3 05 - 27
381

С.М. Телегин

СЛОВАРЬ МИФОЛОГИЧЕСКИХ ТЕРМИНОВ

Учебное пособие

Москва
2004

УНИВЕРСИТЕТ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ОБРАЗОВАНИЯ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

З 05 - 27
381

С.М. Телегин

СЛОВАРЬ МИФОЛОГИЧЕСКИХ ТЕРМИНОВ

Учебное пособие

Москва
Издательство УРАО
2004

ФБ1
Ч3-1

РОССИЙСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
БИБЛИОТЕКА
2005

УДК 81.0
ББК 83.3(3)
Т 31

Телегин С.М.

Т 31 Словарь мифологических терминов: Учеб. пособие. — М.: Изд-во УРАО, 2004. — 100 с.

ISBN 5-204-00436-X

Предлагаемый "Словарь мифологических терминов" является учебным пособием к спецкурсу "Поэтика мифа" и охватывает основные темы, представленные в Программе к этому спецкурсу (М., 2003). Материалы, публикуемые в настоящем пособии, могут быть использованы при подготовке к семинарским занятиям, при написании творческих работ и сдаче зачета. Пособие адресовано студентам гуманитарных отделений высших учебных заведений России.

УДК 81.0
ББК 83.3(3)

Рецензент — доцент Алпатова Т.А.

Рекомендовано
редакционно-издательским
советом УРАО



ISBN-5-204-00436-X

© Телегин С.М., 2004
© Университет РАО, 2004

ОТ АВТОРА

Предлагаемый вниманию читателя словарь отличается от других мифологических словарей, где обычно представлены имена богов и героев мифов разных народов (Авалокитешвара, Болотняник, Зевс, Перун, Хуракан и т.д.) или сакрально-символические предметы и понятия (Башня, Зеркало, Мандала и др.). В нашем же словаре читателю предлагается ознакомиться с теоретическими понятиями науки мифологии (а не мифологии как системы сюжетов, мотивов и образов). Словарь, таким образом, ориентирован на теоретическую сторону нашей науки. В то же время сами категории и термины ("мифологема", "мифотворчество" и др.) рассматриваются на примере анализа какого-то художественного произведения, что должно значительно облегчить понимание теоретического материала и показать студентам, как его можно использовать в практической деятельности — при анализе текста. Конкретные приемы анализа мифа показаны на материале священной книги народа майя "Пополь Вух" (см. Приложение). Также в процессе изучения мифологических основ художественной литературы студентам помогут словари символов, перечисленные нами в программе к курсу "Поэтика мифа".

Важно отметить, что термины в данном словаре прямо связаны с темами, обозначенными в программе, и охватывают в целом все основные проблемы изучаемой дисциплины. При прохождении курса "Поэтика мифа" материалы словаря должны изучаться без отрыва от программы, поскольку словарь и программа представляют собой единое целое. Теоретические понятия расположены в словаре, как это принято, в алфавитном порядке (что, разумеется, не соответствует их расположению в программе). Ряд терминов ("мифореставрация", "мифореализм", "мифосознание") являются авторскими и впервые становятся предметом специальной словарной статьи. Ранее эти понятия были в научном плане детально разработаны автором в ряде его книг и статей (см. списки рекомендуемой литературы к аналогичным темам в программе к спецкурсу "Поэтика мифа").

При работе над словарем автор учитывал опыт составления словарей и справочников по курсу "Теория литературы".

Словарь поможет студентам лучше ориентироваться в одной из важнейших проблем как классической, так и современной филологии — проблеме "миф и литература", откроет читателю способы мифологического анализа и основные категории метода мифореставрации художественного текста. При этом следует хорошо усвоить главный закон мифологии: ***воля к мифу определяется метафизической потребностью сакрального бытия.***

МИФ. В "Словаре русского языка" С.И. Ожегова говорится, что миф — это "древнее народное сказание о легендарных героях, богах, о происхождении явлений природы". В том же духе трактуют миф и другие всемирно известные словари — американский "Вебстер", испанский "Сопена", французский "Ларусс". Но является ли это традиционное объяснение достаточно точным? Почему у читателя остается чувство неудовлетворенности от такого определения?

Конечно, наше отношение к мифу зависит от восприятия нами реального мира. Что же представляет собой мифологическое отношение человека к действительности? Мифологический человек осваивает природу только через свои ощущения, но где гарантия, что ощущения человека адекватно отражают объективно существующую реальность? Ведь между объективной реальностью и ее субъективным восприятием лежит пропасть, называемая "бессознательным". Миф и является выражением коллективного бессознательного. Иными словами, под мифом понимается восприятие реальности, пропущенной через подсознание человека. Настоящий мифологический человек живет одновременно в трех мирах: 1) духовных сил, 2) конкретной реальности, 3) социальных отношений. Все три мира в мифологическом сознании неразделимы.

Если миф есть действительность, пропущенная через мифологическое сознание, то для мифотворца он не есть выдумка, аллегория, идеология, наука или символ, но сама реальность в ее высшем смысле, сама жизнь, само Бытие. Миф не есть гипотеза о мире, но сам этот мир. Миф — это не то, что человек думает о мире; он просто живет в этом мифе. Так бытие, благодаря деятельности *мифосознания,* преобразуется мифотворцем в особую мифологическую реальность (см.: *Мифореализм*).

Установка на полную **достоверность** событий в мифе также связана с таким явлением, как мифологическая настроенность. Она подразумевает, что мифологические события происходят только с теми людьми, которые настроены на мифологическое восприятие мира. Миф не отделяется от повседневности, а является ее составляющей. Система мифологической культуры заключается в подчинении жизни человека не реальному эмпирическому факту, а тому, что, по его мнению, должно произойти, тому, что уже описано в мифах: Змей огромных размеров поселяется рядом с деревней. Что же делает племя? Оно даже не пытается убить его, а с песнями и плясками отдает ему на съедение молодую девушку. Змей вовсе не требует ее выдачи, не терроризирует селение, ему вообще нет до людей никакого дела, но "у нас так принято", такие поведенческие модели заложены в мифе. Вот это и означает "жить в мифе". Для мифотворца жизнь и есть миф. Любое действие человека или племени успешно лишь потому, что оно было

совершено или установлено в древние мифологические времена, и люди в своей повседневной жизни должны постоянно следовать этим моделям, и тогда их жизнь будет счастливой. Главное, чтобы человек осознавал мир мифологически.

Если миф есть особая форма сознания, то что же составляет эту особенность? Главнейшая черта мифологического сознания — **синкретизм** (неразличение, невыделение, слитность). В мифосознании такие обычные для нас противоположности, как материальное и идеальное, одушевленное и неодушевленное, человек и природа, природа и культура, часть и целое, субъект и объект и т.д., не различаются, не разделяются, воспринимаются в единстве.

Неразличение одушевленного и неодушевленного, например, достигается следующим способом: мифотворец наделяет душой абсолютно все предметы и явления действительности. Это называется **анимизм** — одухотворение окружающего предметного мира. В реальной жизни древний человек был, конечно, подчинен силам природы. Затем (с развитием цивилизации) у него появились иллюзии, что он подчинил себе природу. В мифах же он стремился к установлению гармонии в отношениях с окружающим миром. Осознавая природу как нечто живое, одухотворенное, с которым он должен контактировать как с разумным существом, человек устанавливает с ней прямые связи, ибо во всем окружающем он видит себе подобных живых существ в разных ипостасях и воплощениях. Мир до такой степени слитен, что в мифе крыса, например, вполне может поспорить с луной.

Да и сама душа воспринимается как нечто вполне материальное. Она может существовать отдельно от тела, покидает спящего человека и отправляется в странствие, герой может хранить ее отдельно от себя в какой-нибудь коробке, сосуде или растении (вспомним сказку о Кощее Бессмертном). Если найти эту душу и разрушить ее, то человек умрет. Образ отделенной от тела и самостоятельно существующей в материальном плане души — это одна из устойчивых *мифологем* в мировой культуре.

Человек не выделял себя из окружающей природы, он стремился к преодолению границы между своим и животным миром. В мифах не существовало различий между человеком и животным, они были равны во всех отношениях. Герои таких мифов — единая нерасчлененная животно-человеческая масса. Конкретным проявлением такого мировосприятия стал **тотемизм**.

Тотемизм подразумевает полное единство человеческого и животно-растительного мира, основан на представлении о наличии прямых кровнородственных связей между человеком и окружающими его феноменами нашего мира. Подразумевалось, что каждое племя и кон-

кретный человек имел своего собственного тотемного первопредка из животного или растительного мира. Тотемным предком племени мог быть волк, лиса, медведь, орел, дерево, камень и т.д. Так, медведь считается тотемом всего арийского племени; волк — тотем воинской касты германских племен, а лиса — тотем славянских народов в период матриархата. Как правило, первопредки совмещали в себе человеческие, животные и растительные признаки (человек с крыльями птицы и головой пантеры, человек-дерево и т.п.). Они связывали определенные группы людей, племена с определенной территорией проживания, а шире — с природой вообще. В мифах такого рода действует закон **проекции**: человек не просто считает себя потомком какого-то животного, но и на самом деле проецирует на себя его качества, привычки, образ жизни. Отсюда — феномен оборотничества, когда человек, надев шкуру животного, мог превращаться в него и совершать свои подвиги. Речь идет о воинах-берсерках у кельтов, о колдунах-волкодлаках — у славян и т.д.

Если в основе тотемизма лежит проекция на человека качеств животного, то **антропоморфизм**, другой важный элемент мифосознания, — перенесение человеческих качеств на природные объекты. В основе антропоморфизма также лежит неразличение человеческого и природного миров и связанное с этим одухотворение окружающего мира. Очеловечивая природу, мифотворец упрощает контакт с ней, осознает себя в ней, уподобляет ее себе. Одухотворяя феномены видимого мира, человек наделял их теми же качествами, которые обнаруживал у себя самого. Животные, птицы, растения и камни наделяются вполне человеческими способностями, даже умением мыслить и говорить. Так, горы, деревья и реки могут ходить, есть, работать, играть, заниматься любовью, спорить и воевать; совы бьют в барабан, и у них есть руки, ветры живут семьей и рассказывают мифы и легенды.

Невыделение человека из природы тесно связано с другим элементом мифосознания — неразличением природы и культуры. Уже само происхождение культурных объектов в мифе прямо связано с природой. Они либо творятся, либо появляются в результате трансформации из явлений природы. Весь видимый мир воспринимается как собрание культурных ценностей. Что же входило в их число? К культурным объектам относятся огонь, полезные в хозяйстве или домашние животные и птицы, огородные растения, орудия труда, охоты или войны, одежда, жилища, ритуальные и сакральные предметы, музыкальные инструменты и т.д. В создании культурных ценностей человек ориентировался на законы природы. Поэтому культура мифологического общества была природоподобна. Культурное творчество способствовало преодолению древним человеком страха перед Вселенной, Вечностью и Природой.

Поняв это, мы сможем признать, что непосредственно выходящая из природы культура являлась ее осознанием и освоением, способствовала установлению гармоничных отношений между человеком и природой.

Характерной чертой мифа становится также неразличение материального и идеального. Одухотворение любого явления материального мира и материализация любой идеи, мечты, фантазии, слова, иллюзии — основа этого элемента мифосознания. Достаточно вспомнить, что наша Вселенная была сотворена Богом при помощи материализовавшейся Идеи и посредством произнесенного Слова. Мысли, сны, желания человека, как верили древние, существуют не только в его голове, но и способны материализоваться, превращаются в физические **мыслеобразы** в мифологическом мире, во второй реальности. Так, при помощи произнесенного слова (проклятия) можно нанести вполне ощутимый физический вред. Любые материализовавшиеся мыслеобразы способны покидать свой мир и приходить в мир людей, воздействовать на человека.

Другой стороной этого феномена была мифологическая концепция совпадения жизни и сна. Сны, как верили мифотворцы, посылаются нам богами и сами являются живыми существами либо же душа человека во время сна способна отлетать от его тела и странствовать во второй, мифологической реальности. То, что человек узнал в сонном видении, воспринималось как буквальное или иносказательное пророчество. В этом смысле сон прямо воздействовал на жизнь, которая и считалась его продолжением. Более того, именно в снах, полагали мифотворцы, раскрывается действительный, подлинный мир, искаженный днем нашим дурным и грубым сознанием. Даже само существование материальной Вселенной зависит от некоего божественного Существа, Демиурга, сном которого и является весь видимый мир (однако сон этот имеет явно параноидально-депрессивное содержание, поэтому Демиург может в любой момент пробудиться от своего кошмара). Отсюда один из законов мифа, который гласит, что все действительное может стать иллюзорным, а все иллюзорное — действительным, материальным, реальным.

Одним из частных проявлений принципа неразличения материального и идеального становится в мифе и неразделение существа и его **имени**, вещи и слова. Пустота, Хаос, Небытие — это мир, в котором у явлений еще нет Имени (то есть творящее Слово, поименовавшее предметы, еще не произнесено). Создание мира соединяется с определением названия для каждого из феноменов. Дать имя явлению и означает создать его, то есть ввести в действие, в мир людей, определить его функции. Но каждый предмет, кроме обычного, распространенного названия, имеет и ряд тайных имен, которые могут появляться в наиболее сакральных мифах и называть которые всуе категорически запре-

щено, чтобы не нарушить тайну и не нанести предмету ущерб. Имя — часть объекта. Назвать имя — значит либо вызвать его, либо подчинить своей воле, либо причинить вред. Поэтому существовал даже запрет на произнесение имени какого-либо вредоносного духа, чтобы не призвать его и не привлечь к себе его внимание. У славян таким запретным было слово "черт". В.И. Даль в своем словаре приводит огромное количество слов, заменивших в повседневном обиходе запретное имя.

Среди других важнейших элементов мифологического сознания можно выделить неразличение вещи и атрибута, предмета и его **знака**. Всякое существо, всякий предмет имеет в нашем мире ряд **заместителей**. Воздействуя на заместителя, можно управлять и самим предметом. Например, чтобы околдовать человека или убить его, совершенно необязательно вступать с ним в прямой контакт. Достаточно добыть часть его одежды, его след, его ногти или зубы, прядь волос, то есть заместителя этого человека, и прочитать над ними заклятие или уничтожить. Так, заместителем духа леса становится самое старое и дуплистое дерево, заместителем божества становится предмет, в котором наиболее полно выражается его сущность. У Перуна, например, это молния, меч, топор; у Яровита — бога войны балтийских славян — шлем и щит, которые несли перед войском; у богини весны Ляли — цветы и молодая зелень; у Святовита — рог. Божество являло через эти предметы свою мощь и волю. Так, Святовит предсказывал во время ритуала гадания урожайность будущего года по изменению уровня вина в своем роге.

Но означает ли это, что миф есть символ? В понимании данного вопроса нам поможет учение Платона о пещере. Философ считал, что люди живут в глубокой пещере, прикованные лицом к стене, и не видят света подлинного мира. Между светом и входом в пещеру проходят люди, населяющие этот высший мир, и проносят в руках разные предметы. Мы же, уткнувшись лицом в стену нашего материального мира, видим только тени этих предметов и явлений. Ничего не зная о существовании подлинного мира идей, люди считают, что тени, которые они наблюдают, и есть настоящие явления, реально сущие феномены. Однако на самом деле то, что мы видим, — это не реальность, а тени-символы мира идей, подлинной реальности. Ясно, что наш феноменальный мир есть лишь символ и тень высшей реальности мира идей, но главный вопрос заключается в следующем: какой из этих двух миров описывает миф? Если миф описывает мир идей, то тогда в нем все образы должны восприниматься **буквально**, как подлинные реальности. Те же, кто говорят, что миф — это символ, видят лишь тени. В действительности, если миф гласит, что луна есть глаз черной космической кошки, то это не означает, что кошачий глаз есть символ или метафора луны. Это означает только то, что мифотворец воспринимает и

видит луну непосредственно как глаз черной кошки. Также и облака буквально, а не метафорически, представлялись стадом овец на небесном поле. Образ мифа буквален, а не символичен. Например, в обряде причастия хлеб и вино буквально превращаются в плоть и кровь Христа. Происходит чудо преображения материи. Никакая символическая трактовка здесь невозможна и оскорбительна для верующего. Перед нами возникает не символ, а сакральный объект, сакральный знак. В качестве символа такой сакральный объект может восприниматься лишь посторонним наблюдателем. Как видно, все зависит только от точки зрения. То, что для верующего буквально, для постороннего — странный или забавный символ. Мифологический образ жизнеспособен только потому, что он воспринимается как подлинная реальность. Напротив, нарастание символичности есть признак утраты веры в достоверность мифа.

Мифологическому сознанию свойственно сильное элементарно-чувственное восприятие мира. Все понятия и идеи воплощаются в **образах**, мысль дается в конкретном чувственно-материальном образе, объективируется и материализуется. В основе мифа лежит образ и его сакральное значение. Важно помнить, что мифологическое сознание предстает не в суждениях, а исключительно как поток образов. **Мифообраз**, разумеется, обладает и чувственной достоверностью, и пространственно-временной протяженностью, и предметной законченностью, и реальностью, но он, в первую очередь, есть продукт деятельности мифосознания, пересоздающего мир, творящего мифологическую реальность. Развитие мифообраза таково: от восприятия реальности (от реального к идеальному) — к созданию мифологической реальности (от идеального к реальному) в процессе *мифотворчества*. Мифологический образ объединяет этим самым субъективное и объективное, единичное и общее, идеальное с материальным, сущностное с возможным, реальность и фантазию. Это и есть синкретизм, лежащий в основе мифологического сознания.

Может ли миф умереть, исчезнуть? Если миф есть особая форма сознания, то он принадлежит не только древности человечества, но и характерен для любой эпохи. Если миф составляет подсознание человека, то он в своих снах, в художественном творчестве и даже в повседневном поведении обязательно и **неосознанно** воссоздает мифологические модели и структуры, вводит миф в свою жизнь. Таким образом, мы сталкиваемся с явлением *современной мифологии*. Изучить все удивительные процессы, связанные с мифом, можно благодаря методу *мифореставрации*, суть которого и заключается в обнаружении и анализе элементов мифосознания, законов действия мифа как в художественном произведении, так и в жизни человека. Здесь принципиально важ-

но учесть, что элементы и структуры мифосознания являются общими для всех, **врожденными** и наследуемыми, не связанными с личным опытом человека. Напротив, они оказывают активное влияние на этот опыт и в конечном итоге организуют жизнь и художественное творчество человека.

МИФОЛОГЕМА. Мифологи, фольклористы и литературоведы давно уже заметили, что из страны в страну, из эпохи в эпоху, из текста в текст и из сна в сон кочуют одинаковые мотивы, ситуации, образы, первообразы и прообразы. Образы эти могут использоваться писателем осознанно, но, как правило, проявляются сами, независимо от его воли, выходя из глубин подсознания, национальной культуры или древнейшей мифологии. Поэтому чаще всего такие образы называют "архетипами" (в психологии) или "мифологемами".

Обратимся в поиске таких мифологем к сказке М.Е. Салтыкова [Н. Щедрина] "Коняга". Единственный и главный образ, с которым мы встречаемся в этом тексте, — конь. «Коняга — обыкновенный мужичий живот, замученный, побитый, узкогрудый, с выпяченными ребрами и обожженными плечами, с разбитыми ногами. Голову Коняга держит понуро; грива на шее у него свалялась; из глаз и ноздрей сочится слизь; верхняя губа отвисла, как блин. Немного на такой животине наработаешь, а работать надо. День-деньской Коняга из хомута не выходит. Летом с утра до вечера землю работает; зимой, вплоть до ростепели, "произведения" возит». В русской культуре XIX в. мифологема заезженной и забитой клячи всегда соотносилась с темой страдания народа. Н.А. Некрасов, разрабатывая в стихотворении "До сумерек" социальную тему большого города, использует образ забитой клячи для создания критического пафоса. Глядя на избиение лошади, поэт размышляет о судьбах самого народа:

Я сердился — и думал уныло:
"Не вступиться ли мне за нее?
В наше время сочувствовать мода,
Мы помочь бы тебе и не прочь,
Безответная жертва народа, —
Да себе не умеем помочь!"

