер. всерос. науч. конф. – Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2006. – С. 15-21.

107 Щепановская Е.М. Систематизация архетипов мировой мифологии: генетический метод // Обсерватория культуры. – М., 2011. – № 4. – С.124-132.

108 Щепановская Е.М. Архетипический подход как метод исследования гуманитарных наук // Известия СПбГЭТУ «ЛЭТИ». Философские проблемы социальных и гуманитарных наук. – СПб., 2008. – Т.1.– С.70-74

109 Кобылко Н. А. Мифологема как ключевое понятие мифокритики: современные подходы // Современная филология: матер. III междунар. науч. конф. – Уфа: Лето, 2014. – С. 4-6.

110 Соловьева Н. В. Текст волшебной сказки как объект лингвистического анализа // Современная филология: матер. V междунар. науч. конф.– Самара: ООО "Издательство АСГАРД", 2017. – С. 8-12.

111 Кереньи К., Юнг К.Г. Введение в сущность мифологии // К.Г. Юнг

Душа и миф: шесть архетипов. – пер. с англ. – К.: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. – С. 6-38.

112 Большой толковый словарь русского языка. 1-е изд-е. – СПб.: Норинт, 1998. – 1536 с.

113 Толковый словарь Ушакова онлайн // <http://dict.t-mm.ru/ushakov>.

114 Вишина М. Парадигма ключевых понятий мифологического анализа // Вісник Житомирського державного університету. – 2010. – Вып. 55. – С. 140-143.

115 Литературоведческая энциклопедия / под ред. Ю. Ковалева. – М.: Академия, 2007. – Т. 2. – 624 с.

116 Слоневская О. Мифема и художественный текст: особенности, роль, функции наименьших обломков мифа // Украинская литература в ЗОШ. – 2011. – № 7-8. – С. 57-62.

117 Гуцол С. Психологические особенности структурных элементов неомифологического нарратива // Вестник НТУУ «КПІ». Философия. Психология. Педагогика. – 2011. – Вып. 1. – С. 103-108.

118 Едошина И.А. Миф, мифологема, мифема в контексте деятельностного подхода к феноменам культуры // Теория художественной культуры. Труды государственного Института искусствознания. – 2001. Вып. 13. – С. 273-280.

119 Маранда П., Кёнгас-Маранда Э. Структурные модели в фольклоре // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. – М.: Наука, 1985. – С. 194-260.

120 Татарская Д.А. Понятие «концепт» в системе наук о культуре // Науковедение. – 2014. – № 4 (37). – С. 281-293.

121 Валеева Л.В. Семиотическая модель мифа в языке // Учен. зап. Таврического нац. ун-та им. В.И. Вернадского. Сер. «Филология. Социальные коммуникации». – 2011. – Т. 63, № 1, ч. 1. – С. 220-224.

122 Меднис Н.Е. Мотив воды в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Роль традиции в литературной жизни эпохи: сюжеты и мотивы. Сюжеты и мотивы : Сб. науч. тр. / Рос. АН, Сиб. отд-ние, Ин-т филологии; Отв. ред. Е. К. Ромодановская, Ю. В. Шатин. – Новосибирск : Ин-т филологии, 1995. – С.79-89.

123 Тамарченко Н.Д. Мотив преступления и наказания в русской литературе (введение в проблему) // Матер к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: Сюжет и мотив в контексте традиции. – Новосибирск, 1998. – С.38-48.

124 Жаксылыков А.Ж. Образы, мотивы и идеи с религиозной содержательностью в произведениях казахской литературы. Типология, эстетика, генезис. – Алматы: Қазақ университеті, 1999. – 422 с.

125 Адибаева Ш.Т. Поэтика мифа в художественной прозе конца XX – начала XXI веков: автореферат... кандидата филологических наук. 10.01.08. – Алматы, 2005. – 24 с.

126 Яблонская С.Ю. Сравнительно-типологическое исследование

мотивов и образов: автореферат ... кандидата филологических наук: 10.01.08. – Алматы, 2004.– 29 с.

127 Эзизова А.О. Мифологический дискурс прозы Казахстана периода Независимости: дисс ... доктора PhD. – Алматы, 2017. – 153 с.

128 Силантьев И.В. Мотив в системе художественного повествования. – диссертация ... доктора филологических наук : 10.01.08. – Новосибирск, 2001. – 278 с.:

129 Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: Издательство “Высшая школа”. – 495 с.

130 Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 2001. 144 с.

131 Фрейденберг О.М. Система литературного сюжета // Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино. – М.: Наука, 1988. – С. 216-237.

132 Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. / подготовка текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие Н.В. Брагинской. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.

133 Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. Сост. С. Болгаров, В. Кожин. – М.: Худож. литература, 1986. – 543 с.

134 Неклюдов С.Ю. О некоторых аспектах исследования фольклорных мотивов // Фольклор и этнография: У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов. – Л.: Наука, Ленинградское отделение. 1984. – С.221-229.

135 Путилов Б.Н. Мотив как сюжетобразующий элемент // Типологические исследования по фольклору. Сборник статей в память В.Я. Проппа. – М.: Наука, 1975. – С. 141-155.

136 Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – С. 289-296.