"Безответная жертва" своего хозяина — тягловая лошадь — постепенно превращается у Некрасова в сам народ — безответную жертву неправедных порядков и несправедливости государства. Стоит напомнить, что и наше время породило анекдот о забитой "говорящей" кобыле, которая, выступая в цирке, может только произнести с тяжелым вздохом: "Господи! И когда же я сдохну-то!" Подобное самоосознание русским народом себя в качестве измученной клячи есть весьма плохой

признак, свидетельствующий о катастрофических процессах внутри самой нации.

В том же смысле тема лошади появляется и у Достоевского — в романах "Преступление и наказание", "Братья Карамазовы", а также в "Дневнике писателя". "Худая клячонка" в сне Раскольникова, нагруженная непосильной ношей и забитая до смерти своим хозяином — одно из наиболее ярких и впечатляющих воплощений традиционного народнического сопоставления народа с измученной лошадью. До какого же состояния надо было довести свой народ, чтобы Некрасов и Достоевский сравнили его с такой клячей!

В целом в этом же народническом духе выдержан и образ Коняги у Щедрина: "Худое Конягино житье. Хорошо еще, что мужик попался добрый и даром его не калечит. Выедут оба с сохой в поле: ну, милый, упирайся! — услышит Коняга знакомый окрик и понимает. Всем своим жалким остовом вытянется, передними ногами упирается, задними забирает, морду к груди пригнет. Ну, каторжный, вывози! А за сохой сам мужичок грудью напирает, руками, словно клещами, в соху впился, ногами в комьях земли грузнет, глазами следит, как бы соха не слукавила, огреха бы не дала. Пройдут борозду из конца в конец — и оба дрожат: вот она, смерть, пришла!" Даже из первоначального и поверхностного сравнения сразу видно то общее, что составляет национальную мифологему (нациологему) коня у Некрасова, Достоевского и Щедрина — забитость, кротость, безответность и непосильный, убивающий труд. Это и позволило писателям-народникам использовать первообраз коня для обозначения тягостной судьбы самого народа.

Но Щедрин идет дальше и углубляет образ Коняги за счет введения мотивов **постоянной, непрерывной** смерти и бессмертия. И здесь писатель отходит от социальных проблем и достигает сакральных тайн в использовании мифологемы коня. "Обоим смерть — и Коняге, и мужику; каждый день смерть". В этом нет ничего удивительного с точки зрения *мифа.* Дело в том, что конь в мифе связан с погребальными культами, он — один из **психопомпов** (т.е. проводников душ) в царстве мертвых, посредник между миром людей и миром мертвых, осуществляющий переход в "иные миры". Но конь — не просто погребальное и психопомпное животное; он мифический образ самой смерти. Смерть же показывается в облике всадника верхом на "бледном коне" (Апок. VI, 8). В этом же смысле (как воплощение смерти) конь изображен на картинах И. Босха, П. Брейгеля, Хуана Солано и др. Увидеть коня во сне также означало близкую смерть.

Смерть в мифе понимается двояко: как конец эпохи, конец времени жизни, и в то же время — смерть есть для мифотворца освобождение

духа от материи. Смерть — это только слово, так как она несет человеку и его душе полное освобождение и, обретая форму жертвенности, наделяет человека бессмертием. Тема бессмертия появляется в "Коняге", но оно не возвышает живую тварь, а лишь унижает, делает ее существование еще более тягостным: "Самая жизнь Коняги запечатлена клеймом бесконечности. Он не живет, но и не умирает. <...> Целая масса живет в нем, не умирающая, не расчленимая и не истребимая. Нет конца жизни — только одно это для этой массы и ясно. Но что такое сама эта жизнь? зачем она опутала Конягу узами бессмертия? откуда она пришла и куда идет? — вероятно, когда-нибудь на эти вопросы ответит будущее..." Почему же жизнь не радует Конягу? Это имеет объяснение в мифологии самой жизни. Дело в том, что мифология жизни всегда связана с видоизменениями или ростом природных явлений и сил. Отсутствие в явлении такого развития означает отсутствие самой жизни и разрушение, смерть. Такое развитие отсутствует и в жизни самого Коняги, поэтому здесь жизнь и смерть сразу меняются местами.

Не случайно Щедрин изображает Конягу в полубессознательном состоянии: "Дремлет ли Коняга, или помирает — нельзя угадать... Дремлет Коняга, а над мучительной агонией, которая заменяет ему отдых, не сновидения носятся, а бессвязная подавляющая хмара. Хмара, в которой не только образов, но даже чудищ нет, а есть громадные пятна, то черные, то огненные, которые и стоят, и движутся вместе с измученным Конягой, и тянут его за собой все дальше и дальше в бездонную глубь". Сон, дрема Коняги — сродни смерти, а бездна, в которую он погружается в этой полубессознательной дреме, — это образ смерти и зла, царство смерти, преисподняя.

Характерно, что в глубинной психологии образ преисподней всегда считался воплощением бессознательных слоев в душе самого человека, куда вытесняются все самые страшные его комплексы и психозы. Животное же в мифологии, с точки зрения психологии, — всегда воплощение животных, бессознательных инстинктов человека. Функции животного в мифе — это и есть отражение инстинктов и комплексов человека-мифотворца. Поэтому мифологема коня расширяется глубинной психологией за счет установления соответствия между этим природным образом и бессознательной зоной инстинктов, за счет воплощения в этом образе низших сил и стремлений человека, его отношения к физическому труду.

Здесь мы видим, как в мифологеме коня пересекаются национальный и мифологический уровни. Коняга, задавленный игом непосильной работы, — это история жизни русского народа: "Нет конца работе! Работой исчерпывается весь смысл его существования; для нее он зачат и

рожден, и вне ее он не только никому не нужен, но, как говорят расчетливые хозяева, представляет ущерб. <...> Сколько веков он несет это иго — он не знает; сколько веков предстоит нести его впереди — не рассчитывает. Он живет, точно в темную бездну погружается, и из всех ощущений, доступных живому организму, знает только ноющую боль, которую дает работа". По мнению Пустопляса, счастливого брата Коняги, в тяжелом физическом труде ищут спасения те, кто ничего не умеет делать, ни на что не способны, ни к чему не годны.

И здесь нам раскрывается новый аспект мифологемы коня: конь наиболее из всех животных близок к человеческому труду, он — тягловое и вьючное животное, всегда связан с землей и земледелием, с мифологией земледельческих племен, к числу которых относятся и русские. В силу этого одной из составляющих мифологемы коня становится пашня, поле. Верен этой мифологической традиции и Щедрин. Коняга обречен на вечное странствование по полю, на вечную работу: "Из века в век цепенеет грозная, неподвижная громада полей, словно силу сказочную в плену у себя сторожит. Кто освободит это силу из плена? кто вызовет ее на свет? Двум существам выпала на долю эта задача: мужику да Коняге". Только им под силу разгадать тайну поля, но что это за тайна? "Нет конца полю, не уйдешь от него никуда! Исходил его Коняга с сохой вдоль и поперек, и все-таки ему конца-краю нет. И обнаженное, и цепенеющее под белым саваном — оно властно раскинулось вглубь и вширь, и не на борьбу с собою вызывает, а прямо берет в кабалу. Ни разгадать его, ни покорить, ни истощить нельзя: сейчас оно помертвело, сейчас — опять народилось. Не поймешь, что тут смерть и что жизнь. Но и в смерти, и в жизни первый и неизменный свидетель — Коняга". Поле в мифе — воплощение безграничных, но невыявленных возможностей, жизни, смерти и возрождения. Поле, долина — это еще и долина смерти в потустороннем мире, не случайно же Щедрин пишет о белом саване (снеге), об утрате границы между жизнью и смертью, о тайне безграничности и беспредельности. Именно поле делает Конягу бессмертным, поскольку тайна его заключается в бесконечности работы на нем.

С мифологемой коня и поля связана и мифология солнца. Дело в том, что конь — не только психопомпное животное в мире мертвых, но еще и атрибут солнца. Наше светило было олицетворено мифотворцем именно в облике коня. Позднее конь воспринимался в качестве воплощения солнечной и космической энергии. Как солярный образ появляется конь и на картине Петрова-Водкина "Купание красного коня". Само солнце в мифе имеет двойственную природу. Оно, с одной стороны, представляет героическое, активное, творческое и мужское начало; это источник жизни, высшей целостности человека, разумности, созна-

тельности (дневное солнце). Солнце животворит природу, влияет на урожай, поэтому его роль в аграрных культах очень велика.

Но, с другой стороны, солнце сияет и животворит только будучи на небе. Оно может быть также черно и скрыто в преисподней, куда, по мысли мифотворца, нисходит ночью. Тогда солнце ассоциируется со смертью, с подземными и погребальными животными, т.е. опять же с конем. В этом смысле солнце появляется и у Щедрина: "Никогда не потухнет этот огненный шар, который от зари до зари льет на Конягу потоки горячих лучей, никогда не прекратятся дожди, грозы, вьюги, мороз... <...> Пускай напоят природу теплом и светом, пускай лучи его вызывают к жизни и ликованию — бедный Коняга знает об нем только одно: что оно прибавляет новую отраву к тем бесчисленным отравам, из которых соткана его жизнь". Из многообразных аспектов солярной мифологии Щедрин выделяет здесь мотив убиения, умерщвления (признаки культа "ночного солнца"). Кстати, как существо не просто грозное и могучее, но как умертвляющее, предстает солнце и в ряде наших сказок. Можно также отметить, что развернутый культ дневного и ночного солнца мог зародиться только там, где долгая многомесячная ночь действительно представляла проблему в религиозном плане — на Северном полюсе. Культ ночного солнца — это, без сомнения, один из осколков полярной мифологии (см. Приложение). В "Коняге" Щедрина сакральное значение солнца как повелителя в царстве мертвых органично дополняет реставрированную писателем мифологему коня — психопомпа и посредника между нашим миром и преисподней.

Отсюда становится ясным и мотив непрерывного и убивающего труда Коняги. Вспомним, что Коняга не может остановиться, не может прервать своего труда или закончить его, он обречен на бессмертие. У греков есть чудесный миф о Сизифе, который в наказание за ложь и хитрость должен был в Тартаре вечно втаскивать тяжелый камень на высокую гору, с вершины которой он тут же скатывался вниз. Здесь появляется очень важный мотив: непрерывность действия как наказание. Мотив наказания "неотесанного и бесчувственного" Коняги присутствует и в легенде о Коняге и Пустоплясе, которую Щедрин включает в свою сказку. Легенда эта очень близка к библейскому преданию о Хаме, сыне Ноя, наказанном за грубость и неуважение к отцу, а также к апокрифической легенде о происхождении рас (неграми стали самые ленивые и глупые люди, которые не успели добежать до моря и спрятаться в воде, когда солнце вспыхнуло и опалило в наказание их кожу. Хам, кстати, в оккультных учениях считается прародителем африканских племен). Нет более ужасного наказания для Сизифа, чем бесплодный, бессмысленный труд. Бесконечный и бессмысленный сизифов

труд становится проклятием и судьбой русского народа, оказывается его наказанием. Русским оказывается присущ этот страшный "сизифов комплекс". Коняга, как и Сизиф, — абсурдный герой, но судьба его страшнее, чем у героя греческого мифа. Тот был наказан за определенные преступления. Коняга же терпит невыразимые муки неизвестно за что. Мы видим в образе Коняги лишь боль и страдание без передышки. Он не может победить свое поле, у него нет надежды на успех и нет даже того мгновения отдыха, которое послано Сизифу в тот момент, когда его камень катится к подножию горы. В основе трагедии Коняги лежит бесконечность и бессознательность. Бессмысленность наказания делает невозможным победу над судьбой. Поле — это и есть судьба и наказание Коняги, его жизнь и бессмертие. В тени "ночного солнца" героизму нет места.

Но даже Пустопляс понимает, что в бессмертии Коняги заключен некий смысл: "Стало быть, добродетель какая-нибудь в нем есть, что палка сама об него сокрушается, а его сокрушить не может!" Пустоплясы пытаются разгадать, в чем эта добродетель, — и не могут понять. А она, по мнению Щедрина, заключена именно в смиренном исполнении наказания вечным и тягостным трудом. "Н-но, каторжный, н-но!" — этими словами заканчивается рассказ, хотя финал его, как мы видим, открытый. Поле и труд принадлежат Коняге, они — его абсурдная судьба. Величие страдания Коняги заставляет умолкнуть всех — даже веселящихся Пустоплясов. В конце сказки мы слышим только зов самой земли, этого поля, поработившего Конягу. Если и можно говорить о победе Коняги, то только в том смысле, что безропотность побеждает бессмысленность бесконечного труда. Само время не кончается только потому, что Коняга движется по своему бескрайнему полю. Единственный смысл труда Коняги в том, что благодаря ему космос продолжает существовать. В беспредельности усилий мы находим смысл труда и самого существования Коняги.

Здесь Щедрин вновь обращает читателя к судьбе русского народа, и мы чувствуем, как последовательно и целенаправленно выстраивает писатель свою концепцию страданий русского крестьянства, исходя из древней мифологемы коня. Все действующие образы и мотивы сказки — Коняга, поле, солнце, тяжкий труд, смерть и бессмертие — прямо связаны с этой мифологемой. При этом древняя мифологема коня становится основой, формой, благодаря которой писатель создает новое содержание, раскрывая судьбы русского народа. В сказке "Коняга" мы наблюдаем два уровня — национальный и мифологический, причем национальное заполняет содержание произведения, а мифологическое организует его подтекст и форму. Но национальное здесь также выраc-

тает из мифологического: из мифологемы в тексте появляется нечто, что можно назвать **нациологемой** — первообразом русской культуры, основной единицей русской души, русского характера.

Это не означает, конечно, что Щедрин сознательно стремился к воссозданию мифологемы коня. Эти мифологемы, первообразы, первичные мотивы и темы заложены как в самой культуре, так и в подсознании человека в невыявленной форме, являются составной частью психики человека. Но они могут проявляться в момент художественного творчества, причем спонтанно, неосознанно, вне желания автора. Это бессознательное, но удачное обращение к древней мифологеме и произошло, как мы раскрыли, в сказке Щедрина "Коняга". Обнаружение таких устойчивых мифологем и становится важнейшей частью *мифореставрации* художественного текста.

МИФОРЕАЛИЗМ. Когда мы вспоминаем слова Ф.М. Достоевского о том, что «все мы вышли из "Шинели" Гоголя», то совершенно упускаем из виду, что это не только повествование об униженном и оскорбленном "маленьком человеке", но и замечательнейшее фантастическое, мифологическое произведение, на страницах которого в финале появляется "нечистый мертвец", привидение. Действительно, если мы говорим только о "фантастическом элементе" в реалистической повести "Шинель", то финал, где Акакий Акакиевич становится привидением, совершено "повисает в воздухе", не мотивирован ничем, не сочетается с предыдущими событиями. Отсюда — распространенное и известное всем учителям мнение, что Гоголь "не знал, как закончить свое произведение". Если же подойти к этой повести с точки зрения *мифотворчества*, то станет ясно, что финал — логическое продолжение случившихся событий, ибо с точки зрения мифа превращение героя в привидение — естественный итог его жизни и самое главное обстоятельств смерти. А раз логика повести "Шинель" подчинена логике *мифа*, то и сам творческий метод писателя мы можем определить не иначе как "мифологический реализм".

Если мы правильно поняли признание Достоевского, то надо думать, что русская классическая литература в XIX в. в целом развивалась под непосредственным влиянием мифа. Всмотримся в героев повести А.П. Чехова "Черный монах". На страницах этого произведения мы встречаемся с загадочной фигурой, которая и дала название повести. Для того чтобы ввести своих героев и читателей в мифологическую ситуацию, Чехов приводит прежде всего легенду, древний миф: "Тысячу лет назад какой-то монах, одетый в черное, шел по пустыне, где-то в Сирии или Аравии… За несколько миль от того места, где он

шел, рыбаки видели другого черного монаха, который медленно двигался по поверхности озера. Этот второй монах был мираж. Теперь забудьте все законы оптики, которых легенда, кажется, не признает, и слушайте дальше. От миража получился другой мираж, потом от другого третий, так что образ черного монаха стал без конца передвигаться из одного слоя атмосферы в другой. Его видели то в Африке, то в Испании, то в Индии, то на Дальнем Севере... Наконец он вышел из пределов земной атмосферы и теперь блуждает по всей Вселенной, все никак не попадая в те условия, при которых он мог бы померкнуть. Быть может, его видят теперь где-нибудь на Марсе или на какой-нибудь звезде Южного Креста. Но.., самая суть, самый гвоздь легенды заключается в том, что ровно через тысячу лет после того, как монах шел по пустыне, мираж опять попадет в земную атмосферу и покажется людям. И будто бы эта тысяча лет уже на исходе... По смыслу легенды, черного монаха мы должны ждать не сегодня-завтра". Характерно, что этот замечательный миф описывает не только прошедшее, но и настоящее; он весь направлен в настоящее. Последняя фраза из предания создает неопределенную обстановку мифологических ожиданий, которые и реализуются в повести. Уже здесь мы можем выявить одну из главных особенностей мифологического реализма: миф в таком произведении всегда направлен на настоящее (а не на прошлое и не на далекое будущее), активно влияет на все поступки героев. Миф, таким образом, не только воплощает высшую трансцендентную реальность, но и влияет на человеческую реальность, формируя ее и управляя ею.

Кто же такой этот черный монах? Это некий космический странник, посещающий человеческие сны. Замечательно, что Коврин не может вспомнить, где и как он познакомился с этой легендой — прочитал ли он ее сам или же ему ее кто-то рассказал? Суть в том, что эта легенда не была привнесена в сознание героя извне, а вышла из глубин его собственного подсознания, из его снов, из его *мифосознания.* Черный монах — это странник, шествующий из одного сна в другой и из сна одного человека — в сон другого. Мифология странника заключается в том, что он, проходя через пространство и время, захватывает сны человека и определяет его личностный миф. Странничество появляется здесь как поведенческая модель. Самому Коврину свойствен этот комплекс странника, потому что его собственную жизнь определяет духовное странничество как средство обретения смысла жизни. "Монах в черной одежде, с седою головой и черными бровями, скрестив на груди руки, пронесся мимо... Босые ноги его не касались земли. Уже пронесясь сажени на три, он оглянулся на Коврина, кивнул головой и улыбнулся ему ласково и в то же время лукаво. Но какое бледное, страшно

бледное, худое лицо! Опять начиная расти, он пролетел через реку, неслышно ударился о глинистый берег и сосны и, пройдя сквозь них, исчез, как дым". Мифореализм всегда опирается на подобные устойчивые *мифологемы*, постоянные мифологические образы, архетипы. Суть мифореализма в том, чтобы осознать существование таких идей и первообразов в реальности — отдельно от человеческого сознания. Само по себе столь детализированное, внешне представимое описание черного монаха является важной особенностью мифологического реализма. Благодаря достоверности и зримости описания Чехов добивается восприятия призрака как подлинной реальности нашего мира.

Нам возразят, что Коврин — сумасшедший, а черный монах — его галлюцинация. Сказать такое — значит лишь повторить приговор пошлых и мелких людей, обывателей, окружающих Коврина. Да он и сам себе задает этот вопрос. "Думай, как хочешь, — отвечает ему монах. — Я существую в твоем воображении, а воображение твое есть часть природы, значит я существую и в природе". Мир так многогранен и многопланов, что фантазии, созданные в голове человека, могут где-нибудь материализоваться, стать реальностью и явиться к своему творцу. Любые фантазии, как и галлюцинации душевнобольного, организованы на тех же основаниях, что и *мифотворчество*. По существу, во всех таких случаях мы имеем дело с всплесками *мифосознания*. Если же человек верит в подлинность своих фантазий, то они и становятся материальными и реальными в его жизни.

Да и что такое сумасшествие? Для черного монаха оно — признак избранничества, гениальности: "А почему ты знаешь, что гениальные люди, которым верит весь свет, тоже не видели призраков? Говорят же теперь ученые, что гений сродни умопомешательству. Друг мой, здоровы и нормальны только заурядные, стадные люди". Удивительно, но черный монах Чехова почти дословно воспроизводит логику Свидригайлова из романа Достоевского "Преступление и наказание". Герой говорит: "Привидения — это, так сказать, клочки и отрывки других миров, их начало. Здоровому человеку, разумеется, их незачем видеть, потому что здоровый человек есть наиболее земной человек, а стало быть, должен жить одною здешнею жизнью, для полноты и порядка. Ну, а чуть заболел, чуть нарушился нормальный земной порядок в организме, тотчас и начинает сказываться возможность другого мира, и чем больше болен, тем и соприкосновений с другим миром больше, так что когда умрет совсем человек, то прямо и перейдет в другой мир". Гении и сумасшедшие по логике обоих писателей — это люди, которым дано соприкоснуться с реально существующим (но невидимым для простых людей) миром духов, со второй, мифологической реальностью. Их ми-

фологическая установка и становится источником и формой жизни (миф есть жизнь), реальности.

Психические заболевания вообще могут быть связаны с гипертрофией какого-либо из элементов мифологического сознания: паранойя — с одухотворением природы и комплексами страха, шизофрения — с принципом двойничества, аутизм — с полным погружением в мифологическую реальность (пример паранойи мы встречаем в "Записках сумасшедшего" Гоголя; в аутизм погружается Мышкин в финале романа Достоевского "Идиот"). Но смысл повести "Черный монах" — не в раскрытии медицинских закономерностей поведения и галлюцинаций безумного человека. Напротив, здесь нам показывается еще один закон мифореализма: любое необычное, невозможное, фантастическое явление или событие, даже ничем не мотивированное и не имеющее логического объяснения, становится реальностью и воспринимается как настоящее, подлинное или, по меньшей мере, возможное.

Что же делает Коврина гением? Как это ни странно — соприкосновение со смертью. И здесь герой Чехова не одинок. Орфей, спускающийся в Аид, Данте, входящий в ад, Мастер и Воланд, Достоевский с приступами эпилепсии — примеры соприкосновения гения с иррациональным, с потусторонним, вхождения в собственное подсознание. Творчество всегда есть следствие соприкосновения с духовным, мифологическим миром, даже с царством смерти и с самой смертью. Творец подобен шаману, проникающему в иные миры и становящемуся избранным посредником между нашей реальностью и второй, мифологической. Только обращение к смерти, к миру мертвых делает человека подлинно гениальным творцом. Мы можем выявить здесь своеобразный комплекс Орфея — комплекс или мифологему творца — поэта, человека, проникающего в мифологическую реальность. Этот же Орфеев комплекс мы видим и в Коврине. Дело в том, что безумие, по логике мифа, сродни смерти, начальная стадия смерти, а сам черный монах — безусловно явление из потустороннего мира мертвых и духов, проводник по этому миру.

Действительно, только соприкоснувшись благодаря черному монаху с миром иным, Коврин ощущает подлинную свободу и радость творчества: "Истинное наслаждение в познании, а вечная жизнь представит бесчисленные и неисчерпаемые источники для познания, и в этом смысле сказано: в дому Отца Моего обители многи суть". Поняв это, Коврин переживает "светлые, чудные, неземные минуты" гармонии и счастья: "То, что говорил черный монах об избранниках Божиих, вечной правде, о блестящей будущности человечества и проч., придавало его работе особенное, необыкновенное значение и наполняло его душу

гордостью, сознанием собственной высоты". Следует помнить здесь, что основным законом развития любой культуры (архаической или современной) является стремление к сакральности. При этом в мифологической культуре действительно реальным считалось только то, что сакрально.

Понятие *сакрального* и профанного (священного и мирского) связано с принципом одухотворения мира, когда сакральное — это священное, относящееся ко второй, мифологической реальности, а профанное — к повседневной и обыденной действительности. Черный монах вводит Коврина в сакральное пространство, что и делает его гением и позволяет соприкоснуться с "миром иным". Напротив, жена и тесть, подвергая героя лечению, лишают его слияния с сакральным и профанируют. Чехов показывает, что как только героя начинают лечить, уходит и его талант, и он становится совершенно обычным человеком. Это потрясение приводит героя к семейной драме и туберкулезу, но умирает он не от этого. Смерть в этом произведении означает возвращение героя к сакральному и окончательное слияние с ним. Коврин вновь видит черного монаха, вновь переживает минуты радости, молодости, гармонии и умирает с блаженной улыбкой на лице и в состоянии безграничного счастья. Смысл чеховской повести ясен: жизнь такова, что человеку нужно стать безумным, познать миф, чтобы вернуть радость бытия. Когда безумие проходит, человек оказывается в темной и враждебной повседневности, где нет радости. Чтобы уйти из этой профанной действительности, погрузиться в мир мифа, слиться с собственными галлюцинациями и обрести благодаря этому гармонию и покой, человек должен умереть, т.е. окончательно перейти в мифологическую реальность. Это необходимо Коврину, который вновь ощущает, "что он гений и что он умирает потому только, что его слабое человеческое тело уже утеряло равновесие и не может больше служить оболочкой для гения". Душа Коврина шире его тела, его гений уже не может существовать в этом материальном мире и в окружении представителей невнятного стада. Смерть здесь служит средством для достижения человеком высшего уровня — полного слияния с сакральной реальностью. Дух вырывается наружу и освобождается. Так полностью реализуется в "Черном монахе" комплекс Орфея: творец уходит в потусторонний мир своих грез, духовных и сакральных ценностей. В этом смысле мифореалистическая логика Чехова безупречна.

Но здесь возникает еще один важный вопрос: позволяет ли мифореалистический подход только выявить мифологические или фантастические элементы и мотивы в реальной жизни или же он раскрывает саму жизнь как явление мифологическое в целом? Что такое черный монах — только удивительное отклонение в мире, аномалия или же это

сущность восприятия всего мира? Здесь нам поможет сам Чехов. Надо обратить внимание на то, что черный монах вначале является Коврину только в старом английском парке — диком и запущенном месте, близком к лесу. Лес же — стихия иррациональная, неупорядоченная, хаотичная, ночная (так как солнце загорожено высокими деревьями) и мужская. Поэтому Коврин чувствует свое родство этому дикому парку, как, кстати, чувствует он и свое родство ночи: он ночью приезжает в имение, работает по ночам, мало спит, идеализирует и воспевает ночь и умирает ночью. Лес и ночь — пространство и время, принадлежащее мифологическим существам и мертвым.

Коврину, его парку и ночи противостоит в повести Татьяна, ее сад и день. Сад имеет значение созидания, упорядоченности, сознательности, он всегда женский атрибут. Татьяна же, хоть и становится женой Коврина, но именно она "обнаруживает" его болезнь, десакрализует его, лишает мифологических видений и заставляет лечиться, делает обычным человеком из невнятного стада. Она слишком однолинейна, груба и поверхностна, чтобы понять не только Коврина, но даже собственного отца и постоянно ругается с ним из-за пустяков. Неудивительно, что по ее вине гибнет не только Коврин, но и ее собственный сад, хотя она, руководствуясь женской логикой, и перекладывает вину с себя на бывшего мужа. Таким образом оппозиция сакральное/профанное и сам миф не связаны только с черным монахом, а появляются еще до него, в самом начале повести, когда противопоставляются парк и сад. Мифореализм Чехова раскрывается на уровне подтекста, даже на уровне структуры повести. Миф в "Черном монахе" появляется не с призраком, а уже с первой страницы, он заложен в самом изображаемом мире. Мифологический реализм здесь прямо опирается на полную истинность и достоверность описанных событий. Мы видим прямую зависимость поэтики основного мифа повести Чехова от законов мифологической реальности: здесь все неестественное (призрак монаха) дается как сверхъестественная реальность, любая непоследовательность последовательна, все бессмысленное разумно, все противоречия снимаются самим мифом. Мифореализм, следовательно, показывает **не миф в мире, а мир как миф, не мифологические события в реальном мире, а реальный мир как мифологическое событие**, поэтому при анализе таких произведений мы и применяем метод *мифореставрации*.

Реалистическое отображение мира в литературе должно совмещать как материальные, так и идеальные, духовные его сферы, как профанное, так и сакральное. Только в этом случае произведение можно считать действительно реалистическим, т.е. реалистически отображающим всю полноту многопланового, но всеединого мира. Реальность транс-

цендентного мира отражается в реальности мифа, а реальность мифа — в реальности бытия человека или героя художественного произведения. Миф обладает качествами реальности только потому, что он несет в себе реальность Абсолюта. Если реален трансцендентный мир идей и первообразов, то реален и миф, представляющий нам этот мир. Тогда и реальность бытия человека зависит от наличия в нем этой сверхбытийной и сакральной реальности мифа. Для Коврина жизнь без мифа невозможна, и он предпочитает остаться с мифом, погрузиться в него окончательно, чем с профанной жизнью и ее материальной одномерностью. Миф здесь в высшем своем итоге не познает реальность и не отражает ее, а творит реальность и сакральное бытие. Текст же оказывается реалистическим именно потому, что в него входит миф — сакральная реальность, а меру реальности и подлинности изображаемого и задает миф. Подлинный реализм возможен только как мифологический, метафизический, мистический, как мифореализм.

МИФОРЕСТАВРАЦИЯ. Что мы знаем о природе наших снов, фантазий, грез, видений, суеверных переживаний? Что нам известно о законах художественного творчества? То, и это принципиально важно, что огромную роль в них играет человеческое подсознание. Рациональное, логическое осмысление действительности всегда сочетается с иррациональным ее восприятием, с фантазиями, с *мифотворчеством.* Поэтому и картина мира для человека, да и сама его жизнь, имеет постоянную тенденцию к раздвоению на рациональное и иррациональное, логическое и мифологическое.

Точно так же и почти всякое художественное произведение имеет тенденцию к раздвоению: оно содержит в себе конкретный, реальный план, развитие сюжета, фабулу, перипетии и конфликт, систему образов, но за всем этим скрывается что-то еще, некий тайный, глубинный план, который и заполняется *мифом.* Мифология есть первоначальная основа литературы. Реальный и мифологический пласты не просто сосуществуют, но и более того: внешний план невозможно понять без вскрытия мифологического подтекста. Как у человека существует подсознание, заполняемое мифом, так и у сотворенного им художественного произведения почти всегда есть подтекст, организованный тем же мифом. Можно предположить, что именно этот мифологический подтекст и делает произведение по-настоящему художественным, значимым.

Иногда удвоение плана оговаривается в самом тексте. В романе Ф.М. Достоевского "Идиот" князь Мышкин ощущает соприкосновение "иному миру". С "высшим бытием" он соединяется в моменты эпилеп-

тических припадков: «Ощущение жизни, самосознания почти удесятерялось в эти мгновения, продолжавшиеся как молнии. Ум, сердце озарялись необыкновенным светом; все волнения, все сомнения его, все беспокойства как бы умиротворялись разом, разрешались в какое-то высшее спокойствие, полное ясной, гармоничной радости и надежды, полное разума и окончательной причины. <...> Раздумывая об этом мгновении впоследствии, уже в здоровом состоянии, он часто говорил сам себе: что ведь все эти молнии и проблески высшего самоощущения и самосознания, а стало быть, и "высшего бытия", не что иное, как болезнь, как нарушение нормального состояния, а если так, то это вовсе не высшее бытие, а, напротив, должно быть причислено к самому низшему. И, однако же, он все-таки дошел, наконец, до чрезвычайно парадоксального вывода: "Что же в том, что это болезнь? — решил он, наконец, — какое до того дело, что это напряжение ненормальное, если самый результат, если минута ощущения, припоминаемая и рассматриваемая уже в здоровом состоянии, оказывается в высшей степени гармонией, красотой, дает неслыханное и негаданное дотоле чувство полноты, меры, примирения и восторженного молитвенного слития с самым высшим синтезом жизни?" Эти туманные выражения казались ему самому очень понятными, хотя еще слишком слабыми. В том же, что это действительно "красота и молитва", что это действительно "высший синтез жизни", в этом он сомневаться не мог, да и сомнений не мог допустить. <...> Если в ту секунду, то есть в самый последний сознательный момент пред припадком, ему случалось успевать ясно и сознательно сказать себе: "Да, за этот момент можно отдать всю жизнь!", — то, конечно, этот момент сам по себе и стоил всей жизни». Такое соприкосновение с высшей реальностью переживают многие герои Достоевского — мечтатель в "Белых ночах", Алеша в "Братьях Карамазовых"; такое состояние было частью духовного опыта и самого писателя. Эпилепсия, юродивость, идиотизм, кликушество — все эти психические заболевания и аномалии часто появляются на страницах романов Достоевского.

Но что означает для писателя понятие "психическое заболевание"? Юродивость, по церковной традиции, которой следовал и писатель, есть "сознательное отрешение от обычного употребления разума", способность пророчествовать, ощущать нисхождение Духа Святого, вступать в соприкосновение с "миром иным". Дух Божий сходит в человека, но тело его слишком маленькое и слабое, чтобы вместить божественную сущность. Тогда тело переживает болезненные конвульсии. В этом смысле эпилепсия, кликушество — реакция тела на вхождение в него Бога. Однако благодаря этому нисхождению человек получает пророческий дар, поскольку Сам Бог говорит через человека в эти мгновения.

Гармония, переживаемая пророком, — это и есть ощущение божественной гармонии, высшей целостности Абсолюта.

Такое соприкосновение писатель и сам ощущал в моменты эпилептических припадков. Во всяком случае, вот что он писал об этом своему другу Н.Н. Страхову: "На несколько мгновений я испытываю такое счастье, которое невозможно в обыкновенном состоянии и о котором и не имеют понятия другие люди. Я чувствую полную гармонию в себе и во всем мире, и это чувство так сильно и сладко, что за несколько секунд такого блаженства можно отдать десять лет жизни, пожалуй, всю жизнь". Эти слова прямо совпадают с тем, о чем говорил Мышкин. Вообще, такое описание сильно отличается от всего, что на самом деле переживает эпилептик, — боль, страдание, погружение в темноту. Некоторые исследователи даже отрицали саму возможность эпилепсии у Достоевского, считая припадки писателя разновидностью религиозной истерии, особой формой экстатического состояния. Как видно, в такие моменты и сам писатель и его герои получали возможность прямого выхода и контакта со второй реальностью, с миром мифологических сил, ибо это удвоение нашего мира и означает деятельность *мифосознания.* Тогда эпилептики, мечтатели и юродивые в романах Достоевского — это люди, у которых мифологическое сознание взяло верх (постоянно или временно) и совершенно поглотило рациональное сознание (разум). Не случайно же Достоевский говорил, что "не от сознания болезнь, само сознание — болезнь". Писатель предлагает своим героям полностью отказаться от сознания ("выздороветь") и погрузиться в "иное бытие" — в миф. Его герои достигают полной погруженности во второй реальный, мифологический мир, их мифологическая установка и становится источником и формой жизни (миф есть жизнь), самой реальности.

Секунды счастья и гармонии, описанные Достоевским и переживаемые Мышкиным, — это состояние возвышенного религиозного экстаза, а не психическое заболевание. Тот, кто может достигать его, полностью отрешается от своих физических и умственных недостатков, сливается со своим личностным мифом. Это — момент возникновения мифологической ситуации, которая всегда характеризуется особой эмоциональной интенсивностью. Главное здесь — признание того, что это не игра расстроенного воображения, а реальные воплощения действительного, существующего параллельно нашему, второго мира. Этот мифологический мир только построен на основе "другой", "нечеткой" логики.

Мир Достоевского, и это обусловлено высказываниями самого писателя, можно сравнить с математической многомерной Вселенной Ло-

бачевского, разрушившего трехмерное пространство Эвклида. Об этом рассуждает Иван Карамазов: "Я смиренно сознаюсь, что у меня нет никаких способностей разрешить такие вопросы, у меня ум эвклидовский, земной, а потому где нам решать о том, что не от мира сего". Герой считает, что для человека с пониманием только трехмерного мира Эвклида невозможно размышлять о Боге. Такой человек не способен воспринять многомерное мифологическое пространство, ибо в таком мире нарушается привычный ход вещей. Все общепринятые аксиомы утрачивают свою безусловность и могут отвергаться, как отвергается аксиома о двух параллельных прямых.

Каким же мир предстает в сознании мифологического героя Мышкина? Ощущение единства и гармонии не покидает его. Живя в Швейцарии, князь полностью сливается с природой. Он любит слушать шум водопада, ходить по ночам в горы и стоять посреди старых, больших и смолистых сосен, и что-то постоянно зовет его куда-то вдаль, за горизонт, где и находится "вся разгадка", "новая жизнь". Великолепный город, похожий на Неаполь, видение которого открывается князю на небе, это и есть Небесный Иерусалим, о сошествии на землю которого и мечтает герой. Мышкин испытывает неосознанное влечение к мифологической, второй реальности, желает выйти "за горизонт", т.е. перейти в параллельный нашему мир. В конце романа он выходит "за горизонт" собственного разума, окончательно погружается в "иные миры".

Князь, сливаясь с миром, любит его весь, уверен, что, созерцая малое и сохраняя спокойствие, человек освобождается от всяких страданий. На вечере у генерала Епанчина (эта сцена — идеологический центр всего романа "Идиот") Мышкин, переживая перед эпилептическим припадком слияние с миром иным, с высшей правдой, почти кричит: "Знаете, я не понимаю, как можно проходить мимо дерева и не быть счастливым, что видишь его? Говорить с человеком и не быть счастливым, что любишь его! О, я только не умею высказать… а сколько вещей на каждом шагу таких прекрасных, которые даже самый потерявшийся человек находит прекрасными? Посмотрите на ребенка, посмотрите на Божию зарю, посмотрите на травку, как она растет, посмотрите в глаза, которые на вас смотрят и вас любят…" В этот момент вдохновенная проповедь героя прерывается начавшимся припадком. Важно обратить внимание на те слова, которые были произнесены Мышкиным непосредственно перед приступом. Ведь он говорил, что за мгновение до припадка переживает чувство невероятной гармонии и соприкосновения "мирам иным". Все это означает, что последние фразы герой произносил уже под воздействием сошедшего в него Духа Святого. Здесь Сам Бог говорит устами Мышкина, а герой превращает-

ся в Боговдохновенного Пророка, в Логос. Не случайно, что говорит он о красоте и гармонии мира, а последнее слово, которое он произносит, "Любовь". Бог есть любовь, и в этих словах героя Бог открывает Свою сущность.

В речи Мышкина мы видим прекрасный пример потока мифологического сознания. Герой убежден, что если человек способен ощущать очарование вещей и откликаться на чувства других людей, значит он хороший, нравственный человек. Ощутив "очарование красоты и любви", пережив катарсис, он вступает в гармоничные отношения с природой и не способен на дурной поступок. Душа одного человека приходит в созвучие с душой другого, вступает в гармоничное всеединство с одухотворенной Вселенной. Такая красота и спасет мир. Все уподобляется друг другу, все соощущается, беспрепятственно сообщается между собой.

Понимание "очарования вещей" возвращает человеку душевное равновесие, ощущение цельности, единства с миром. Человек находит свое место, свой путь, у него открываются глаза и духовное зрение. Вещь воспринимается уже не функционально, не применительно к человеку, а в своем истинном, самоценном виде. Ощущая уникальность, невосполнимость любой вещи, человек становится небезразличен к ней. Соприкасаясь с каким-либо феноменом мира (дерево, водопад, человек, ребенок, заря, травинка и т.д.), человек всякий раз испытывает новое чувство. Но неповторимость каждого мига времени и явления пространства соотносится с вечностью, воплощенной в чувстве любви к феноменам одухотворенного и одушевленного мира. Одухотворение окружающего мира (анимизация) есть один из элементов мифологического сознания, в основе которого лежит синкретизм (неразличение) человеческого и природного миров. Одухотворен и слитен (гармоничен) природный мир и в сознании князя Мышкина. Герою, как видно, присуще мифологическое отношение к природе, мифологическое восприятие мира, открытое ему сошедшим Духом Божиим.