137 Панофский Э. История искусств как гуманистическая дисциплина // Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. Статьи по истории искусства. – СПб.: Академический проект, 1999. – С. 12-40.

138 Мелетинский Е.М. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов // Ученые записки Тартуского государственного университета. – Тарту, 1983. – Вып. 635.– С. 115-125.

139 Мелетинский Е.М. «Историческая поэтика» А.Н. Веселовского и проблема происхождения повествовательной литературы // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. – М.: Наука, 1986. – С.25-52.

140 Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Сегал Д.М. Проблемы структурного описания волшебной сказки // Ученые записки Тартуского государственного университета. – Тарту, 1969. – Вып. 236. – С.86-135.

141 Левинтон Г.А. К проблеме изучения повествовательного фольклора // Типологические исследования по фольклору/Сб. статей в память В.Я. Проппа. – М.: Наука, 1975. – С. 303-319.

142 Гаспаров Б. Поэтика «Слова о полку Игореве» / Б.М. Гаспаров. – М.:

Аграф, 2000. – 605 с.

143 Башляр Г. Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения /Пер. с фр. Б.М. Скуратова. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1999. – 344 с.

144 Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. – М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1993. – 304 с.

145 Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие / вступ. статья Н.Д. Тмарченко; Комм. С.Н. Бройтмана при участии Н.Д. Тмарченко. – М.: Аспект Пресс, 1999. – 334 с.

146 Элиаде М. Избранные сочинения. Очерки сравнительного религиоведения. перев. с англ. – М.: Ладомир, 1999. – 488 с.

147 Жанысбекова Э. Функции мифа в художественном произведении: классификационный аспект // Science and Education Studies, “Stanford University Press”, 2015, № 2 (16).– С.449-460.

148 Алтыбаева С.М. Казахская проза периода независимости: традиция, новаторство, перспективы. – Алматы: КазНПУ им. Абая, 2009. – 352 с.

149 Жанысбекова Э. Қазақ жазушыларының шығармаларындағы миф // Вестник Кокшетауского государственного университета им. Ш.Валиханова. Серия филологическая. № 1, 2016. – С. 189-194.

150 Алтай А. Кентавр. Казино. Абсурд элем новелласы. – Алматы: Атамұра, 2008. – С.109-124.

151 Культ коня у казахов / А. Токтабай; Институт археологии им. А.Маргулана. – Алматы: КазИздат-КТ, 2004. – 124 с.

152 Жанысбекова Э. Миф в творчестве современных казахских писателей // Филологияның өзекті мәселелері. Жинақ. – Алматы: Абай атын. ҚазҰПУ, «Ұлағат» баспасы, 2016. – С.28-32.

153 Ахиезер А.С. Между циклами мышления и циклами истории // Общественные науки и современность. – М., 2002.- № 3. – С.122-132.

154 Кармадонов О.А. Семантика политического пространства // Журнал социологии и социальной антропологии. – 1998. – Т. 1, вып. 4. – С.17-22.

155 Бокеев О. Человек-олень. Повести и рассказы. – М.: Русская книга, 2003. – С.117-178.

156 Monaghan P. The Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore. - New York: Facts On File, Inc., 2004. – 529 p.

157 Литература корейской диаспоры Казахстана: Монография. Под ред. Л.В. Сафроновой. – Алматы: Жазушы, 2013. – 221с.

158 Хайрутдинова А.Р. Бинарные оппозиции как способ концептуализации художественной картины мира А.А. Кима (на материале произведений «Онлирия», «Близнец», «Поселок кентавров»). – Автореферат дис. ...кандидата филологических наук: 10.02.01. – Казань, 2012. – 21 с.

159 Цветов Г.А. Природное в кентаврах А. Кима (по роману «Поселок кентавров») // Природа в художественном мире писателя. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 1994. – 174 с.

160 Антонов А. Роман - кентавр А. Кима // Грани = Grani. Frankfurt. -

М.: 1994. - Т. 49. - № 171. – С. 137-146.

161 Антонов А. «Внутренние языки» Пелевина и Кима // Литературные новости. – М.: 1994. -№5 (61). С. 125-148.

162 Попова А.В. Проза А. Кима 1980-1990-х годов: поэтика жанра. – Автореферат дис. ...кандидата филологических наук: 10.01.01. – Астрахань, 2011. – 21 с.

163 Попова А.В. Модификация романной формы в прозе А. Кима (на материале романов «Белка», «Отец-Лес», «Поселок кентавров») // Дергачевские чтения – 2008: Русская литература: национальные и региональные особенности: Проблема жанровых номинаций: матер. IX междунар. науч. конф. Екатеринбург, 9-11 октября / сост. А. В. Подчиненов. – Екатеринбург: Изд-во Урал, ун-та, 2009. – С. 199-209.

164 Попова А.В. Мифологические мотивы и образы в романах А. Кима 1980-х годов // Миф - Фольклор – Литература в культурной традиции Евразии: матер. II междунар. науч.-теоретической конф. – Караганда, 2011. – С. 82-84.

165 Руднев В. Странные объекты: Феноменология психотического мышления. – М.: Академический проект, 2014. – 159 с.

166 Ким А.А. Собрание сочинений. Радости рая. – Владивосток: Валентин, 2013. – Т. 2, вып 4.– 732 с.

167 Человек-Волк и Зигмунд Фрейд. Сборник /пер. с англ. – К.: Port-Royal, 1996. – 352 с.

168 Кляйн М. и др. Развитие в психоанализе. – М.: Академический проект, 2001. – 512 с.

169 Бион У.Р. Научение через опыт переживания / пер. с англ. – М.: «Когито-Центр», 2008. – 128 с.

170 Гачев Г.Д. Космос ислама. Кентавр: кочевник на земледельце // Гачев Г.Д. Космо-Психо-Логос: Национальные образы мира. – М.: Академический проект, 2007. – С. 360-400.

171 Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Научная редакция, текстологический комментарий И.В. Пешкова. – М.: «Лабиринт», 2000. – 336 с

172 Сафронова Л.В. Модель эмиграционной идентичности // «Слово, высказывание, текст в когнитивном, прагматическом и культурологическом аспектах» // Матер.VI междунар. науч. конф. Челябинск 23-24 апреля.– Челябинск: Изд-во Челяб. Ун-та, 2012. – Т.2. Вып. 2. – С. 212-221.

173 Шайдуллина Л.Д. Тенгрианство – религия тюрков // www.neonomad.kz/history/h_kaz/index.php?ELEMENT_ID=4120

174 Бичурин Н.Я. Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена. – М.; - Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1950. - 471 с.

175 Делорман А. Бозкурт. – Хазар, 1990. – № 1. – С.89-97.

176 Гордлевский В.А. Сказания и легенды, собранные в Турции в 1926—1928 гг. (Сер. 4) // Избранные сочинения. Этнография, история востоковедения, рецензии. – М.: Изд-во вост. лит., 1968.– Т. IV. С. 403-437.

177 Березкин Ю.Е. Мифы и фольклор по ареалам обитания.

Аналитический каталог/ <http://ruthenia.ru/folklore/berezkin/>

178 Алекторов А.Е. Человек и собака (из киргизских легенд) // Астраханский вестник. – 1994. – № 1383. – С. 51-74.

179 Чернова Н.М. Образ собаки в русском фольклоре. <http://www.okdzks.com/page.php?id=192>

180 Гачев Г.Д. Национальные образы мира. Евразия — космос кочевника, земледельца и горца. – М.: Институт ДИ-ДИК, 1999. – 368 с.

181 Сафронова Л.В. Культурно-территориальный код евразийского текста периода перехода // Простор – 2011. – № 11. – С. 56-67.

182 Харламова А.Р. Архетипические образы и сюжеты переходного периода в «Казахском эротическом романе» Б. Джилкибаева как предпосылки пост/модернистского мировоззрения. // Постмодернистская литература Казахстана: поэтика и семантика: Монография. – Алматы: «ТОО "Компания "CopyLand"», 2014. – С. 10-51.

183 Джилкибаев Б.М. Казахский эротический роман. – Алматы, Искандер, 2009. – 440 с.

184 Кодар А. Казахская интеллектуальная традиция как степное знание // Кодар А. Степное знание. <http://bibliotekar.kz/stepnoe-znanie-auyezhan-kodar/vmesto-predislovija.html>

185 Кодар А. Интервью с Б.М. Джилкибаевым. Рукопись.

186 Кодар А. Мы и мифы // Кодар А. Степное знание. <http://bibliotekar.kz/stepnoe-znanie-auyezhan-kodar/vmesto-predislovija.html>

187 Ким А.А. Белка. Роман-сказка. – М.: Сов. писатель, 1984. – 272 с.

188 Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. – СПб., «Алетейя» 2013. – 248 с.

189 Семенова С. Преодоление трагедии: «Вечные вопросы» в литературе. – М.: Советский писатель, 1989. – 440 с.

190 Грушевская В.В. «...писать свою душу словами» (многоголосие в романе А. Кима «Белка») // Филологический класс 16. – М., 2006. – С. 60-63.

191 Руднев В.П. Новая модель времени. – М.: Гнозис, 2015. – 228 с.

192 Иванов В.В., Топоров В.Н. Близнечный миф // Мифы народов мира. – М.: Сов. Энциклопедия, 1988. – Т. 1. С. 174-176.

193 Фрейд З. Тотем и табу. Психология первобытной культуры и религии. – СПб., 2000. – 223 с.

194 Бинсвангер Л. Бытие-в-мире: Избранные статьи. – М.: КСП; СПб.: Ювента, 1999. – 300 с.

195 Добролюбова Е.А. Характер и терапия творческим самовыражением // 1 Консторумские чтения. – М.: ИПА, 1996. – С. 23-45.

196 Руднев В.П. Иисус Христос и философия обыденного языка. – М.: Аграф, 2013. – 240 с.

197 Кадыров И.М., Топилина И.А. "Какой-то человек в моей голове" // Московский психотерапевтический журнал. № 2. – М., 2008. – С.15-34.