Элементы мифосознания могут появляться в тексте только через конкретные мифомотивы. Неразличение человеческого и природного миров воплощается в романе "Идиот" в целом ряде мифомотивов — уход в лес и слияние с ним, восприятие красоты "мелочей мира", мотив любви к феноменам мира, спасение мира через восприятие его красоты, мотив гармоничной жизни и гармоничного "положительно прекрасного" человека, утопические видения Неаполя — "Нового Города", Нового Иерусалима. Мифологическое отношение к красоте мира прямо влияет и на взаимоотношения князя с Аглаей и с Настасьей Филипповной. Настасья Филипповна — образ гностической падшей Софии, во-

площение той красоты, которой можно "мир перевернуть", но надрыв, вызванный влиянием внешнего мира, "пленением" демонически темным Рогожиным, приводит ее к гибели. Она становится образом проданной красоты. Мышкин — Князь-Христос, Логос, посланный в этот мир, чтобы спасти падшую Софию из лап дьявола. Этот гностический миф лежит в основе сюжета романа "Идиот".

Аглая Епанчина — воплощение неопределившейся еще красоты. Она слишком самолюбива, мало пережила, в ней слабо развито чувство сострадания. Отсюда ее финал: героиня становится женой польского эмигранта-революционера (здесь мы видим скрытую полемику Достоевского с линией Елена — Инсаров в романе И.С. Тургенева "Накануне" и с линией Инна — Бронский в романе В.П. Клюшникова "Марево") и переходит в католичество. Трагедия Аглаи в том, что она утрачивает всякую связь с народной почвой и становится образом потерянной красоты.

Сам Мышкин — "положительно прекрасный" герой — являет собой погубленную красоту. Если он действительно Князь-Христос, то в финале книги герой превращается во Христа с картины Гольбейна-Младшего "Мертвый Христос", так поразившей героя, да и самого Достоевского. Мышкин, как и Христос, должен быть "распят", должен принести себя в жертву и погибнуть, чтобы читатели могли свободно принять его мысли, признать правоту его слов и пойти за ним, как пошли люди и за распятым Иисусом свободно, а не под давлением внешнего чуда. Если Христос принес Себя в жертву и своими страданиями искупил грехи человечества, значит и Мышкин, впадая в аутизм, не терпит поражения, не погибает. Если Христос не погиб на Кресте, а спас человечество, значит и Мышкин, став аутистом, не погиб сам и не был причиной гибели других героев романа. Те же, кто упрекают Мышкина в гибели Настасьи Филипповны (а Рогожин зарезал бы ее в любом случае) и говорят о крушении его миссии, должны сказать, что и распятый Христос не выполнил своей миссии. Вид героя в конце романа должен вызвать у читателей катарсис. Герой приносит себя в жертву, чтобы спасти читателей. Здесь нет ни поражения героя, ни его гибели, а есть самопожертвование, спасение и катарсис.

Создавая образы Мышкина, Аглаи Епанчиной, Настасьи Филипповны, Достоевский воплощает в них различные аспекты проблемы красоты. Это означает, что в данном случае мы сталкиваемся с действием закона мифологической проекции. Проекцией называется перенос содержания элементов мифологического сознания человека на конкретный внешний объект в процессе создания мифа (мифотворчества). Неразличение человеческого и природного миров проецируются на мотив

гармонии и красоты, а тот уже, в свою очередь, воплощается в конкретном образе. Это происходит потому, что мифологическое сознание протекает не в абстрактных суждениях, а в конкретно-образной форме. Личностный миф героя художественного произведения, как и всякого человека, есть не что иное, как конкретно-образное выражение элементов и структур собственного мифосознания. Главное в мифе, в мифосознании — установка на подлинность, достоверность любого описываемого факта.

Воздействие мифа на литературу основано, главным образом, на единстве мифологического и художественного восприятия, на близости приемов и задач как мифотворчества, так и художественного творчества. Эта связь возникает на трех уровнях: заимствование из классической мифологии сюжетов, образов, мотивов; создание писателем собственной оригинальной системы мифов; проявление в художественном творчестве элементов и структур мифологического сознания. Именно этот последний уровень и интересен для нас, так как организует второй план произведения, его подтекст, создает мифологическую картину мира.

Для того чтобы изучить этот подтекст, этот тайный смысл всякого произведения или художественного образа, необходимо выявить и восстановить в нем элементы мифосознания, т.е. провести его мифореставрацию. Под мифореставрацией здесь понимается метод анализа фольклорного или художественного текста, включающий в себя выявление в нем элементов мифологического сознания, определение действия законов мифотворчества, установление степени мифологичности текста, анализ мифологических мотивов и последующую интерпретацию или восстановление мифологического сюжета. Мифореставрация, таким образом, — не восстановление того, что уже умерло, чего сейчас нет, а выявление и анализ мифа, живущего сегодня, но присутствующего не явно, а в подсознании человека или в подтексте художественного произведения. Признавая, что миф есть форма сознания, присущая в равной мере всем людям в разные эпохи, в разных странах и у разных народов, мифореставрация становится единой и общей методологической базой для изучения проблемы "миф и литература", для вскрытия особенностей мифореализма.

МИФОСОЗНАНИЕ. Если *миф* — это особая форма сознания, то проникновение в эту область сознания представляет особый интерес в процессе мифологического анализа художественного текста. Однако при этом миф принадлежит самым скрытым и таинственным областям соз-

нания — подсознанию, бессознательному. Проникновение в эти сферы человеческой души неизбежно вызывает чувство страха, становящееся одной из основ процесса *мифотворчества.* С другой стороны, и это не является противоречием, миф связан с опытом переживания божественного, со сверхсознанием и с *сакральным.* Однако ощущение мифа как сакральной реальности вызывает не только чувство благоговения, преклонения перед величественным и счастья, но также связано с опытом переживания ужаса, страха перед подавляющим и всемогущим Абсолютом. В этом смысле мифосознание представляет опыт "совершенно иного", где чувство страха есть своего рода способ достижения главного — проникновения в сферы сакрального, внечеловеческого, и примирения противоположностей, их взаимопроникновения.

В осознании этого феномена нам поможет рассказ Ф.М. Достоевского "Бобок", который по праву считается самым страшным и одним из самых таинственных его произведений. В читателе он вызывает лишь "пронзительное ощущение мистической жути" (К.В. Мочульский), но этот страх необходим писателю лишь для того, чтобы помочь проникнуть в ранее закрытые области мифосознания. Для этого Достоевский переносит своего героя, а с ним и читателя, в мистическое пространство, погружает в мифологическую ситуацию. Вернее сказать: герой и читатель на самом деле путешествуют по разным сферам мифологического сознания, превращаясь в своего рода "мифонавтов" — путешественников по мифам.

Чтобы создать в рассказе особую мифологическую ситуацию, писатель использует ряд традиционных для его творчества приемов. Прежде чем нарушить безусловность окружающего мира, он подвергает разрушению сознание своего героя. Герой — всего лишь неопределенное "одно лицо", незначительное, деградировавшее существо; к тому же он вечно пьян, у него "болезненное, близкое к помешательству лицо". Тема сумасшествия разворачивается последовательно. Герой рассуждает о помешательстве, вспоминает анекдот о сумасшедшем доме и вообще "развозился" со своим умом, и все это от чувства, что с ним "что-то странное происходит": меняется характер, стиль письма, манера речи, и все время "голова болит". Герой оказывается на границе между разумом и безумием. Именно безумием героя мотивируется его соприкосновение с мифологическим миром, с потусторонним бытием, жителей которого он начинает воспринимать наяву: "Я начинаю видеть и слышать какие-то странные вещи. Не то чтобы голоса, а так как будто кто подле: “Бобок, бобок, бобок!” Это взаимопроникновение двух миров — живых и мертвых — становится реализацией такого элемента мифологического сознания, как синкретизм. Слово "бобок" оказывается клю-

чом, отпирающим герою дверь в мифологическое пространство космоса и души — в мифосознание. С этого момента он вводится в мифологическую ситуацию.

Сумасшествие в мифологических культурах считалось священной болезнью, признаком шаманизма, являлось следствием соприкосновения с иным миром и залогом общения с богами и духами. Священное безумие делает героя "Бобка" простого литератора Ивана Иваныча личностью шаманского типа, мифонавтом, для которого не существует больше никаких противоречий, а торжествует принцип неразличения. Он достиг того состояния, когда его окружают больше мертвые, чем живые. Он даже на мертвых обращает внимание больше, чем на живых, считая их в определенном смысле "действующими лицами". "Мертвецов пятнадцать наехало", — отмечает он, и в этих словах покойники превращаются в реально действующих "существ". У героя явная паранойя, ему все время кажется, что его не ценят, не понимают, отвергают его произведения, пишут утрированный портрет и делают издевательскую подпись к нему и т.д. Его желание пойти на кладбище поглазеть на похороны, чтобы "развлечься" ("Ходил развлекаться, попал на похороны"), явно показывает, что паранойя прямо влияет на бытие героя, систематизирует реальность, что он выстраивает вокруг себя бредовые образы в попытке не просто пересоздать реальность, но открыть доступ во вторую, мифологическую реальность.

Это соприкосновение с мифологическим миром оказывается возможным на кладбище, и ему способствует особая настроенность героя. Разумеется, мифологические события происходят лишь с теми, кто настроен на мифологическое восприятие мира, у кого мифосознание уже вытеснило рациональное мышление. Герой, подвергая объективный мир параноидальной критике, изначально настроен на особое восприятие мертвецов: он заглядывает им в лица, внимательно изучает выражение лиц, улыбки, отмечает, что у мертвых "вообще улыбки не хороши, а у иных даже очень". Неприятные улыбки на лицах покойников, гримасы смерти выдают в них "нечистых мертвецов", что способствует формированию страшной обстановки. Сам ритуал похорон означал отправку покойного на "тот свет" и превращение его или в духа-покровителя, или в злобного упыря. Деление умерших на "чистых" и "нечистых" основано на представлении, что все, продавшие душу дьяволу, превращаются после смерти в злых духов и упырей. Неприятная улыбка, которую отмечает герой, скорее всего — признак вампиризма.

Ужас героя и читателя лишь усиливается от двух знаковых деталей — от "зеленой" тухлой воды в могилке (стоит обратить внимание на уменьшительно-ласкательный суффикс; его наличие должно усилить контраст с общим неприглядным видом места) и от недоеденного бутерброда на над-

гробной плите. Обе детали не просто вызывают неприязненное и тошнотворное чувство в душе Ивана Иваныча, но именно с них и начинается откровенно пренебрежительное отношение к кладбищу и к самому таинству смерти. Происходит сознательное профанирование, снижение священного места — кладбища, что и вызывает в читателе вначале брезгливое чувство, а затем и неописуемый ужас. Именно чувство космического, невыразимого ужаса захватывает читателя в водоворот, утягивает в черную воронку, соединяющую наш мир и мир мертвых.

После эпизода со сброшенным на землю бутербродом герой вдруг и начинает "слышать разные вещи": "Слышу — звуки глухие, как будто рты закрыты подушками; и при всем том внятные и очень близкие. <...> Что раздавалось из-под могил, в том не было и сомнения". Итак, герой добился желаемого результата — параноидального пересоздания реальности, фиксации и материализации образов некрофильского бреда, когда галлюцинации и сны начинают казаться подлинной жизнью. Конечно, здесь возникает проблема пересечения или слияния двух миров — нашего и потустороннего, причем кладбище — самое удачное место для такого синкретизма, подлинная точка пересечения миров.

Человек живет в феноменальном мире, а после смерти погружается в мир астральный, духовный, соприкасаясь с Абсолютом. Абсолют же — надличностное единство идеи и материи. В момент мистического прозрения герой шаманского типа (каким является Иван Иваныч) внезапно постигает все мироздание, и эти два мира для него соединяются. Он сливается с этими мирами, со Вселенной. Его познание идет через чувственное восприятие Космоса. Таким образом, человек соприкасается одновременно и с феноменальным миром, и с астральным, находя их примирение в Абсолюте и в мифе. Вместе с тем феноменальный и астральный миры не противопоставляются друг другу, но представляют лишь разные области мифосознания. Человек может свободно соприкасаться с обоими мирами. Он даже не переходит из одного мира в другой, а живет в обоих мирах одновременно. Все зависит только от состояния его психики, души, от того, какой из миров он способен в данный момент воспринять. Поэтому в мифе живой человек свободно приходит навестить царство умерших, а покойник является в земном мире. Здесь мертвые уже не одиноки, раз они могут так легко общаться с живыми. Для человека тогда нет ни жизни, ни смерти, а есть миф. В такую мифологическую ситуацию попадает герой "Бобка". Он, находясь в феноменальном мире, благодаря своему "священному безумию" способен воспринять и вторую реальность — мистическую. Дальнейшие его наблюдения раскрывают читателю мифологию мира мертвых. Собственно, рассказ "Бобок" — это и есть Книга Мертвых Достоевского.

Мифология мира мертвых строится у Достоевского по христианским канонам. Прежде всего писатель показывает, что мертвые — это те же живые, но только они уже проснулись. Момент "пробуждения" — важный этап в судьбе умерших, и писатель подробно передает процесс проявления "признаков могильного воодушевления". При этом в момент "пробуждения" человек еще не знает, что уже умер, душа пытается продолжить свое существование: молодой человек хочет идти к врачу, чиновники говорят о комиссиях и министерских делах, барон Клиневич, светский человек, продолжает вести прежний развратный образ жизни, сплетничает и т.д. Дело в том, что мир мертвых создан тем же божеством, что и мир живых, по тем же законам, поэтому при качественной разнице между двумя мирами и много общего. Часто в мифах царство умерших строится по тем же принципам, что и мир живых. Здесь мир мертвых воспринимается как отражение реальности, как продолжение существования. В такой стране снов, духов, туманных невещественных образов покойный, однако, сохраняет земную форму, условия и порядок прежнего существования, занят обычными земными делами. Так и в "Бобке" сохраняется земная иерархия ценностей, чинопочитание, и хотя там "новый порядок", он все же имеет прежние черты, в нем существуют все те же отношения между людьми, что и при жизни. Из-за этого Иван Иваныч, столкнувшись со вторым реальным миром, удивлен, огорчен и негодует. Цинизм нашего мира, разврат продолжаются и на "том свете". Однако это лишь подчеркивает взаимодействие, постоянное взаимопроникновение и даже синкретизм двух миров, в которых и существует человек.

Характерно, что "просыпаются" умершие не сразу, а лишь на третий день. По христианской традиции в течение первых двух дней после смерти душа относительно свободна и посещает те места, которые ей были дороги в земной жизни. На третий день начинается восхождение души к небу, называемое "мытарства" или "частный суд". Поэтому для души так тяжел и ужасен третий день, для чего и нужны молитвы близких, облегчающие страдание. Именно как мытарства оценивает один из умерших свое посмертное пробуждение. Мытарства — это преграды, установленные бесами на пути души к Богу. Черти выставляют человеку совершенные им на земле грехи, провоцируют и искушают душу. В рассказе "Бобок" умершие, хотя и не проходят воздушные мытарства, но их мытарства — подземные, инфернальные. То, что "тело здесь еще раз как бы оживает, остатки жизни сосредоточиваются, но только в сознании" и "продолжается жизнь как бы по инерции", воспринимается как последняя проверка, испытание и "последнее милосердие", чтобы в

отведенные два-три месяца "успеть спохватиться" и исправиться, осознать грехи, попытаться искупить их.

Однако герои "Бобка" — нечистые мертвецы. Они всё подвергают сомнению и осмеянию: "Поднялся долгий и неистовый рев, бунт и гам, и лишь слышались нетерпеливые до истерики взвизги Авдотьи Игнатьевны". Такой хохот — признак вампиризма. Эти мертвецы никак не могут обрести покой, а их желание предаться разнузданному разврату и бесстыдство ("заголимся и обнажимся") — сатанинское отрицание Бога, отказ от милосердия. В "Бобке" мы видим не преображение, не спасение, а полное разложение, бунт против милосердия.

Апогей бесстыдства — погружение в сатанинскую бездну, "убийство Бога". Если смерть — это посвящение в последние тайны бытия (в рассказе говорится о "таинстве смерти" и о тайне от смертных, скрываемой мертвецами), то здесь мы видим отказ от посвящения и просветления. Только один из умерших ожидает прихода "сороковинки" — сорокового дня после смерти, когда Бог определяет дальнейшее существование умершего в раю или в аду. Остальные же желают провести время как можно веселее, а там — хоть "бобок". Отсюда — страшная "вонь души", их "дух", определяющий "нечистоту" мертвецов: "...тут вонь слышится, так сказать, нравственная — хе-хе! Вонь будто бы души..." Это указание на то, что гниение души страшнее гниения тела. Так в мифе человек, продавший свою душу дьяволу, не имеет успокоения, вынужден вечно скитаться без преображения.

Бессмысленность постоянно повторяющегося слова "бобок" только усиливает ужас происходящего. Возможно, это слово как-то связано с ритуальным запретом Орфея и Пифагора на употребление бобов в пищу. Запрет был связан, якобы, с тем, что бобами пифагорейцы называли тестикулы, поскольку они — причина беременности, в них заложено семя и содержится детородная сила человека. Эмпедокл считал, что запрет употреблять бобы был на самом деле запретом на любовные сношения и призывом к половому воздержанию. Бобовое зерно также напоминает свернувшийся человеческий зародыш, олицетворяет потенцию жизни. Бобок — это семя, которое, попав в землю, должно возродиться, поэтому содержание рассказа "Бобок" мистерийно. Но здесь не происходит воскресения, что более всего и возмущает Ивана Иваныча. "Бобок" — это мистерия воскресения без воскресения, бунт против воскресения и бессмертия души, тайна отвергнутого посвящения.

Мир мертвых открывается герою "Бобка" в потоке бредовых, некрофильских, параноидальных ассоциаций, которые он пытается представить как непосредственное выражение ясновидческого опыта. Для этого он подвергает свои параноидальные галлюцинации критическому

осмыслению. Параноидальные образы некрофильского бреда, критически осмысленные и закрепленные, предстают как множащийся, вывернутый наизнанку мир. Паранойя героя "Бобка" систематизирует реальность, критически выправляет и восполняет ее в качестве фантастической, мистической реальности, где магистральная линия — движение нашего мира и потустороннего к точке их соприкосновения и слияния. "Бобок" — высший образ фантастической реальности, подвергнутой *мифореставрации*, где пространство и время исчезают, а феноменальный мир заслоняется астральным. Духовный мир сгущается, фиксируется, воплощается, а явленный мир утрачивает свою безусловность и расплывается, распадается, что и вызывает у Ивана Иваныча приступ паранойи.

Если образы бреда, галлюцинации, сны фиксируются Достоевским и критически осмысляются, то это означает, что он открыл для себя метод параноидально-критического познания мира, где мифосознанию принадлежит главная роль. Метод параноидальной критики бытия — это метод спонтанного, интуитивного познания образов из снов, мифов и галлюцинаций, несущих в себе, однако, триумф навязчивой идеи возрождения, посвящения и бессмертия. Параноидально-критический метод превращает субъективное в объективное, а бредовые, некрофильские образы и галлюцинации — в подлинное, реальное бытие человека в мире мистической реальности. Так бред превращается в высшую сакральную реальность — в миф. Неуловимость галлюцинаций героя рассказа подвергается им самим (и Достоевским) жесткой критической систематизации, что в итоге и дарует интуитивное проникновение в сакральный миф о мире мертвых и посвящение в его таинства. Герой Достоевского — парадоксалист, и парадоксальность его мира заключается в параноидально-критическом осмыслении некрофильского бреда, открытии в нем высшего сакрального мифа и абсолютного бытия, где катарсис достигается через изображение ужасного, отвратительного, отталкивающего. Воскресение должно произойти не с героем и не с умершими, а с читателем — вот тайна мифа Достоевского.

МИФОТВОРЧЕСТВО. Повесть Ф.М. Достоевского "Хозяйка" — одна из прекрасных и неразгаданных тайн нашей литературы. С каких сторон только не подходили к ее изучению, но, кажется, все согласны, что это — не просто фантастическое, а именно мифологическое произведение. Понять повесть можно, только осознав ее как мифологическую драму, как творение *мифосознания*, как продукт мифотворчества.

С чего начинается эта загадочная повесть? Достоевский, выводя своего героя Ордынова на улицу, планомерно сталкивает его с атмо-

сферой неопределенности, неуловимости, нестабильности и непрерывных инверсий. Ордынов испытывает какие-то "новые ощущения", жизнь его вдруг кардинально переменилась и его попеременно охватывает то озноб, то жар, то ему делается "необыкновенно легко". Меняется и сам герой: из затворника-одиночки он превращается, выйдя на улицу, в существо общественное. Наконец, он совершенно неожиданно для себя заходит в церковь ("Он вошел в нее рассеянно"). Эта регулярная неопределенность событий, сочетающаяся с их непрерывными переходами из одной противоположности в другую, это нагнетание слов "вдруг", "странно", "рассеянно" — все это имеет отношение к глубинам мифологического сознания. Постоянная череда переломных моментов в повести, катастрофические изменения в жизни и настроении героев — свидетельство влияния космогонических моделей и *мифологем*. Катастрофизм — характерная черта космогенеза, обозначающая суть единовременных мутаций, превращений, инверсий. Инверсия же — процесс взаимного перехода противоположностей — одна из главных составляющих космогонического *мифа*. Противоречие, контраст, превращение открывают путь в иной мир, во вторую, мифологическую реальность. Космогоническая мифология поэтому становится ключом и основой для всего процесса мифотворчества.

Для мифотворца космогенез не завершен, а продолжается в каждое мгновение времени и в каждой точке пространства. Течение времени прямо связано и зависит от постоянного творения, изменения, текучести пространства и его явлений. Непрерывные и кардинальные изменения, мутации, инверсии в процессе космогенеза создают обстановку нестабильности, нечеткости, неосознанности, даже смешения понятий ("нечеткая логика"). Неслучайно поэтому, что слово "бессознательность" — одно из ключевых в повести. В Ордынове "было более бессознательного влечения, нежели логически отчетливой причины учиться и знать, как и во всякой другой, даже самой мелкой деятельности, доселе его занимавшей". "Долго и бессознательно бродил он по улицам, по людным и безлюдным переулкам и наконец зашел в глушь..." и т.д. С этой бессознательностью связана и какая-то особая впечатлительность души героя, "обнаженность и незащищенность чувства". Это погружение в бессознательное, это эмоционально-чувственное восприятие мира свидетельствуют о проникновении человека в глубины мифологического сознания и о высокой степени мифологичности повести. Бессознательное странствие по каким-то улицам — воплощенное в образной форме погружение и странствие героя и писателя (да и читателя) по собственному подсознанию.

Миф находится в подсознании современного человека в неподвижном, пассивном состоянии. Сам по себе он статичен и поэтому нужда-

ется в активизации и динамизации. Двигательной силой мифотворчества становится некий комплекс, загнанный в бессознательное и стремящийся к реализации, но активизация этого комплекса происходит всегда благодаря действию обязательно внешнего раздражителя. В начале повести Ордынов предстает перед нами только как потенциальный мифотворец. Он готов к мифотворчеству и хочет сотворить миф, в чем ему и помогает его "крайняя впечатлительность". В его занятиях не было осмысленности, а "был один только первый восторг, первый жар, первая горячка художника". Но мифотворческий комплекс еще не был готов к самореализации. Ордынову не хватало внешнего толчка (ведь он жил в уединении). Какой-то образ томился в его душе, хотел воплотиться в определенную форму, "и эта форма просилась из души его, терзая эту душу; он еще робко чувствовал оригинальность, истину и самобытность ее: творчество уже сказывалось силам его; оно формировалось и крепло. Но срок воплощения и создания был еще далек, может быть, очень далек, может быть, совсем невозможен!" Таким внешним толчком, такой яркой вспышкой, пробудившей миф, становится встреча Ордынова с Катериной и Муриным. Все дальнейшее повествование может быть рассмотрено исключительно как продукт мифотворчества Ордынова, как событие, происходящее не в объективном мире, а исключительно в сознании (в мифосознании) героя. Он погружается сам и погружает читателя без остатка в созданный им же самим миф, воспринятый как объективная реальность.

Полная деформированность мира — вот следствие такого мифотворчества. Ордынов погружается в созданный новый мир, где день и ночь, сон и явь поменялись местами и перемешались, неотделимы друг от друга. Ордынову то кажется, что он заснул, но "сон его был не сон, а какое-то мучительное, болезненное забытье", и он даже в этом состоянии встает и ходит по дому, пока не впадает в беспамятство. Герой не сознает, "спит он или нет", но, в конце концов, его сознание утрачивает последние проблески ясности и для него начинается "какая-то странная жизнь". "Порой, в минуту неясного сознания, мелькало в уме его, что он осужден жить в каком-то длинном, нескончаемом сне, полном странных, бесплодных тревог, борьбы и страданий".

То Ордынову наяву кажется, что "все это еще сон", то ему представляется, что "кошмар его душит и что на глазах его все еще лежит страдальческий, болезненный сон", но "ему не хотелось проснуться!" То счастье проникает ему в душу и "снится наяву неведомое грядущее" с "обновлением и воскресением", то вновь представали перед ним "опять его нежные, безмятежно прошедшие годы первого детства" с их радостью и счастьем, а то он вновь погружался в полное забытье, и

"казалось, все бытие, весь мир останавливался, умирал на целые века кругом него, и долгая, тысячелетняя ночь простиралась над всем..." Ордынов словно погружается в некую темную тайну, где время исчезает. Слово "когда" не имеет смысла. Нет ни прошлого времени, ни настоящего, ни будущего. Есть только нерасчлененная единая масса прошло-будущего времени, но и оно умирает, уничтожается тайной и вечностью.

Такое пограничное полубессознательно-болезненное, сонное состояние — одно из условий мифотворчества. Дело в том, что комплекс человека, загнанный в бессознательное, может выражать себя окольными путями в снах и в болезненных галлюцинациях. Сон и болезнь в мифе всегда считались чем-то близким к смерти, к потустороннему миру второй реальности. Ордынов же, чтобы познать вторую реальность и реализовать свой миф, и должен проникнуть в тайну сна.

То, что встреча с Муриным и Катериной способствует переходу Ордынова в мифологическое пространство-время, выражено в повести через мотив вхождения героя в их квартиру. Ордынов хочет войти туда, и Мурин вначале не пускает его, но затем с "тихой и задумчивой улыбкой" разрешает ему переехать, словно понимая заранее, к чему это приведет. Порог и дверь, у которых происходит вся сцена, — граница и переход из одного пространства в другое, из профанного (улица) в *сакральное* (дом). Квартира Мурина — это и есть потусторонний мир, вторая, мифологическая реальность, в которую жаждет погрузиться Ордынов. Этот переход — один из необходимых законов мифотворчества. Обратите внимание, кстати, на то, что миф имеет место только в квартире Мурина; за ее пределами миф исчезает. Это и означает, что вся квартира — лишь порождение мифосознания Ордынова.

Проникновение в потусторонний мир мифологической реальности осуществляется в повести и другим способом: герой постоянно подслушивает и подсматривает за своими хозяевами. "Он приложил глаз к отверстию и стал глядеть, едва переводя дух от волнения". Мотив подсматривания — одна из постоянных *мифологем*, которая реставрируется как заглядывание сознания в бессознательное. На подсматривание в мифологиях всегда наложен запрет, так как это — закрытое, тайное и поэтому "недозволенное" действие. Подсматривание за тем, что скрыто, вытеснено из нашего мира в потусторонний либо из сознания в подсознание (страхи, комплексы), всегда наказуемо, ибо это недозволенное действие может представлять опасность для человека и космоса. Это же мифологическое отношение к подсматриванию мы встречаем и в "Хозяйке". Мурин, обнаружив подсматривающего за ним и Катериной Ордынова, не просто взбешен, но пытается убить героя, стреляет в не-

го, но сам начинает биться в эпилептическом припадке. Действительно, в мифе подсматривание может стать причиной смерти героя — и того, кто подсматривает, и того, за кем подсматривают. Таким образом, раскрывается суть вытесненного в бессознательное комплекса — это страх Достоевского перед припадком эпилепсии, и страх этот, в соответствии с законами мифотворчества, проецируется и материализуется в образе страшного колдуна Мурина. Мурин (дословно "Темный") — воплощение "темной стороны" самого Достоевского, его страха эпилепсии. При этом страх болезни загоняется в бессознательное, и на "подсматривание" за ним наложен строгий запрет.

В мифологии жизни Достоевского эпилептический припадок — всегда средство для проникновения в инобытие. У одних героев (Мышкин, Алеша Карамазов) — это проникновение в светлые области, у других (Кириллов, Смердяков) — в самые темные. Преисподняя в мифе — это то, что в психике человека вытесняется и превращается в темные области бессознательного. Запрет на подсматривание охраняет от выброса, от проникновения темных хаотических сил из преисподней в наш мир, или — различных вытесненных страхов из бессознательного в сознание и, следовательно, от жестоких неврозов, психозов и даже безумия и смерти. Не случайно, что в "Хозяйке" главный страх бессознательного связан с фигурой старого колдуна Мурина: старуха или старик всегда относятся к подземному миру мертвых в силу их возрастной близости к могиле. Поэтому Мурин, как отмечает Достоевский, — "вечный старик".

Главное место в мифологии Ордынова занимает, конечно, Катерина. При создании ее образа Достоевский также использует прием проекции, но если на Мурина переносятся подсознательные и темные комплексы человека, то Катерина — воплощение сверхсознания и женского начала мира. Поэтому Катерина постоянно соотносится писателем с Богородицей. Создавая портрет Катерины, Достоевский наделяет ее удивительной красотой: "Женщина была лет двадцать и чудо прекрасна. На ней была богатая, голубая, подбитая мехом шубейка, а голова покрыта была белым атласным платком, завязанным у подбородка. Она шла, потупив глаза, и какая-то задумчивая важность, разлитая во всей фигуре ее, резко и печально отражалась на сладостном контуре детски-нежных и кротких линий лица ее". Особое внимание уделяет писатель моменту молитвы Катерины Богородице, когда два эти образа сливаются воедино: "Женщина упала ниц перед иконой. Старик взял конец покрова, висевшего у подножия иконы, и накрыл ее голову. Глухое рыдание раздавалось в церкви. <...> Слезы кипели в ее темных синих глазах, опушенных длинными, сверкавшими на млечной белизне лица

ресницами, и катились по побледневшим щекам. На губах ее мелькала улыбка; но в лице заметны были следы какого-то детского страха и таинственного ужаса". Так сакральное всегда вызывает одновременно чувство радости и безграничного ужаса. Ордынова поражает это сочетание в лице молодой женщины беспредельной набожности, кротости, таинственного умиления, ужаса, восторга, младенческого покаяния за какое-то страшное преступление, а ее светлый взгляд и улыбку герой соотносит с самим солнцем.

С образом Катерины и в мифологию повести, и в творчество Достоевского в целом входит образ Вечной Женственности, Души Мира и падшей, затемненной Софии. Катерина воплощает в себе тип женской красоты, вечной Невесты и Матери Мира, а также женственность самой русской души. Но это образ гностической падшей Софии, только ожидающей своего спасителя-Логоса. Образ падшей Софии вводит в реализм Достоевского мистический элемент, а его творческий метод превращается в *мифореализм*.

Чистая и непорочная Вечная Женственность не может проявить себя в мире Достоевского. Она всегда во власти темных сил, всегда в ущербе. В "Хозяйке" Катерина находится во власти колдуна Мурина и вечно томится под тяжестью греха отцеубийства. В "Идиоте" эта пара появляется в образах Настасьи Филипповны и Рогожина, а Мышкин — как Логос. В "Бесах" же писатель выводит Марью Лебядкину и Николая Ставрогина. Душа мира томится во власти тьмы и тяжко страдает от этого. В мифе страдание есть отклонение от нормы. Оно является составной частью мифологического миросозерцания. Страдание человека получает объяснение и оправдание, но самое главное, оно всегда осмысленно и прямо связано со страданиями божества, является следствием демонического, магического или исторического влияния. В основе страдания, бед всегда лежит чья-то вина, грех, дурной поступок, из-за которого боги или духи рассердились на человека и наслали на него бедствие. Однако страдание не окончательно и из него есть выход. Страдание вызывает смятение и страх только до тех пор, пока не ясна его причина. Как только причина раскрыта, ее можно устранить и тем самым снять страдание. Главное средство для такого раскрытия — признание. Первобытное племя в этой ситуации устраивает массовое покаяние, каждый признается во всех грехах, в которых считает себя виноватым, благодаря чему и достигается осмысленность жизни и искупление вины. Так поступает и Катерина. Стремясь избавиться от страдания, она посвящает Ордынова в тайны своей жизни, раскрывает обстоятельства гибели ее родителей и вспоминает о возлюбленном. Но признание это имеет совершенно мифологизированную форму, стано-

вясь не столько преодолением страдания и реальным признанием женщины, сколько частью мифотворчества самого Ордынова.

При этом Катерина — "слабое сердце", "глупое сердце", которому "воля не впрок". "Дай ему волюшку, слабому человеку, — сам ее свяжет, назад принесет". Это вполне понятно: Душа мира, Вечная Женственность всегда по-женски пассивна. Она не находит в себе силы для активного освобождения от зла. Поэтому героиня — Вечная Невеста — все ищет своего возлюбленного, своего сокола, героя-освободителя и Жениха, Логоса. Ордынов не может стать таким героем, поэтому он не жених, а только "брат" героини. Парадоксальность ситуации в том, что Ордынов хоть и сам творит миф, но не становится его полноправным хозяином, а, напротив, подчиняется ему. Через мифотворчество человек стремится избавиться от мучающих и раздирающих его подсознание комплексов, но, перенося их во внешний мир и материализуя в конкретных образах, он всецело подчиняется им. Творец и хозяин добровольно, но неосознанно принижает себя до пассивности и подчинения.

Мы говорим о том, что "Хозяйку" можно понять только как мифологическую трагедию. Однако важно здесь не то, что в ней Достоевский цитирует какие-то мифы (о спящей царевне и семи богатырях), а то, что он раскрывает саму реальность жизни исключительно как мифологическую. Продуктивно рассматривать не миф в "Хозяйке", а само это произведение как полноценный продукт мифотворчества. Здесь миф становится жизнью героев, и миф этот, конечно, древнее любого человека и любого писателя. Фактически и Достоевский, и Ордынов не творят миф, а познают его. Так и процесс мифотворчества — это вовсе не творение человеком мифа; здесь миф творит человека. Миф творит все и задает основные параметры изображения в тексте.

Различные мифологические ситуации, модели, мифологемы являются постоянными и устойчивыми, появляясь то в одном тексте, то в другом. Такое следование мифу, т.е. уподобление мира мифу, способствует преодолению человеком страха перед хаосом и одиночеством. Этого желает и одиночка Ордынов. Не случайно он в конце повести становится мистиком. Его космогоническое мифотворчество преобразует мир, а сам миф о падшей Софии становится для него эпохой в метафизическом и мистическом совершении и осознании бытия. Отъезд Мурина и Катерины ничего не меняет, так как Ордынов остается со своим мифом, толчком для создания которого была встреча героя с таинственной парой, причем миф этот очень скоро сам обрел власть над всей их жизнью. Жизнь человека полностью подчиняется мифу и определяется мифологическими моделями. В том же, что миф становится не

объектом, а субъектом творения, и заключается главная тайна мифотворчества.

ПСЕВДОМИФОЛОГИЯ. Роман П.Д. Боборыкина "Китай-город" считается одним из лучших художественных описаний капиталистической деловой Москвы. Это произведение интересно тем, что в нем писатель-беллетрист детально воспроизводит зарождение новой буржуазной культуры и связанный с этим процесс ухода, разрушения прежней мифологии, сакральности Москвы дворянской. Он раскрывает особенности формирования псевдомифологии, основанной на новых понятиях, символах и ценностях — профанных по своей природе.

Во всякой стабильной культуре *сакральные* образы и их взаимоотношения формируют священный *миф* этой культуры, общества, нации или государства. Однако внешние символы с измененным, деформированным содержанием профанны в своей основе и могут создать лишь псевдомиф, рассчитанный не на сакрализацию реальности, а на ее **имитацию**, подделку. Мифология купечества, мелкой буржуазии, как и всего капиталистического общества, сомнительного качества. Она, как видно из романа, основана не на прямой связи образа и значения (как в подлинном сакральном мифе), а на разрыве и даже противопоставлении образа и значения. Значение — желаемое и внешнее (мужественность, стабильность, модность) — часто подменяет образ, заслоняет его, оказывается важнее образа и имитирует новый образ с совершенно иными качествами. Новый буржуа, мелкий предприниматель жаждет не быть, а казаться, причем чем-то совершенно иным, чем он есть на самом деле. Эта желаемая "кажимость" (успех, богатство) без конца требует мифа, но мифа убогого, обманчивого, ложного, профанного — псевдомифа.

Этот псевдомиф охватывает ключевые образы и понятия, связанные с буржуазной культурой и нормами поведения новых капиталистов. Все они связаны с идеей богатства, силы, самоутверждения, материального успеха. К числу таких символов относится, например, коляска или пролетка. Главный герой романа Палтусов, как особо отмечает Боборыкин, "ездил с месячным извозчиком на красивой, но павшей на ноги серой лошади. Пролетка была новая, полуторная. <...> Платил он за экипаж восемьдесят рублей". Однако герой желает завести собственных лошадей, что, в конце концов, и делает. Также Палтусов решает с наступлением зимы сменить пролетку на сани, так как "это втрое дешевле хорошей пролетки или одноконного фаэтона". Герой не слишком богат, даже стеснен в средствах, но обладание собственной парой лошадей и пролеткой — его заветная мечта, поскольку создает видимость успеха,

РОССИЙСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ БИБЛИОТЕКА 2005

богатства и словно бы вводит героя в круг избранных, особенных, удачливых и обеспеченных людей. Это знак материальной обеспеченности и стабильности. То, как старательно подсчитывает Палтусов выгоду и экономию от владения собственными лошадьми, прямо показывает, что экипаж — не закономерное следствие реального успеха и действительного богатства, а лишь внешний признак, образ, не имеющий под собой внутреннего содержания, плебейское подражание богачам и имитация личного достатка. Экипаж, коляска — признак определенного статуса, который поддерживают и оберегают всеми возможными силами, даже если в реальности для этого нет никаких оснований и возможностей.

Другим символом, несущим в себе внешние признаки достатка, является одежда. Палтусов носит "очень длинное коричневое пальто, однобортное, с круглым широким воротником-шалью". Одежда мистически считается продолжением тела и выражением характера, души. Солидного вида пальто Палтусова должно внушать уважение к нему. Кроме этого, зимой он носит соболью шапку (особый признак богатства) и бобровый воротник — явное указание на Онегина, своего рода прямой намек героя на то, к числу каких людей он относит себя, стремление произвести внешний эффект. В то же время, как показывает Боборыкин, приличная одежда есть лишь символ успеха, и Палтусов, подсчитывая необходимые расходы, исключает из них дополнительные траты на костюмы. Другие герои романа, хоть и носят дорогую одежду, но она — нечто внешнее, чужое и чуждое им. Так, Митрофан Саввич хоть и одет "в модный темный драповый сюртук, но все на нем сидело небрежно и точно с чужого плеча". На Нетове "сюртук сидит скверно"; Анна Станицына хоть и одета в очень дорогое платье, но его "песочный цвет отзывался “купчихой”". Все это дорогое, но лишь рассчитанное на внешний эффект и потому "чужое", лишь имитирующее успех.

Еще один важный образ достатка — дом, квартира. Жилье всегда является мистическим выражением внутреннего мира человека, продолжением и воплощением его души. В профанной культуре дом — лишь средство утверждения статуса, чаще всего — ничем не обоснованного. Палтусов мечтает о собственных "барских палатах" в "русском стиле", которые одним своим видом должны были бы свидетельствовать о богатстве, образованности и вкусе их хозяина. В сознании героя возникает дом, в котором не живут, а которым гордятся, выставляя напоказ свое богатство. Показушность здесь сочетается с навязчивостью потока образов, нагромождением знаковых предметов (Палтусов во всех деталях представляет себе вид печки, решетки, колонн, жбанов, блюд, изразцов и т.д.), которые сами по себе и все вместе должны бро-

саться в глаза посетителю и "кричать" о "тонком вкусе", барстве, обеспеченности и стабильности.