198 Сафронова Л.В., Жанысбекова Э.Т. Функции хронотопа в романе А. Кима «Белка» // Материалы совместной международной научной конференции

КазНУ им. Аль-Фараби и Университета иностранных языков Хангук “Корееведение в Центральной Азии и цифровая гуманитаристика в Корее”. – Сеул, 2016. – С. 83-91.

199 Бейтсон Г. Экология разума: Избранные статьи по антропологии. – М.: Смысл, 2000. – 480 с.

200 Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.

201 Пятигорский А.М. Некоторые общие замечания по мифологии с точки зрения психолога. Ученые записки № 181. – М., 1965. – С. 38-48.

202 Фрейд З. Художник и фантазирование: пер. с нем. / под ред. Р.Ф. Додельцева, К.М. Долгова. – М.: Республика, 1995. – 400 с.

203 Сафронова Л.В. Первый художественный текст как «нарциссистическое преобразование» автора-творца // Сборник материалов II Международной конференции «Русский язык и литература в международном образовательном пространстве: современное состояние и перспективы» к 55-летию преподавания русского языка в Испании. – Гранада, 2010. – С.1871-1876.

204 Якимович А.К. Сюрреализм и Сальвадор Дали: Вступительная статья. Дневник одного гения. – М.: Искусство, 1991. – С.5-43.

205 Руднев В.П. Апология нарциссизма: исследование по психосемиотике / В.Руднев. – М.: Аграф, ЛТД, 2007. – 272 с.

206 Руднев В. Поэтика гипомании // Руднев В. П. Введение в реальность. – М.: Аграф, 2011. – 224 с. – С. 117-140.

207 Одегов И. Пуруша // Литературная Алма-Ата: ежегодный литературно-художественный журнал. – Алматы, 2016. – С. 224-233.

208 Ясперс К. Собрание сочинений по психопатологии. В 2 т. – М.: Изд. центр "Академия"; СПб.: Белый кролик, 1996.

209 Топоров Т. Н. Первочеловек. В кн.: Мифы народов мира. – М.: Сов. Энциклопедия, 1988. – Т.2. – С. 300-302.

210 Лотман Ю.М. Миф – имя – культура // Ю.М. Лотман, Б.Ю. Успенский: избранные статьи в 3-х томах. – Таллин, Александра, 1992. – Т. 1. – 427 с.

211 Сафронова Л.В., Жанысбекова Э.Т. Мифологема Нарцисса и мотив первотворения в рассказе И. Одегова «Пуруша» // Вестник КазНУ им. Аль-Фараби. – Серия филологическая. – Алматы: 2017. – №3(167). – С. 75-83.

212 Руднев В.П. Полифоническое тело. – М.: Гнозис, 2010. – 400 с.

213 Руднев В.П. Логика бреда. – М.: Когито-центр, 2015. – 176 с.

214 Смирнов И.П. Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. – М.: Новое литературное обозрение, 1994. – 350 с.

215 Ференци Ш. Теория и практика психоанализа: пер. с нем. – М.: ПЕР СЭ, СПб.: Университетская книга, 2000. – 320 с.

216 Гроф С. За пределами мозга: Рождение, смерть и трансценденция в психотерапии. – М.: Соцветие, 1992. – 335 с.

217 Когнитивная психотерапия расстройств личности / под ред. А. Бека,

А. Фримана. – СПб.: Питер, 2002. – 544 с.

218 Uskymbaeva R., Zhanysbekova E., Orazbaeva H., Saparbaeva K. Myth and Kazakh mythology: Retrospective Analysis and Prospect of Research // Indian Journal of Science and Technology. – 2016, V.9. – С. 1-9.

219 Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности. пер. с нем. Э.М. Телятниковой; вступит. ст. П.С. Гуревича. – М.: Республика, 1994. – 446 с.

220 Серебрянский Ю. Казахстанские сказки. – Алматы: издательство «Аруна» баспасы, 2017. – 96 с.

221 Айла Е., Сакалова Н. Сказки для взрослых. – Алматы: Литературный дом «Алма-Ата», 2013. – 150 с.

222 Сафронова Л.В., Жанысбекова Э.Т. Мифологические образы и мотивы в современной казахстанской литературной сказке (на материале цикла сказок Л.Калаус из сборника «Пиньята») // М.О. Ауэзов и духовное возрождение нации международный научный симпозиум, посвященный 120-летию со дня рождения М.О. Ауэзова. – Алматы: 2018. – С. 420-429.

223 Калаус Л. Пиньята: рассказы. - Алматы: Книголюб, 2015. - 2015 с.

224 Белянин В.П. Психологическое литературоведение. Текст как отражение внутренних миров автора и читателя: Монография. – М.: Генезис, 2006. – 320 с.

225 Лотман Ю.М. О мифологическом коде сюжетных текстов // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. – Тарту: Рийклик Ёликоол; Тарт. Ун-т, 1973. – С.86–90.

226 Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник / В.Е. Хализев. – 4-е изд.испр. и доп. – М.: Высш.шк., 2005. – 405 с.

227 Жанысбекова Э. Неомифологизм как художественный феномен современной литературы // Вестник Евразийского Национального Университета им. Л.Гумилева, Астана. – № 5 (108), 2015. – С. 67-71.

228 Ким А. Онлирия. – М.: Текст, 2000. – 189 с.

229 Гаспаров Б.М. Из курса лекций по синтаксису современного русского языка: Простое предложение. – Тарту, Тартуский гос.ун-т, 1971. - 240 с.

230 Сафронова Л.В. Автор и герой в постмодернистской прозе. Дисс. д.ф.н. - Алматы, 2007. – 315 с.

231 Жаксылыков А.Ж. Сны окаянных. Трилогия. – Алматы, 2005. – 480 с.

232 Лотман Ю.М., Минц З.Г., Мелетинский Е.М. Литература и мифы// Мифы народов мира: Энциклопедия. – М.: Рос. Энциклопедия, 1988. в 2 т. С.58-65.

233 Мифологический словарь. – Л.: Просвещение, 1961. – 292 с.

234 Қоныс Л. Шахарбанудың сынсуы: Проза. – Алматы: «Жалын баспасы» ЖШС, 2013. – 192 б.

235 Энциклопедический справочник. Мифология. – М., 2002. – 352 с.

236 Пропп В.Я. Русские аграрные праздники: (Опыт историко-этнографического исследования). – СПб.: Терра – Азбука, 1995. – 176 с.

237 Сафронова Л.В. Жанысбекова Э.Т. Протопозтика

постмодернистского романа А. Кима «Белка» // *Gumanistica* 21, Świecie: Wydawnictwo Uczelni Lingwistyczno-Technicznej. – Пшасныш: 2018. – Т. 2. – Р. 332-354.

238 Успенский Б. Мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии // *Антимир русской культуры. Язык. Фольклор. Литература*. сост. Н. Богомолов. – М.: Ладомир, 1996. С. 9-107.

239 Жанысбекова Э. Неомиф как символическая форма // *Сборник материалов международной научно-теоретической конференции «XIII Ауезовские чтения»*. – Алматы, 2015. – С. 258-266.

240 Алтай А. Казино. Абсурд элем новелласы. – Алматы: Атамұра, 2008. – 368 бет.

241 Али-заде Айдын Ариф оглы. Исламский энциклопедический словарь. – М.: Издательский дом «Ансар», 2007. – 400 с.

242 Иванов В.В. Художественное творчество, функциональная асимметрия мозга и образные способности человека // *Текст и культура. Труды по знаковым системам. Ученые записки ТГУ. - Тарту*, 1983. – Т. 16, вып. 635. – С. 3-14.

243 Сафронова Л.В., Нурбаева А.М. Междисциплинарные аспекты когнитивной поэтики. *Международный научно-популярный журнал «Наука и жизнь Казахстана»*. – 2015. – № 6 (33). – С. 133-136.

244 Николаенко Н.Н. Психология творчества: учебное пособие / под ред. Л.М. Шипицыной. – СПб.: Речь, 2007. – 277 с.

245 Иванова-Казас О.М. Мифологическая зоология. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2004. – 264 с.

246 Кемпинский А. Психология. – М.: Ювента, 1998. – 296 с.

247 Данн Дж. У. Эксперимент со временем. – М.: Аграф, 2000. – 224 с.

248 Тейяр де Шарден П. Феномен человека / пред. И комм. Б.А. Старостина; пер. с фр. Н.А. Садовского. – М.: Наука, 1987. – 240 с.

249 Гумилев Л. Көне түріктер. – Алматы: Білім, 1994. – 480 б.

250 Хайтун Д.Е. Тотемизм, его сущность и происхождение. – Сталинабад, 1958. – 150 с.

251 Алтай А. Алтайдың алқызыл модағайы [Мәтін]: роман. – Алматы: Жалын, 1997. № 9-10. – Б. 22-73.

252 Алтыбаева С.М., Жанысбекова Э. «Казахский роман-миф: семантика, структура, «нарративный каркас»», ҚР Ұлттық ғылым академиясының хабарлары. Қоғамдық және гуманитарлық ғаламдар сериясы 1(305). – 2016. – С. 217-222.

253 Жаксылыков А. Другой океан / Жаксылыков А. Сны океаннх. Трилогия. – Алматы: Алматинский издательский дом, 2005. – С. 293-511.

254 Сон Л. Площадь треугольника // *Страницы лунного календаря*. – М.: Советский писатель, 1990. – С. 60-76.

255 Сафронова Л.В., Амирбекова У.А., Нурбаева А.М. Концепт чисел и когнитивная поэтика в рассказе Лаврентия Сона „Площадь треугольника”. // *Вестник КазНУ им. Аль-Фараби. Сек. Востоковедения*. – № 4 (70), 2014. – С.

116-122.

256 Руднев В. Метафизика футбола. – М.: Аграф, 2001. – 384 с.

257 Топоров В.Н. О числовых моделях в архаических текстах // Структура текста. – М.: Наука, 1980. – С. 3-58.