Этот поток образов, рассчитанных лишь на внешнее восприятие, эта повторяемость понятий, когда означаемое (богатство) имеет слишком много означающих (убранство дома, вещи и т.д.), есть верный признак создания псевдомифа, где образ не воспринят и не кажется естественным, а навязан зрителю. В псевдомифе система знаков-символов выступает как система образов-фактов или стремится к этому. Повторяемость, навязчивость символов успеха замещает стабильность и упроченность. Псевдомиф продуцирует набор коллективных образов, навязывая их человеку так, чтобы он считал себя частью этого воображаемого мира, выданного за реальность. Одно понятие и много образов создают иллюзию упроченности, воплощенности, стабильности. Нагромождение чисто внешних образов должно скрыть пустоту и исказить реальность (представить средний уровень жизни как высший). Однако, когда эти образы не имеют реального содержания, наполнения, картина рушится, и внешне стабильное, упроченное превращается в хаос. Диспропорциональность означающего и означаемого есть закон псевдомифа. Бедность понятия здесь соответствует богатству, множественности образов, но количественное изобилие образов-знаков при качественной их бедности, внешнем, но не внутреннем проявлении, есть вернейший признак псевдомифологии. Это и происходит с Палтусовым. Мечтая о "шикарном" доме, он едва имеет средства на отделку квартиры. "Отделать квартиру необходимо", — решает он, так как понимает, что жить "в номерах", даже дорогих, для солидного предпринимателя, каким он хочет себя представить, невозможно. Никто просто не будет воспринимать всерьез финансиста, у которого нет денег даже на собственную квартиру.

Все мечты героя направлены в сторону основательных "русских хором", вроде дома Нетовых, который он считал образцовым в этом смысле. Но и здесь видна его неискренность и показушность: Палтусов хочет иметь дом в "русском стиле" не потому, что "русский дух" волнует его, а потому, что "в Москве так нужно". Такое убранство есть особый знак "русскости", "московского барского стиля", признак успеха и достатка. Желая приобрести дом застрелившегося Калакуцкого, Палтусов мечтает о том, что "превратит его в нечто невиданное в Москве". Дом притягивает героя точно "живое существо": "Нет ходу, влияния, нельзя проявить того, что сознаешь в себе, что выразишь целым рядом дел, без капитала или такой вот кирпичной глыбы". В этих словах Боборыкин все расставляет на свои места: владеть домом нужно не для того, чтобы жить в нем, а потому, что в Москве "нет ходу, влияния" без

такого чисто внешнего признака успеха. Стабильность и основательность, крепкость и богатство дома передаются по ассоциации и его владельцу — чисто магический прием.

На самом деле у героя нет никаких средств на покупку этого дома, даже приобретя квартиру, он экономит на всем и не украсил ее ничем из того, о чем мечтал ранее (блюда, чаши, резная мебель, изразцы и пр.). Хотя и тут показушная натура героя дала себя знать: кабинет оклеен темными обоями, имитирующими турецкую ткань, уставлен мягкой, добротной мебелью такого же, как и обои, рисунка и цвета, книжный шкаф пока еще без книг (вероятно, переплеты подбирались под цвет обоев) также составлял часть интерьера. Все эти подробности, как отмечает Боборыкин, свидетельствуют о "франтоватости" героя, его желании создать хоть какую-то видимость достатка. В конце концов показушность и губит героя. Начав денежную аферу, чтобы завладеть домом Калакуцкого, и растратив чужие деньги, Палтусов попадает в тюрьму — судьба всех мелких жуликов и незадачливых "капиталистов", мнящих себя хозяевами жизни. Мыльный пузырь никогда не обретет полновесности и всегда лопается. "Потемкинская деревня" всегда рушится, а сымитированная "реальность" разваливается.

Образный мир мифа — это особый вещный язык, где образы-знаки есть слова, из которых складывается этот миф. Образ важен лишь в силу своей значимости, однако если значение навязано и имеет лишь внешнее проявление, то мы имеем дело не с мифом, а с псевдомифологией, не с сакральным, а с профанным, выдающим себя за сакральное, присваивающим себе его качества, ценность и место в культуре. Цель псевдомифа — внушение, гипнотическое воздействие, требование повиновения внешнему и навязанному знаку, где одно встает на место другого и замещает его, где значение образа (богатство) замещено понятием, ложным представлением, имитацией. Основа псевдомифа — желание, видимость, имитация. В псевдомифе желаемое выдается за действительное, а действительность подвергается разрушению ради имитации. Через видимость имитаторы пытаются воспроизвести сущность, где видимость важнее вещности и заменяет собой существование.

Если пролетка или богатый дом есть буквальное следствие и выражение достатка, то они оказываются составной частью мифа. Если же эти образы должны лишь подразумевать, что человек богат, то здесь имеет место обман, псевдомиф. Образ (коляска) превращается в высказывание (доказательство богатства), но не в высказывание о богатстве, а в высказывание по поводу богатства, в его признак. Образ-знак деформируется и лишается своего собственного значения, становится признаком чего-то другого. Смысл образа деформирован внешним, на-

вязанным понятием, но и понятие деформировано множественностью навязанных ему знаков — чуждых и внешних. Происходит утрата полноты бытийности, самодостаточности, самостоятельности, самоценности, сакральной восполненности. Утрачивается сама реальность. Образ важен лишь как признак того, что хотят представить, навязать, и в этом случае образ теряет свою подлинность, реальность и растворяется, символизируется.

Итак, в псевдомифе важна не истинность образа, а его применимость, иллюзорность, опосредованность, маскировка. Совокупность целого ряда знаков (в их навязчивой множественности) заслоняет подлинную реальность (достаточно стесненное финансовое положение Палтусова), отменяет и подменяет ее, творит новую реальность, основанную на имитации и псевдомифе. В псевдомифе главная цель — казаться, но не быть, т.е. казаться чем-то иным, чем являешься на самом деле (богатым, сильным, удачливым), подменить бытие внешней кажимостью. Псевдомиф представляет не саму реальность, а лишь ее чисто внешние знаки, признаки, символы. Псевдомиф пытается превратить вымысел в реальность, а реальность полностью уничтожить и скрыть внешней картинкой. Цель псевдомифа — произвести непосредственное впечатление, где смысл подменен внешним символом, лишенным реальной бытийности.

Главное, что подвержено деформации и процессу имитации в романе "Китай-город", — это финансовая деятельность его героев и вся экономическая ситуация в целом. Почти в самом начале романа писатель помещает описание банка как символа стабильности, успеха реформ: "В банке, вверх по Ильинке, с монументальной чугунной лестницей и саженными зеркальными окнами все в движении. Длинная, в целый манеж, зала с пролетными арками в обе стороны наполнена гулом голосов, ходьбой, щелканьем счетов, скрипом перьев. Ясеневого дерева перила и толстые балясины празднично блестят. На них приятно отдыхает глаз..." и т.д. Через непрерывный поток образов писатель навязывает читателю картину финансового успеха, благополучия, порядка, деловой активности. Внешний вид банка и его служащих должны символизировать внутреннее содержание — экономическое процветание банка и всей державы, полный успех капиталистических реформ.

Как завороженный наблюдает Палтусов за жизнью и деятельностью нового возникающего мира, новой цивилизации, в основе которой лежит культура денег и культ золотого тельца. Целые потоки наличных денег протекают через банк, что и должно указывать на стабильность финансовой системы и мощь государства. Палтусов видит, как деньги переходят из рук в руки, словно кровь пробегает по сосудам в живом и

здоровом организме: "В глазах Палтусова так и рябило. Тысячные пачки сторублевок, выданные из банка и аккуратно сложенные, возвышались стопками на столе и похожи были издали на кипы книжек. На текущий счет приносили больше засаленные бумажки, и мальчишки комкали их, укладывая на прилавок. В десять минут перед глазами Палтусова пропестрели сотни тысяч". Внешне все выглядит весьма убедительно, и ничто на первый взгляд не должно подорвать доверия читателя к представленной здесь картине апофеоза капиталистической системы. Однако чрезмерность, нарочитая навязчивость потока образов (пачки денег) заставляют задуматься, действительно ли такое изобилие свободной наличности есть признак реального экономического роста или всего лишь результат финансовых спекуляций на бирже (пачки денег названы "кушами", что может означать и большие суммы денег, но и ставку в азартной игре).

Боборыкин, понимая это, сам дает ответ. Сразу после приведенного выше описания движения денежных потоков в банке, он приводит мысль Палтусова: "В такой стране не нажиться? — говорили его разбегающиеся карие глаза. — Да надо быть кретином!" Итак, мечта Палтусова — не разбогатеть трудом, не заработать, а нажиться на спекуляции и денежных аферах, что он и пытается осуществить, включившись в создание дутых и ничем не подкрепленных акционерных обществ, фактически — финансовых пирамид, возводимых из воздуха или на песке. Поверхностная легковесность и в то же время навязчивая тяжеловесность, напористость, грубость выдают в этой картине псевдомиф, который основан на внешнем, представленном как констатация (идея богатства человека или страны внушается через навязчивое повторение потока символов, но так, словно бы богатство лишь констатируется). В символике псевдомифа образ не связан с понятием, а лишь мотивируется понятием. Если акционерные общества и банки есть реальное выражение финансового процветания страны и сопутствуют или содействуют производству, то возникает полноценный и новый миф капиталистического буржуазного общества. Если же они создаются лишь как видимость, за которой скрывается жажда наживы, воровство, отмывание капиталов, спекуляция на воздухе и перекачка или отток денег, то все представленное — псевдомиф.

Боборыкин гениально показывает, что в основе новой буржуазно-капиталистической цивилизации лежит воровство, вранье и имитация порядка, стабильности и процветания. Капитализация не улучшила, а ухудшила положение страны и ситуацию внутри нее, так как никаких реальных реформ не было проведено, а была лишь создана картинка, имитирующая деловую активность, финансовую систему, средний

класс общества и скрывающая лишь жажду наживы и воровской беспредел. Эта имитация была направлена на формирование особого мифа о России как о сильном и стабильном государстве, рассчитанного, главным образом, на реакцию европейских государств, крупных банков и финансовых организаций. Однако ввиду того, что этот миф не имеет под собой никакой реальной основы, он оказывается нежизнеспособен, несущностен. Так Боборыкин показывает нам процесс создания имитаторского государства, превращения России в одну большую "потемкинскую деревню". Основу этой имитации реальности и тяготения к псевдомифу следует искать в инфантильном неприятии действительности.

РИТУАЛ. В системе *мифотворчества* важным является не только то, что писатель обращается к *мифу* или реанимирует в своем произведении элементы *мифосознания*, но также и то, что зачастую структура текста имеет в своей основе ритуальные модели. Чаще всего такое художественное произведение повторяет этапы обряда посвящения. Знаком этого для читателя должно послужить описание странничества героя, которое становится обычным образом инициации. Примером такого ритуального текста может служить рассказ Н.С. Лескова "На краю света", где описывается путешествие архиерея по якутской степи.

События в рассказе развиваются по нарастающей. В своем посвящении человек должен пройти мистическое испытание четырьмя стихиями — воздухом, землей, водой и огнем. Для архиерея все начинается со снежной бури. "Я не знаю, — произносит герой многозначительно, — может ли быть страшнее в аду: вокруг мгла была непроницаемая, непроглядная темь — и вся она была как живая: она тряслась и дрожала, как чудовище, — сплошная масса льдистой пыли была его тело, останавливающий жизнь холод — его дыхание. Да, это была смерть в одном из самых грозных своих явлений, и, встретясь с ней лицом к лицу, я ужаснулся". Снежная вьюга — это мистерия воздуха, испытание стихией, разрушающей упорядоченный космос, превращающей его в первозданный хаос. Это возвращение в изначальное состояние, в хаос означает прежде всего разрушение тела самого посвящаемого, уничтожение его физической упорядоченности, по существу — ритуальную смерть.

Исходя из этого следующим этапом посвящения становится укладывание в могилу и переживание мистерии земли. Сугроб, в котором архиерей вместе с проводником оказываются, чтобы не замерзнуть, напрямую соотносится с могилой: "О, как бы охотно я выскочил из этой вонючей могилы, в которую он меня рядом с собою укладывал, если бы только сила и мочь стоять в этом метущемся адском хаосе!" Для героя убежище — "снежный гроб", где он заживо погребен и где он, потеряв

сознание, пролежал более суток. "Сколько же? — может двое, может быть трое?" Обычно именно три дня необходимо для совершения обряда шаманского посвящения. Все образы, ключевые слова и мотивы, которые Лесков здесь планомерно нагнетает, должны перенести нас в ситуацию ритуальной смерти посвящаемого, когда тот теряет сознание, погружается в могилу, в утробу матери-земли, чтобы пережить повторное рождение.

Проснувшийся герой видит себя на дне глубокой снежной ямы-могилы. Архиерея мучает голод и особенно — жажда, "которая уже начала надо мною свое терзательство". Он пытается утолить жажду, глотая кусочки снега, и с особенным умилением и надеждой вспоминает о бутылке с разбавленным водой коньяком. Герой проходит здесь испытание водой. Мистерия воды входит в ритуал посвящения, так как эта стихия — мифологический образ хаоса, но и материнского рождающего лона. В христианстве крещение означает рождение во Христе, рождение нового духовного человека. Во всех языческих обрядах испытание водой имело тот же смысл. Вода — источник жизни, очищения, возрождения. Алкоголь же — необходимый атрибут посвящения, поскольку с его помощью человек погружается в транс и переживает необходимый экстаз. Голод, испытываемый архиереем, — обычный во всех обрядах посвящения необходимый пост, способствующий вызыванию галлюцинаций, видений, мистических переживаний. Испытание воздухом, землей и водой, мистически означающее разрушение, смерть и воскресение, есть главнейшие этапы инициации, и прошедший через них должен получить награду — преображение и обретение сверхчеловеческих способностей.

Последний этап посвящения неофит должен пройти в одиночестве, самостоятельно. Он должен лицом к лицу встретиться с божеством преисподней и получить от него сакральные знания. Лесков, следуя логике мифа, оставляет архиерея в одиночестве. Проводник покидает его — то ли отправляется за едой и на поиски жилья и людей, то ли просто бросает на произвол судьбы, то ли следует ритуальной традиции. Основное посвящение архиерей обретает в сакральном месте и в сакральное время — на дереве (в Центре мира) и ночью. Здесь писатель реставрирует структуру полярного мифа и модели посвящения в таинства "черного солнца" (см. Приложение).

Герой "с ловкостью и быстротою, каких, признаться сказать, никогда за собою не знал и от себя не чаял, взобрался в своем тяжелом убранстве на самый верх дерева, как векша, и тогда лишь опомнился, когда выше было некуда лезть". Внешней мотивировкой этого поступка является желание архиерея спрятаться от волков или одичавших собак, которые ночью могли бы загрызть его. Однако при этом герой сам го-

ворит, что внизу было бы, "может быть, немножко теплее", и уж во всяком случае, с тем же успехом он мог бы спокойно вернуться в свое снеговое убежище.

Из двух вариантов (снеговая яма и дерево) герой выбирает дерево. Если рассматривать это решение мифологически, то оно выглядит совершенно безупречно. Суть в том, что ритуальное восхождение на дерево есть элемент обряда шаманского посвящения. Шаманское дерево — это Мировое Древо, объединяющее три царства — богов, людей и мертвых, и три мира — небо, землю и преисподнюю, а также три стихии — воздух, воду и землю. Дерево — это космическая ось, на которой держится мир. Это Древо располагается в Центре мира (типичный мотив полярного мифа), его достижение — кульминация обряда посвящения. В архаических традициях многих народов Мировое Древо выражает саму сакральность мира, его плодородие, вечное обновление, несет в себе идею творения, инициации и, как результат, реальности и бессмертия. По стволу Мирового Древа шаман забирается на небо, проникает в мир богов и духов, спускается на землю и возрождается. Дерево с птицей на верхушке — образ шаманской мифологии. Германское верховное божество — великий Один (Вотан) вешается на Мировом Древе и сам себя приносит в жертву ради того, чтобы узнать тайну магических письмен (рун). Вотан был экстатическим божеством шаманского и воинского посвящения. В нордической традиции обряды посвящения включали мнимое "повешение" кандидата. Германская мифология содержит в себе много черт, общих с шаманскими сибирскими преданиями. Общая или сходная техника воинственного и шаманского экстаза зафиксирована у всех индоевропейских народов и восходит к полярным культам и мифам единой прародины ариев.

То же относится и ко времени последнего и главного ритуала — ночи. Ночь во всех культурах и мифосистемах — время мертвых, наиболее подходящее для посвящения и странствия в загробный мир. Описание ночи в рассказе Лескова — настоящий мифологический гимн, ее красота вызывает в душе героя восторг: "...вокруг меня вблизи все засинело, как будто сапфирною пылью обсыпалось, — где рытвинка, где ножной след или просто палкою в снег ткнуто — везде как сизый дымок заклубился, и через малое время этой игры все сразу смеркло: степь как опрокинутою чашей покрыло, и потом опять облегчает... сереет... С этою последнею переменою, как исчез и сей удивительный голубой свет и перебежала мгновенная тьма, на моих усталых глазах в серой мгле пошли отражаться разные удивительные степные фокусы. Все предметы начали принимать невероятные, огромные размеры и очертания: наши салазки торчали как корабельный остов; заиндевелая

дохлая собака казалась спящим белым медведем, а деревья как бы ожили и стали переходить с места на место..." Мифологизация действительности, вызванная изменением сознания человека в момент шаманского посвящения и экстаза, приводит к утрате стабильности мира, к изменению всех вещей и вскрытию их мистической сущности.

В частности, не случайно, что разломанные салазки представляются герою остовом корабля. Корабль, лодка — один из постоянных образов в шаманизме. У многих народов существует обычай укладывать тело умершего в лодку и отправлять ее в море. "Лодка умерших" была известна и славянам-язычникам, германским племенам, айнам и т.д. Так и шаман, чтобы перенестись в царство мертвых и вернуть душу, "похищенную" у больного демоном, использует лодку, в которой он совершает свой экстатический полет по космическим сферам. Идея путешествия в лодке по воздуху — распространенный вариант шаманской техники вознесения на небо. Лодка играет принципиальную роль в экстатическом достижении сакрального Центра мира, где находится Мировое Древо. Именно туда и прибывает герой Лескова.

Волки, вьющиеся у ствола дерева, — это слуги и вестники бога мертвых, а "невозмутимая тишина", наступившая вслед за этим, позволяет предположить, что герой уже полностью разорвал свои связи с прежним миром, с царством живых. Архиерей, сидя на дереве, созерцает великолепие космоса, красоту созвездий — Ориона и Плеяд. Орион и Плеяды — мистические центры ночного неба, важнейшие мифологические созвездия, культ которых сформировался не позднее 7-го тысячелетия до н.э. Орион — охотник за оленями, перенесенный божеством на небо и превращенный в звезду. Плеяды же — созвездие, по которому велось летоисчисление. В Египте Орион — это Осирис, древнейшее полярное божество мертвых (Ас-ир). В греческом мифе Орион преследует семерых сестер, которые превращаются в созвездие Плеяды. Оба созвездия мистически связаны друг с другом и относятся либо к царству мертвых, либо к экстатическим полетам на небо, либо к полярному культу "ночного солнца".

Наконец архиерей настолько погружается в мистический транс, что становится духовидцем, обретает долгожданный мистический опыт. "Цепь мыслей моих порвалась, кувшин разбился, и колесо над колодцем обрушилось: ни мыслей, ни даже обращения к небу в самых привычных формах — нечего, негде и нечем стало почерпнуть". Полное освобождение, очищение сознания, экстаз и погружение в транс, полное отключение от реальной действительности — типичные этапы достижения "шаманского состояния", "самадхи". Кандидат, как отмечают свидетели посвящения, становится задумчивым, ищет одиночества,

много спит и видит пророческие сны. Все это — признаки вхождения в новую жизнь, в которую неофит погружается часто вне собственного желания.