ПРИЛОЖЕНИЕ А



Рисунок А1- Доминантные архетипы в современной казахстанской прозе

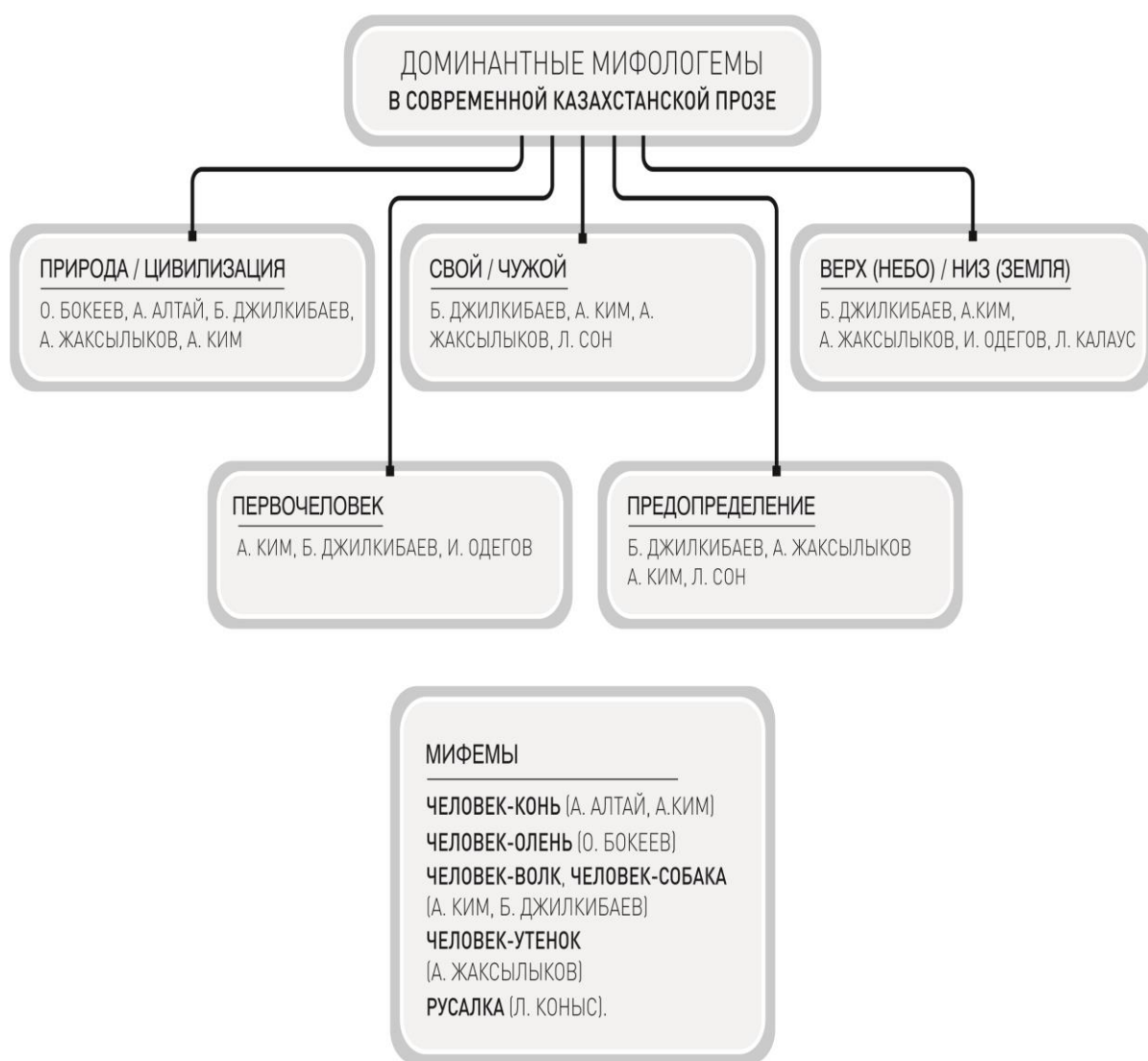


Рисунок А2 - Доминантные мифологемы и мифемы в современной казахстанской прозе