В полном соответствии с логикой посвящения архиерея посещают видения: "Казалось мне только, что я в этот день видел будто бы вдали от себя два живые существа, и это будто были две какие-то птицы; они мне казались ростом с сорок и статью похожие на сороку, но с скверным лохматым пером, вроде совиного. Перед самым закатом солнца они слетели откуда-то с дерева на снег, походили и улетели. Но, может быть, мне это только казалось в моих предсмертных галлюцинациях; однако казалось это так живо, что я следил за их полетом и видел, как они где-то вдали скрылись, как будто растаяли". Примечательно, что эти две загадочные птицы слетели с дерева, а связь птицы с Мировым Древом, как уже отмечалось, — постоянный мотив шаманской мифологии. Архиерей действительно становится здесь духовидцем, обретает глубокий мистический опыт. Способность "видеть духов" во сне или наяву есть неоспоримый признак достижения требуемого особого "духовного состояния", преодоления обычного, естественного, человеческого качества. Шаман, способный видеть духов, доказывает этим наличие у него магической силы, колдовских способностей. При этом он сам обретает природу духа, поскольку частично умирает как человек, совмещает в себе две природы — живое и мертвое.

Духи-птицы, явившиеся архиерею с Мирового Древа, — это его духи-покровители, помощники. Они не просто подтверждают своим приходом достижение им необходимого духовного уровня, но и указывают ему путь к спасению. В том месте, где духи-птицы исчезли, герой вдруг замечает некую движущуюся точку, материализовавшуюся из пустоты фигуру. Весь следующий эпизод написан в категориях эстетики чудесного. «Вообще на земле нет во плоти ни одного такого существа, которое походило бы на это волшебное, фантастическое видение, какое на меня надвигало, словно сгущаясь, складываясь, или, как господа спириты говорят ныне, "материализуясь" из игровых тонов мерзлой атмосферы. Или меня обманывает мой глаз и мое воображение, или кто что ни говори, а это дух». Это видение, по мысли архиерея, подтверждает завершение его перехода в "иной мир".

Перед глазами героя появляется настоящий "огненный ангел". "Как хорошо! как любопытен этот дух, этот мой новый согражданин в новой жизни! Опишу его вам как умею: ко мне плыла крылатая гигантская фигура, которая вся с головы до пят была облечена в хитон серебряной парчи и вся искрилась; на голове огромнейший, казалось, чуть ли не в сажень вышины, убор, который горел, как будто весь сплошь усыпан

был бриллиантами или точно это цельная бриллиантовая митра..." Видение это прямо ассоциируется у православного архиерея с Гермесом — античным языческим богом — посланцем в царстве мертвых. Гермес, кстати, как посланник и посредник между богами и людьми, играл важную роль в Элевсинских мистериях — посвятительных обрядах, генетически восходящих к шаманским ритуалам и нордическим культам.

Видение "огненного существа" (которым оказывается якут — проводник архиерея) есть составная часть последнего этапа посвящения — мистерии огня. В награду за все испытания человек обретает полное преображение своей земной природы, все человеческое в нем преодолевается. Цель посвящения — не сохранение или улучшение человеческого, но его полное преодоление ради обретения сверхчеловеческого. Прежде всего "преображается" якут, и это вызывает удивление и восторг в душе архиерея. Якут уже не кажется уродливым "обмылком". Он предстает в облике "прекрасного" "пустынного ангела", а его слово — уже не скудный лепет, а "искра". Тайна огня заключается в том, что он выжигает в человеке все земное, материальное, внешнее и открывает подлинное, вечное, божественное.

Мистерия огня есть таинство преображения: "И в этом раздумье не заметил я, как небо вдруг вспыхнуло, загорелось и облило нас волшебным светом: все приняло опять огромные, фантастические размеры, и мой спящий избавитель представлялся мне очарованным могучим сказочным богатырем". Огонь имеет катартическое значение, и вместе с якутом преображается и сам архиерей, его зрение, ум, душа полностью меняются. Это "озарение таинственным светом" ощущает и шаман, когда мистический огонь неожиданно пронизывает все его тело, зажигается внутри его головы. Этот яркий огонь внутри шамана и делает его ясновидцем, знающим тайны мира, его прошлое, настоящее и будущее. Благодаря этому свету ничто не может более скрываться от посвящаемого, и именно этот свет позволяет шаману подняться над землей и в экстазе перенестись в царство богов и духов. Обретение "внутреннего света" и преображение есть характерная черта шаманских техник, но также и мистического экстаза во многих религиях.

Преображение огнем завершается полным сопричастием посвящаемого с духом-покровителем, первопредком. Якут-проводник приносит архиерею в качестве еды сырое мясо медведя (не оленя, не зайца, а именно медведя). У большинства северных народов медведь — животное-первопредок, тотем. Употребление мяса медведя в пищу не может быть обыденным делом, но всегда ритуально и обставляется особыми церемониями. Существовал даже специальный "медвежий праздник". Успешное прохождение обряда посвящения стихиями воздуха, земли,

воды и огня должно завершиться ритуальной трапезой. В поедании мяса тотемного животного главное то, что при этом человек сам превращается в это животное, и дух его становится покровителем шамана. Это, по существу, языческий обряд причастия.

Как видно, структура ритуала посвящения определяет поэтику рассказа Лескова, диктует выбор и последовательность эпизодов и образов. Следует отметить также, что зачастую такая ритуальная организация текста не связана с желанием автора, а проявляется неосознанно. Дело в том, что ритуальные модели, как и элементы мифосознания, заложены в психике человека, упорядочивают ее и действуют самостоятельно, проявляясь в процессе художественного творчества.

САКРАЛЬНОЕ. Всякий город имеет свою священную историю, свою идею, предначертание, цель. Все это в совокупности формирует мифологию города — священное предание, влияющее на его развитие, на сознание горожан. Такой *миф* имеется и у нашей Москвы. Многие писатели и философы XIX в. пытались разгадать ее тайну — почему даже после переноса столицы в Санкт-Петербург она осталась душой России, ее сакральным центром, ее некоронованной столицей? Но, кажется, одному из этих авторов Москва все же открыла некоторые из своих чарующих загадок, позволила ему осознать сущность своей мифологии. Мы говорим о М.Н. Загоскине и его книге "Москва и москвичи".

Москва есть душа всей России, ее сердце, ее сакральный Центр, наша любовь, наша мечта, гордость и надежда. Для Загоскина Москва — не просто город. На страницах его книги она вырастает до вселенского уровня: "Я изучал Москву с лишком тридцать лет и могу сказать решительно, что она не город, не столица, а целый мир — разумеется, русский. <...> Как тысячи солнечных лучей соединяются в одну точку, проходя сквозь зажигательное стекло, так точно в Москве сливаются в один национальный облик все отдельные черты нашей русской народной физиономии". В Москве "собраны вместе все образчики главных начал, составляющих то огромное тело, которому Петербург служит главою, а Москва — сердцем". Москва оказывается олицетворением русского пути, русской культуры, русского мира. Московская идея есть центральный пункт всей русской идеи. Писатель даже приходит к выводу, что все русские — по сути, не что иное, как москвичи: "...как от столицы святого Константина почти вся Греция именовалась Византиею, а от Рима получила свое название вся Римская империя, — точно так же в старину все иностранцы называли Россию по имени ее столичного города *Московиею*, а русских *москвитянами*". Загоскин любит эту мысль; "москвичи", о которых он говорит в названии своей книги, —

это все русские во всех концах Московии — Российской державы. Один из главных предварительных выводов писателя: русская идея — это прежде всего московская идея!

Мифология города часто выражается в предании о его происхождении. Писателя притягивает мистика божественного происхождения любимого города. Он, конечно, вспоминает о 1147 г., но, "как истинный москвич, готов от всей души поверить, что будто бы Москва основана еще в 882 г. знаменитым Олегом, который, проезжая из Новгорода в Киев, построил городок на речке Неглинной, в том самом месте, где она впадает в Москву-реку". Другая легенда, упомянутая Загоскиным, связывает происхождение Москвы с трагедией боярского рода Кучковичей и восходит к "Повести о зачале Москвы". Авантюрный сюжет сказания основан на любовном конфликте и кровной мести: "Насильственная смерть боярина Кучки, убитого князем Суздальским Юрием Владимировичем, женитьба сына его Андрея Боголюбского на дочери умерщвленного боярина, и потом, спустя много лет, ужасная месть, совершенная сыном Кучки над этим же самым Андреем Боголюбским, необычайная казнь убийц великокняжеских, которых посадили живыми в деревянные короба и бросили в озеро Плещеево, где, по народному преданию, они и теперь еще плавают..." Москва по этой легенде и возникла на месте одного из поселений, принадлежавших боярину Степану Кучке.

Загоскин готов признать, что все это очень похоже на "романтический вымысел", не имеющий ничего общего с реальными историческими фактами. Однако сила мифа заключается не в том, что в его основе лежит подлинное событие, а в том, что при помощи исторических имен или отдельных фактов в мифе присутствует некое мистическое откровение, предопределение, раскрывающее суть сакральной (священной) истории города, государства, народа. Если своим происхождением Москва, Московия, московская идея обязаны клятвопреступлению и князеубийству (убиение Андрея Боголюбского), то и гибель Московии (России) должна была произойти из-за цареубийства. Фактически цареубийство как финал драмы было предопределено легендой о происхождении Москвы. Загоскин, конечно, об этом не догадывался, но мы-то знаем, что мифы имеют обыкновение возвращаться и повторяться: история всегда движется по кругу, и то, с чего начинается жизнь города или государства, тем же она и завершается, особенно когда речь идет о священной истории. Поэтому и важна *мифореставрация*: она раскрывает миф не как явление прошлого, но как факт настоящего и пророчество о будущем.

От мифа о происхождении Москвы перейдем к собственно мифологии города. Она определяется прежде всего его круговой формой. В науке о мифе есть целый раздел, изучающий "сакральную географию". Подразумевается, что размещение города, его форма, очертания, расположение храмов, въездов и крепостей не являются случайными, но выражают его сакральную сущность. Круговая форма города несет всегда идею совершенства, законченности, гармонии. Круг в мифе обозначает сакральное пространство, которое характеризуется концентрацией особой сакральной энергии. При этом сакральное (то, что внутри круга) всегда противостоит профанному (вне круга), как противопоставляются сотворенный и упорядоченный космос и неупорядоченный, аморфный хаос. Круглая форма связана с формой и движением полярного Солнца, с небом, а также с материнским лоном. Так и город, особенно круговой организации, ассоциируется с материнским началом: он всех принимает в себя и все из себя порождает. Неудивительно поэтому, что Москва оказывается сакральным центром России — ее душой, сгустком энергии, удерживающим вокруг себя внешнее пространство — всю державу. Без Москвы нет России; судьба Москвы — это судьба России.

Круговая форма соотносит Москву с тибетской мандалой — не просто образом совершенной Вселенной, но и входом в параллельный нашему мир, в царство богов. Очертания Москвы также совпадают и с круговой структурой Атлантиды. Как столица Атлантиды строилась на последовательном чередовании трех кругов, так и Москва в своем плане имеет три главных кольца: вокруг Кремля, Садовое и Окружное. Точно такую форму, основанную на вписывании друг в друга трех колец, имеет и мифологический индийский город Трипура — столица асов, который, подобно Атлантиде, был уничтожен в результате войны и погрузился на дно океана. Мифы об Атлантиде и Трипуре генетически родственны и являются осколками единой индоевропейской традиции, несущей весть о гибели древнейшей цивилизации планеты. Воспоминанием о погибшей прародине является и город Аркаим, также круговой формы и имеющий в своем плане три кольца. Аркаим погиб, судя по всему, в результате пожара. Возможно, что судьба этого города есть мистическое предвестие судьбы Москвы. Стоит заметить, что сакральные города в древности часто повторяли очертания или движения звезд на небе. Однако круговое движение солнца или звезд с неподвижным центром в зените можно наблюдать только на Северном полюсе. Таким образом, миф о Трипуре-Атлантиде — это воспоминание о погибшей полярной прародине индоевропейцев (см. Приложение). Аркаим, а в мистическом плане и Москва, — это попытка воссоздать утраченный рай, сохранить или вернуть священную родину.

Как Москва есть сакральный центр России, так и у самой Москвы есть свой священный центр — Кремль. "Если Москва может называться сердцем России, то и Кремль заслуживает это название относительно самой Москвы". Вид ночного Кремля вызывает в рассказчике восторг: "Как прекрасен, как великолепен наш Кремль в тихую летнюю ночь, когда вечерняя заря тухнет на западе и ночная красавица, полная луна, выплывая из облаков, обливает своим кротким светом и небеса, и всю землю! Если вы хотите провести несколько минут истинно блаженных, если хотите испытать этот неизъяснимо-сладостный покой души, который выше всех земных наслаждений, ступайте в лунную летнюю ночь полюбоваться нашим Кремлем, сядьте на одну из скамеек тротуара, который идет по самой закраине холма, забудьте на несколько времени и шумный свет с его безумием, и все ваши житейские заботы и дела и дайте хоть раз вздохнуть свободно бедной душе вашей, измученной и усталой от всех земных тревог… <…> Здесь все напоминает вам и бедствия и славу ваших предков, их страдания, их частные смуты и всегдашнюю веру в провидение, которое, так быстро и так дивно возвеличив Россию, хранит ее как избранное орудие для свершения неисповедимых судеб своих. Здесь вы окружены древнею русской святынею, вы беседуете с нею о небесной вашей родине. Как прилипший прах, душа ваша отрясает с себя все земные помыслы. Мысль о бесконечном дает ей крылья, и она возносится туда, где не станут уже делить людей на поколения и народы, где не будет уже ни веков, ни времен, ни плача, ни страданий…" Но что же это? Кремль здесь прямо ассоциируется с Новым Иерусалимом, с Царством Небесным! Кремль воспринимается как место, где небесное и земное, божественное и человеческое, вечное и временное объединяются, откуда душа человеческая может прямо попасть в Небесный град.

С точки зрения мифа это имеет смысл, так как крепость внутри города есть мистическое отражение Божественного града, Нового Иерусалима, и признак стремления к нему или связи с ним. При этом важно, что Кремль имеет треугольную форму. Треугольник в мифе обозначает (как и круг) стремление всех вещей к сакральности, гармонии, упорядоченности, к высшему единству, к центральной полярной Точке, из которой исходит божественная энергия, освящающая это закрытое пространство. Треугольник связан с цифрой три и соотносится с понятиями неба и Троицы — Единосущей и проявляющейся в сакральной Точке.

Такой Точкой, таким сакральным центром внутри Кремля оказывается колокольня Ивана Великого и храмы рядом с ней: "Но здесь, на кремлевском холме, облитые светом главы соборов блестят по-прежнему и позлащенный крест Ивана Великого горит яркой звездою в вышине. Поглядите вокруг себя: как стройно и величаво подымаются пе-

ред вами эти древние соборы, в которых почивают нетленные тела святых угодников московских. О, как эта торжественная тишина, это безмолвие, это чувство близкой святыни, эти изукрашенные терема царей русских и в двух шагах их скромные гробницы, — как это отрывает вас от земли, тушит ваши страсти, умиляет сердце и наполняет его каким-то неизъяснимым спокойствием и миром!"

В мистическом смысле колокольня (как и башня) означает возвышение над обыденной, земной жизнью и подключение к божественным, духовным сферам. Колокольня и есть мифологическая Точка духовного просветления и восхождения в иное бытие, место связи земли и неба. Колокольня в этом смысле противопоставлена Вавилонской башне, ибо создатели последней желали земное искусственно сделать небесным и посадить человека на место Бога, а колокольня обозначает нисхождение Духа в наш мир, освящающее окружающее пространство, и духовное восхождение и эволюцию человека, т.е. союз человека и Бога. Храм же, всегда связанный с колокольней, и есть Дом Божий, место, куда Он нисходит и через которое присутствует в нашем мире. Земной храм всегда рассматривается в качестве образа храма небесного, как его проекция. Колокольня — это образ мировой оси, по которой божественная энергия спускается на землю, а храм — место ее концентрации. Церковь с колокольней мифологически обозначают храм-гору, находящийся в центре мира, на сакральном Полюсе, и по которому совершается восхождение на небо, к Богу. Храм-гора с древнейших времен не только образ нашего мира, но и модель высшего мира. При этом, поскольку Бог есть Слово, абсолютный Разум мира, то храм, место Его пребывания, объединяется с разумом и душой. Присутствие храма в мире делает пространство сакральным. Являясь творением Бога, храм соответствует Новому Иерусалиму, небу, раю.

Примечательно, что, описывая колокольню Ивана Великого и храмы Кремля, Загоскин не забывает сказать и о священных мощах, и о склепах, и о могилах в них: "При первом взгляде казалось, на его высоких башнях покоились небеса, посреди которых выше всего блистал на главе Ивана Великого животворящий крест, осеняя своею благодатью священные гроба угодников Божиих, святые соборы и древнее жилище православных царей русских". Дело в том, что одним из обычаев славян было освящение строящегося дома, города, крепости сакральной жертвой. Практика захоронения в храме у всех народов также связана с идеей строительной жертвы: она делает здание прочным, придает ему сакральную силу. Сама строительная жертва имеет мифологическое значение первого творения. Вспомним, что в народных духовных песнях мир был создан Богом из Своего тела или из частей тела Адама —

строительной жертвы, лежащей в основании всего мироздания. Так и Христос является строительной жертвой, принесенной ради создания нового мира — эпохи божественной любви, самопожертвования, сострадания и прощения. Без жертвы нет творения; жертвовать собой — значит творить новое при помощи божественной энергии, высвободившейся благодаря этой жертве. Все формы страдания и сострадания являются проявлениями жертвенности. Поэтому святые угодники, жертвовавшие своей жизнью ради ближних и во имя веры Христовой, оказываются строительной жертвой и Москвы, и всей русской земли.

Москва предстает на страницах книги Загоскина как подлинно священный город. Эта святость происходит не только от того, что в ней есть Кремль — сакральный центр и место пересечения с божественным миром, она возникает еще и потому, что в самой Москве много храмов, церквей, соборов, монастырей. Одна из героинь книги говорит с умилением: "А коли придет желание Богу помолиться, так наша матушка Москва и на это хороша. Святой город, батюшка!" Вот перед глазами путешественников открывается с Воробьевых гор прекрасный вид Москвы "со всеми колокольнями, церквами и каланчами, которые так походят на турецкие минареты… Впереди всего подымался Новодевичий монастырь со своими круглыми башнями и высокою колокольнею; посреди необозримых лугов тихо струилась в своих песчаных берегах капризная Москва-река: то приближалась к подошве Воробьевых гор, то отбегала прочь, то вдруг исчезала за деревьями, которые росли кое-где по скату холмов". Московские храмы, разбросанные по всему городу без видимого порядка, на самом деле и несут в себе сакральную энергию, пронизывая ею весь город, каждый дом и каждого жителя, превращая древнюю столицу в хранительницу православной веры и святости.

Известно, что в мистическом плане Москва как наследница православия является третьим Римом. При этом Рим и Константинополь (второй Рим) пережили духовное "падение" из-за того, что отказались от истинной христианской веры. Москва же будет третьим Римом также лишь до тех пор, пока сохранит в себе православие, иначе и она "падет", но и четвертому Риму уже не бывать. Теория Москвы — третьего Рима имеет, если можно так выразиться, "географическое" подтверждение: "Кругом всей Москвы считается тридцать пять верст; она, как Древний Рим и Византия, лежит на семи холмах". Не является ли это "совпадение" на самом деле доказательством божественного промысла, того, что Москве изначально, с момента ее основания, предначертано было стать столицей не только России, но и всего православного мира, сменив Константинополь? Цифра семь в *мифосознании* означает совершенство, сакральный порядок, циклизм. Цифра три, как

мы помним, означает Троицу и небо, а четыре, квадрат — землю. В цифре семь, следовательно, происходит мифическое объединение небесного и земного, достигается совершенство и гармоничное слияние духа и материи, души и тела.