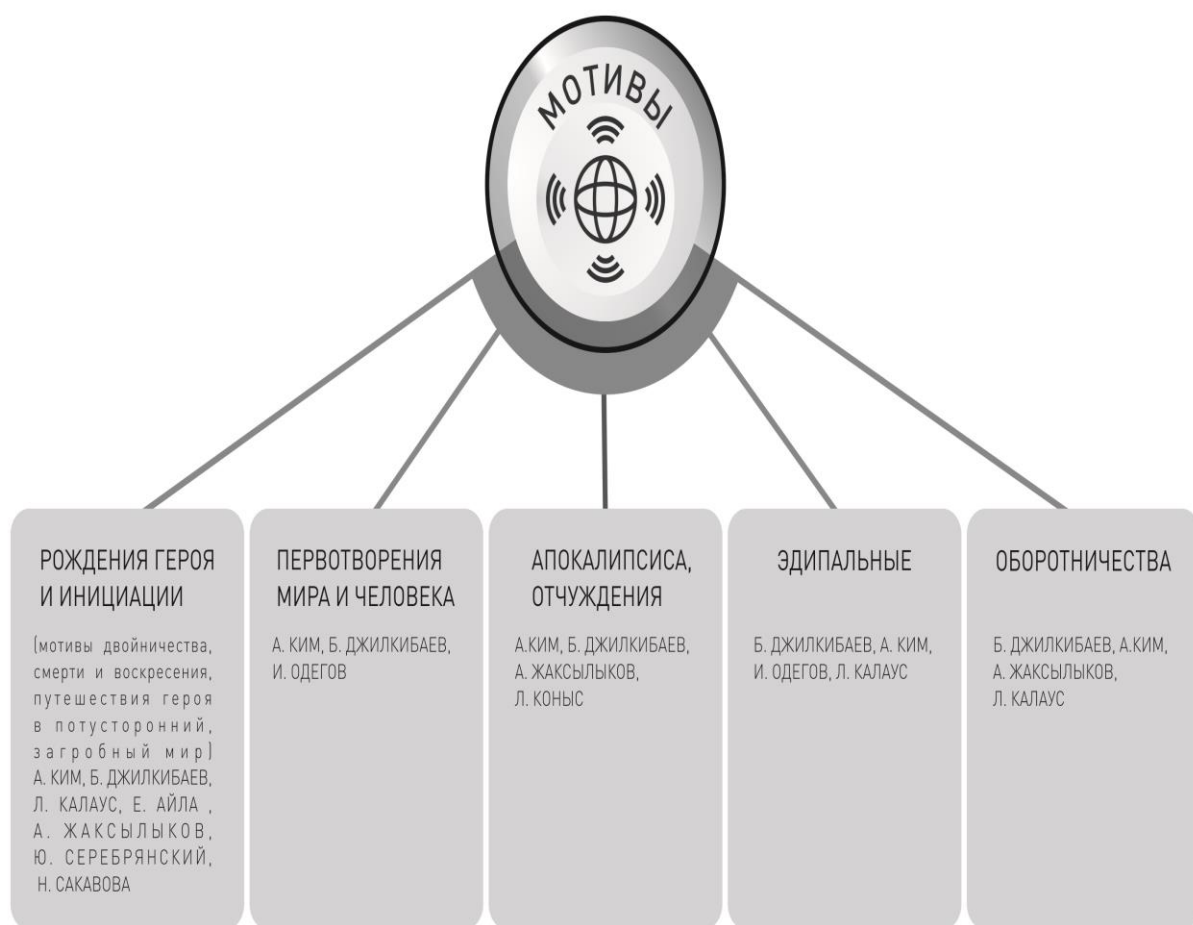


Рисунок А3- Основополагающие мотивы в современной казахстанской прозе

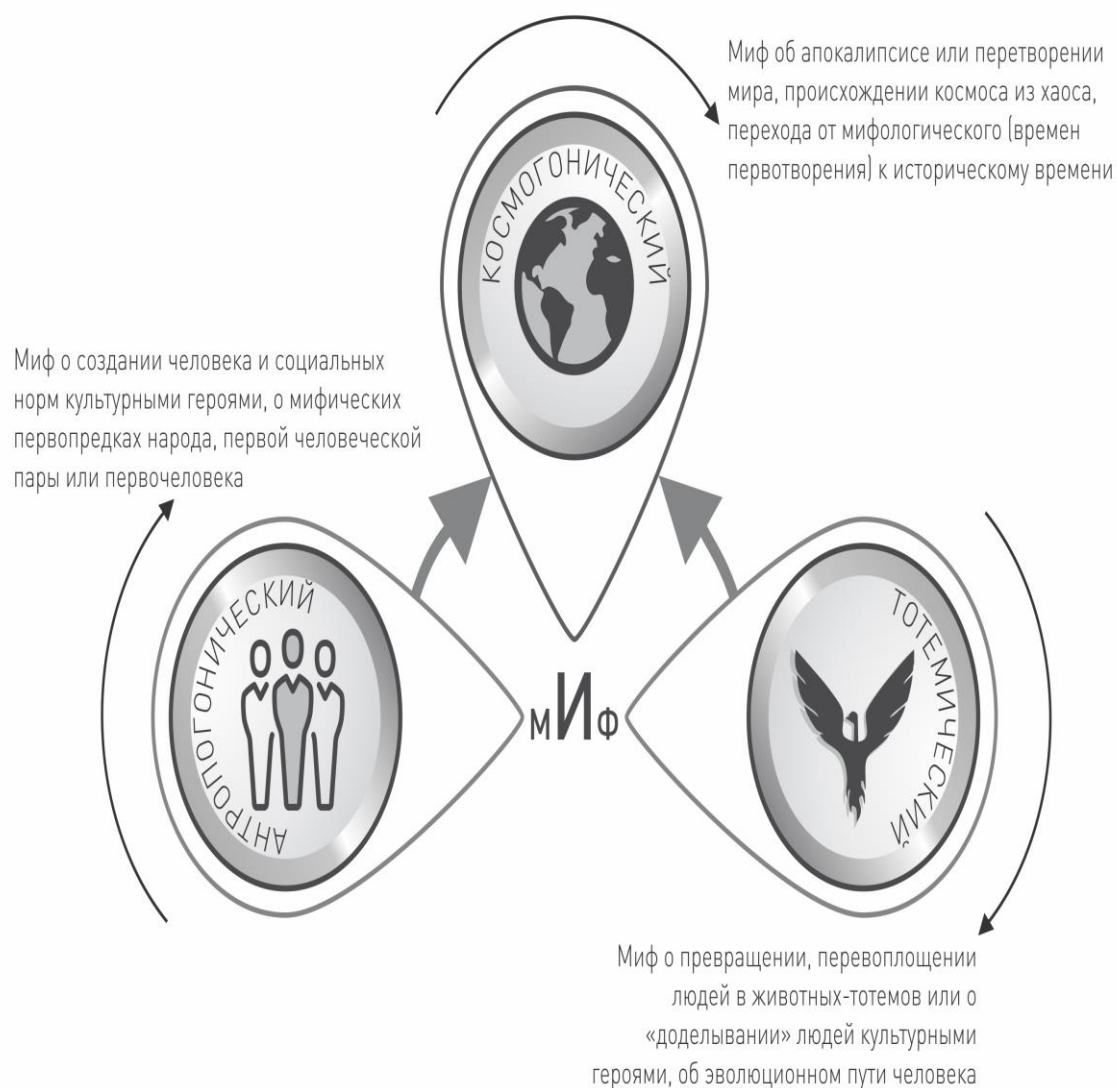


Рисунок А4 - Виды мифов-источников художественной образности и мотивов современной казахстанской прозы

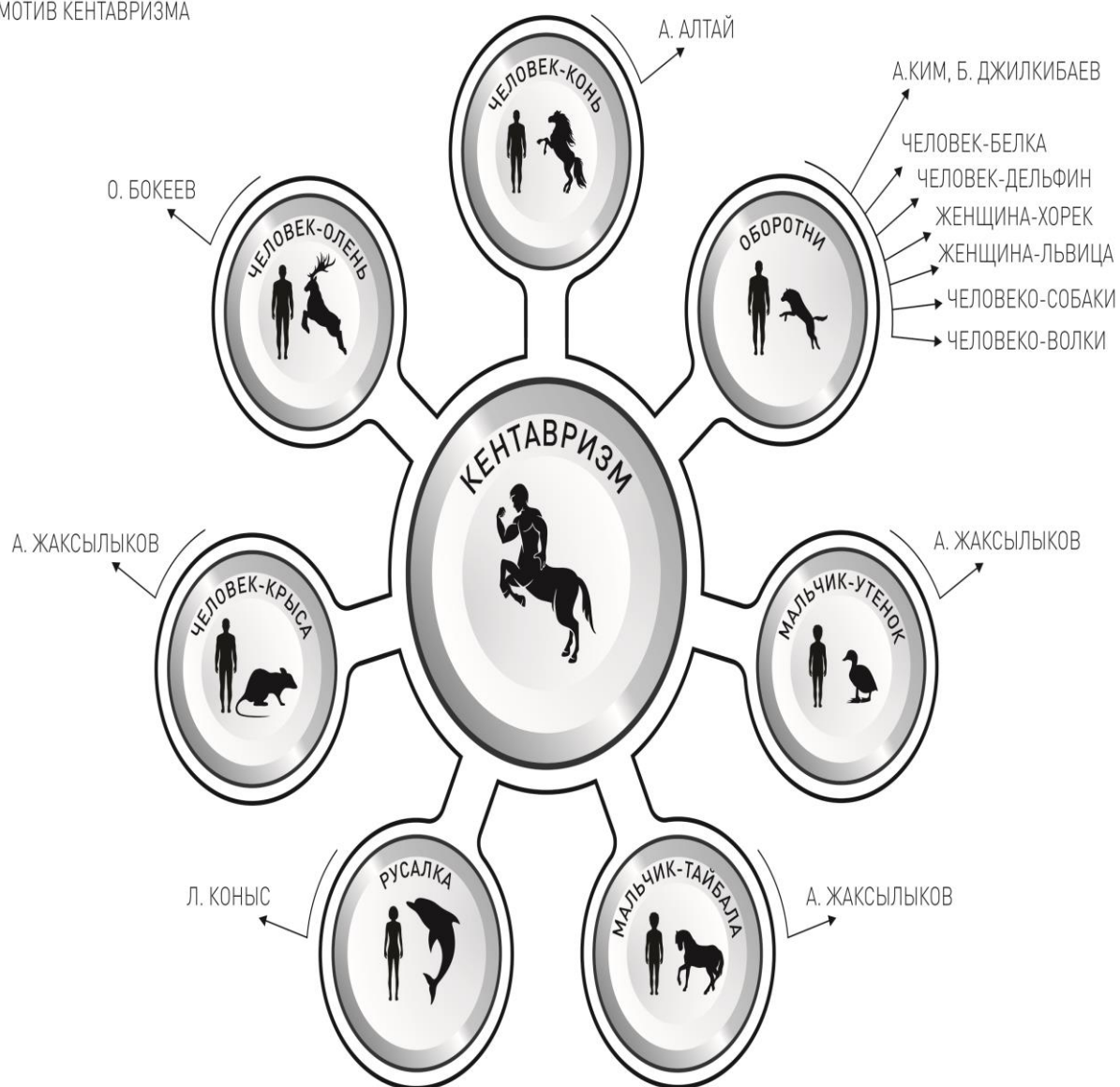


Рисунок А5 - Мотив кентавризма/химеричности