Метод мифореставрации, примененный при чтении книги Загоскина "Москва и москвичи", раскрывает нам, что миф — это не просто чудесное предание о былом, но что он влияет на повседневную жизнь человека, сакрализует ее. Сама жизнь воспринимается как поток мифологических событий, происходящих в мифологическом же сакральном пространстве. Не миф присутствует в Москве, а сама Москва присутствует в мифе (сакральной реальности), организуется им и предстает как миф. Наконец, и для Загоскина это самое важное, писатель стремится раскрыть мифологию русской души, выводя ее из мифологии московской. Миф пронизывает весь текст, влияет на содержание книги, ее смысл, систему образов, но при этом все они изображены абсолютно реалистически. Взгляд Загоскина можно назвать *мифореалистическим*, ибо он воспринимает миф в качестве неотъемлемой части реальности, видит и раскрывает подлинные тайны и бездны русской и московской жизни. Это сакральный миф, в котором мы все живем, и без которого невозможно представить ни Москву, ни Россию.

СОВРЕМЕННЫЙ МИФ. Вечером 14 августа 2000 г. подросток 16 лет самой невинной наружности зарубил топором собственного отца, оттащил его тело в ванную и меланхолично расчленил. Затем юный ангелочек срезал с его ноги мясо, сварил похлебку с гречневой кашей и накормил ею кошек, полтора десятка которых, собранных по всем местным помойкам, проживало у него в доме. Тинэйджер объяснил свой поступок тем, что кошки — "хищницы, их нельзя кормить все время хлебом и кашей, а надо кормить мясом". В холодильнике были обнаружены куски человеческого мяса и кастрюля с бульоном. Разумеется, наша все еще советская психиатрия объявила парнишку сумасшедшим, и он был отправлен на принудительное лечение. Между тем ряд особенностей заставляет посмотреть на это дело по-иному. Во-первых, мальчик воспитывался без матери, а вечно пьяный и нигде не работающий отец постоянно избивал его. Но не просто ненависть к отцу заставила подростка совершить это страшное злодеяние. Здесь главным является не сам факт убийства, а то, что последовало за этим. Целью парнишки было накормить кошек, а убийство отца — лишь средство к этому. Удивительно, как до сих пор никто не понял, что тяга к кошкам была для подростка компенсацией отсутствия в семье матери. Неосознанно он воспринимал кошку как заместителя утраченной матери, а на

отца переносил вину за эту потерю. Когда юный убийца скармливал мясо отца кошкам, то таким образом он словно бы возвращал отца матери, объединял их, восстанавливал утраченную связь. Фактически ребенок принес отца в жертву матери, компенсировав этим чувство вины, одиночества, отсутствие полноценной семьи.

Кем же является кошка в мифологическом плане? В египетской мифологии известен образ Баст — богини с головой кошки. Баст — не просто кошачья богиня, но она является Великой Матерью, доброй покровительницей человека. Кошка вообще считалась в Египте священным животным и мумии кошек часто находят в древних захоронениях. Зная это, мы можем интерпретировать описанный случай как разновидность ритуального убийства, религиозного жертвоприношения. Убив отца и скормив его мясо кошкам, подросток выступил в роли жреца Великой Матери. Для него такое действо было необходимо не столько для того, чтобы наказать отца-садиста, сколько для того, чтобы вновь обрести утраченную мать.

Этот пример прекрасно показывает, что наша юридическая наука и психиатрия совершенно не готовы к появлению такого феномена, как ритуальное убийство. Наша позитивистская цивилизация не признает ничего, что хоть как-то выходит за рамки обыденного, прямолинейного и рационального восприятия действительности. Поэтому все, кто живет и действует по иным поведенческим моделям, объявляются сумасшедшими, что, разумеется, значительно проще и дешевле, чем попытка разобраться в подлинной сути происходящего. Если попытаться понять поступок юного отцеубийцы как следование мифологической модели (или хотя бы в рамках фрейдовского Эдипова комплекса), то в таком случае данное событие следует рассматривать как пример ритуального или, если угодно, аномального поведения, но не как следствие душевного заболевания. Разумеется, подросток ничего не знал о культе Баст и о тех ритуалах, которые совершались в ее честь. Но это только подтверждает гипотезу К. Юнга о том, что мифологические модели содержатся в подсознании человека от рождения и независимо от его личного опыта или культурного уровня. Оттуда, из подсознания, эти *мифологемы* и архетипы влияют на поведение человека и, как правило, проявляются в снах, но в моменты наивысшего духовного напряжения могут выплеснуться наружу и действовать непосредственно, что и произошло в рассмотренном случае. Ребенка следовало не лечить сильными психотропными лекарствами, а увидеть в нем Великого жреца, одного из Великих Посвященных, героя шаманского типа, которому бессознательно открыты тайны древних ритуалов и которого боги сами посвящают в свои таинства.

До тех пор пока в судебной практике не утвердится понятие ритуального убийства, происходящие события будут лишь вызывать шок и недоумение у обывателя. Между тем, если внимательно просматривать газеты, то можно заметить, что ритуальные убийства совершаются довольно регулярно — не менее одного-двух раз в месяц. Вот лишь некоторые наиболее яркие примеры: 20.01.1996 г. в поселке Радонеж Московской области рядом с храмом мужчина утопил в речке своего племянника, решив, что он — антихрист и пытаясь изгнать этим из него беса; 02.09.2000 г. невменяемым признан 18-летний юноша, забивший молотком мать за то, что она, по его мнению, неуважительно отозвалась о его религиозных убеждениях; 31.10.2000 г. накануне Дня Всех Святых в Москве и Подмосковье совершено массовое убийство новорожденных младенцев; 01.11.2000 г. в День Всех Святых трое детей покончили с собой, всем им было по 14 лет; 05.12.2000 г. 25-летний Ю. Д-в убил своего приятеля, разрезал ему горло и на протяжении 20 мин высасывал еще теплую кровь; по мнению упыря, в 2025 г. должен произойти конец света, и он призван очистить общество путем уничтожения "больных"; 03.04.2001 г. мать зарезала своего 4-летнего сына, решив, что в того вселился бес; 01.12.2001 г. сообщается, что накануне днем сын зарубил отца и скормил его мясо собаке; 04.08.2002 г. сын задушил свою мать, решив, что она — проводник темных сил, чтобы спасти мир от ее негативного воздействия, он расчленил труп матери, сварил из головы суп, а мозги зажарил на сковородке; 07.09.2002 г. накануне ночью мать пыталась зарезать двух сыновей, решив, что они являются детьми дьявола (не слишком ли много для нее чести — быть матерью антихриста?); 13.09.2002 г. ночью компания юных сатанистов разгромила 398 надгробий на Миусском кладбище столицы; 01.09.2003 г. москвичка, повинуясь приказу собственных кошек, нанесла своей матери полсотни ножевых ранений, зажарила ее мясо на сковородке и съела и т.д.

Обращает на себя внимание ряд особенностей: ритуальные убийства часто совершаются в определенные дни — накануне Пасхи, Дня Всех Святых, во время полнолуния. Многие убийства имеют непосредственно религиозную основу и связаны с желанием убийцы "спасти мир" от зла; в известной степени убийца здесь жертвует не только чужой, но и своей жизнью. Наконец, что самое важное для нас, все эти факты прямо показывают, что миф и ритуальное поведение не исчезло, не является лишь принадлежностью ушедших эпох. Если говорить научно, то *миф* следует понимать как особую форму сознания, которая характерна для любой эпохи (в том числе и для современной), но только проявляется по-разному — в снах, в художественном творчестве, в научном поиске

и в аномальном поведении человека. Закономерностью является то, что на рубеже столетий более всего действуют модели эсхатологического мифа. Именно эсхатология и является мифом нашей современной эпохи.

В XX в. этнографы стали свидетелями рождения нового религиозного культа у аборигенов Меланезии, который они назвали "карго-культ". Для западного человека слово "карго" означает всего лишь морской груз. Однако для некоторых обитателей тихоокеанских островов слова "карго" и "фрахт" имеют магический смысл. Когда европейцы и американцы приплыли на эти острова на своих огромных кораблях или прилетели на своих самолетах, островитяне были совершенно околдованы видом ранее неизвестных им товаров. Консервированная еда, лезвия для бритья, ружья и лекарства представлялись магическими предметами непонятного происхождения. Аборигены совершенно не знали, как создать подобные продукты. Быстро распространилась вера, что эти предметы получены белыми посредством магических тайных сил, которые скрыты от людей, менее счастливых. А. Холл помещает в книге "Странные культы" фотографии культовых столбов, посвященных "карго-культу". Сразу видно, что в центре ритуалов лежит поклонение белому человеку и индустриальным товарам. Белое божество владеет этими товарами, причем ниже изображены корабли, на которых товары будут привезены снова. Само собой разумеется, что принадлежность к товарам означает и принадлежность к высшей расе. Приход европейцев воспринимался аборигенами как возвращение мертвых и духов. Европейцы — белые хозяева продуктов и ценностей, что и связывает их с умершими предками. Ведь призраки — белые, а царство мертвых — это место изобилия. Возникает своего рода культ страны мертвых. Приход европейцев воспринимается как начало особой мессианской и эсхатологической эпохи, когда мертвые возвращаются и берут на себя всю работу. Отсюда этнографы отмечают стремление островитян к имитации — подражанию европейцам, повторению их поведения, жестов, поз и привычек. Однако прорыв в наш космос мира мертвых (в лице европейцев) ведет к стрессовой ситуации, к вечному страху, к неполноценности и саморазрушению. С другой стороны, островитяне верили, что товары посланы богами для справедливого распределения между всеми людьми, но белые захватили привилегию на обладание ими. Воспринимая белых как посредников между Богом и людьми, аборигены стали противиться христианизации и восставали против христианских священников именно потому, что те вели себя не так, как, по их мнению, должен вести себя жрец великого и доброго Бога. Возникло убеждение, что белые специально задерживают пришествие бога товаров и перехватывают их по пути. Хорошо виден политиче-

ский, социальный и экономический характер этого движения, религиозного в своей основе. Достижение лучшего экономического и социального положения, надежда на возвращение счастливых изначальных времен и Золотого века — вот, по существу, коммунистическая составляющая "карго-культа". Но этот культ еще и эсхатологический, ибо прямо относит человека в ситуацию конца света. Аборигены надеялись на прибытие богов на кораблях, наполненных товаром, после чего наступит счастливая эпоха всеобщего изобилия. Эта мечта переросла с течением времени в особый культ, поддерживаемый пророчествами о неизбежном конце мира. Пророк предсказывал, что однажды предки и боги вернутся на кораблях с товарами. Эта вера поддерживается особыми ритуальными актами, включающими в себя строительство складов для хранения товаров и домов для предков, в которых те будут жить после возвращения на землю. Так провозглашается неизбежное пришествие эры изобилия и блаженства, возвращение Золотого века, когда люди не трудились ради пропитания и материального благополучия, а получали все непосредственно "от богов".

Это типичный эсхатологический культ, ожидание возвращения умерших предков, которые принесут с собой из царства мертвых изобилие и процветание. Такой культ требует уничтожения личного инвентаря, собственности, домашних животных и сооружения общественных складов, которые играют роль храмов нового культа. С этого и начинается новая эра земного рая. Но торжество эсхатологического сознания ведет к отмене всех прежних традиционных религиозных культов. Все известные ранее религиозные и моральные правила отменяются, но допускаются различного рода оргиастические действа, полная свобода, снятие любых запретов и ограничений. Нормой поведения становится беспробудное пьянство, разврат, воровство, обман и полное безделие — ничего и не надо делать, если мертвые предки и так снабдят людей продуктами и товарами. При этом наступает всеобщее запустение, которое никого не пугает, поскольку вернувшиеся предки все исправят. Лишь дороги к кладбищам и могилы поддерживались в порядке, чтобы мертвые в нужный день смогли без труда добраться до селения. По существу, эсхатологический "карго-культ", включающий в себя картины Золотого века и основанный на ожидании всеобщего блаженства, когда ничего делать не надо, а все будет появляться само, — это разновидность коммунистической идеологии. Плохо только то, что культ этот вскоре привел к массовому алкоголизму и вымиранию островитян. Впрочем, нельзя отрицать, что бедные дикари добились, в конце концов, желаемого — объединились со своими мертвыми предками.

Приход американцев и их капиталов в "Новую" Россию — это также возвращение богов, продолжение все той же эсхатологической эпохи. Коммунистическая идеология сменилась американскими долларами, но мифология Золотого века осталась прежней. В стремлении к накопительству проявляется особое магическое отношение к действительности: денежные знаки (доллары) и золото заменяют здесь амулеты и обереги, т.к. тоже создают иллюзию стабильности жизни. При этом работать не надо, поскольку деньги идут со стороны, из Америки, которая воспринималась в качестве царства богов, рая. Сформировалось такое отношение к жизни, при котором "успешный" человек не работал и не производил, а просто должен был оказаться "в нужном месте в нужное время", как можно ближе к кормушке, чтобы принять участие в "перераспределении" средств. Кстати, еще Боборыкин в романе "Китай-город" показал, что в России может быть только капитализм, основанный на принципе "хватай больше и беги быстрее и дальше". Одним из примеров эсхатологического мифа можно считать и успех телевикторин и игр вроде "Счастливый случай", "Как стать миллионером" и т.д. Все они построены на принципе случайности, угадывания. В сознание людей упорно внедряется мысль, что хотя они сами и не смогут заработать вожделенный миллион, но могут оказаться "в нужном месте" и получить его в силу случая, судьбы или счастливого стечения обстоятельств. Работать слишком долго и скучно (да и кто теперь умеет работать?), а испытать судьбу всегда можно. Эта мифология "возврата богов и мертвых" в наш мир ведет к серьезным изменениям в сознании людей, в их психике и поведении. Воровство, пьянство, бандитизм, агрессивность, вырождение и вымирание, саморазрушение — вот черты современной эсхатологической мифологии Новой России. Вместо Нового Иерусалима мы получили Новую Россию — пьяную, бандитскую и вымирающую. Интересно, что и с началом XXI в. ничего не изменилось. Одни ждут падения 1 февраля 2019 г. огромного астероида, который уничтожит всю человеческую цивилизацию, другие рассчитывают на "воскресение мертвых", пришествие "царевны Анастасии Романовой", которая принесет в Россию сотни миллиардов долларов. Все это — типичные разновидности эсхатологического мифа, ничем, к сожалению, не отличающегося от "карго-культа" дикарей с островов Тихого океана.

Позитивисты считают, что отказ от законов ведет к уничтожению порядка, а уничтожение порядка — к хаосу и концу мира. На самом деле конец мира и есть главный закон человечества, а хаос — это и есть порядок эсхатологической эры. Как смысл любого дела выясняется в конце, как смысл жизни человека раскрывается в момент смерти, так и смысл нашего мира и всей человеческой истории разъяснится в момент

Страшного Суда. Однако предвечно Страшный Суд уже состоялся, эсхатологический акт уже свершился. Эсхатология — не в будущем, а в глубоком прошлом, в предвечном до-бытии, в вечности. Эсхатология помыслена Богом еще до Творения, как помыслена Им и вся мировая история. Но если Страшный Суд уже состоялся и приговор человечеству и каждому человеку в отдельности уже вынесен и записан в Книге Жизни, то сама история утрачивает всякий смысл. Смысла в бытии нет, если его финал предопределен. Смысл бытия не в самом бытии, не в линейном движении времени, а в его финале, в эсхатологии. Как смысл жизни — в смерти, так и смысл бытия мира — в эсхатологическом акте. В бытии нет иного смысла, кроме эсхатологического мифа. Эсхатологический миф — единственное, что делает наше бытие и наш космос осмысленным и совершенным, каким бы катастрофическим и болезненным он ни казался. Эсхатология означает, что Бог не умер. Если есть эсхатология, значит Бог жив.

Конец света все еще ожидает нас. Каждый смотрит на это по-своему, но для всех это должно быть прекрасно. Ожидание конца света — вот смысл эры эсхатологии; это ожидание и надежда осмысливают и оправдывают всю эпоху катастроф. Однако главный принцип эсхатологии заключается в том, что с концом света ничего не завершается, а напротив, все только начинается. Во время Страшного Суда в огне должно сгореть все то, что привязывает нас к прошлой жизни и к прошлой земле. Страшный Суд — не наказание, а освобождение. Эсхатология — это переход и преодоление, это дверь к богочеловечеству. Вне эсхатологии нет богочеловечества, поскольку эсхатология и есть результат прихода Богочеловека — второго пришествия Христа и явления Нового Иерусалима. Суть эсхатологического мифа не в том, что все разрушается (это всего лишь катастрофизм), а в том, что творится "все новое", создаются "новая земля и новое небо". Спасение нации в подобные переходные катастрофические эпохи может зависеть от явления героя-спасителя, мессии. Законом развития мифа является то, что эсхатология сменяется утопией. Конец света сменяется Золотым веком. Мифология forever!..

ПОЛЯРНЫЙ МИФ В "ПОПОЛЬ ВУХ"

Изучение любой мифологической системы не может проходить в отрыве от общей мировой мифологии. Тайна мифологии заключается в том, что у многих народов, удаленных друг от друга в пространстве и времени, появляются сказания и культы с одинаковым содержанием. Открытие существования "параллельных мифов" дало исследователям возможность при изучении и реставрации мифологии одного народа использовать мифы других народов. Сложно понять мифологию Греции и Рима без привлечения широкого сравнительного материала из мифологии Египта, Индии, Китая, а зачастую и шаманские обряды северных народов проливают свет на античные мистерии Средиземноморья. Глубокое проникновение в мифосистемы и сравнительная мифореставрация позволяют обнаружить, что многие древнейшие священные сказания и культы возникли совсем не там, где в исторические времена проживали их носители. При этом изучение "параллельной мифологии" далеких друг от друга народов вскрывает не только их типологическое сходство, но часто и генетическое родство.

В 1903 г. вышло первое издание книги индийского мифолога и традиционалиста Б.Г. Тилака (1856—1920) "Арктическая родина в Ведах". На основе анализа широкого материала автор пришел к выводу, что индоевропейское племя до своего разделения на ветви долгое время проживало в приполярной зоне. Изучая тексты "Ригведы" и "Авесты", мифы греков, римлян, кельтов, германцев и славян, Тилак доказал, что многие образы и мотивы могут быть рассмотрены в свете полярной теории и связаны со структурой арктического календаря и полярного движения Солнца. Полярная теория происхождения племен и их мифов, сформулированная Тилаком, позволяет по-новому взглянуть на известные тексты, оставшиеся зачастую недостаточно понятыми.

Привлекая широкий мифологический материал, Тилак прошел мимо священных текстов и преданий индейцев Северной и Южной Америки, поскольку в то время эти племена безоговорочно относились к монголоидной расе. Однако целый ряд научно доказанных фактов позволяет сегодня усомниться в принятом ранее однозначном ответе на вопрос об их происхождении[1]. Х. Куриель Родригес отмечает, что "многие индейцы имеют больше совпадающих черт с подлинными индоевропейцами, чем с собственными американскими соплеменниками"[2]. Архео-

---

[1] См.: *Кондратов А.М.* Следы — на шельфе. Л., 1981. С. 41.

[2] *Curiel Rodriguez J.* Secretos del mundo perdido. Caracas, 1980. P. 102.

логи обнаружили также в захоронениях культур Наска и Паракас мумии светлокожих и русоволосых людей с "длинными черепами, подобными тем, что имеют европейцы, а не с округлыми, как у индейцев или азиатов"[3]. Во всяком случае, если проанализировать мифы индейцев как Северной, так и Южной Америки с применением теории Тилака, то окажется, что некоторые из них несут в себе древнейшие пласты "полярного откровения". В данной работе подобному изучению подвергается священная книга народа киче (одно из племен майя) "Пополь Вух" ("Книга Совета"). Анализируя "Ригведу" и "Авесту", Тилак выявил ведущие темы полярного мифа: деление года на шесть месяцев света и шесть месяцев тьмы, длинная ночь, долгий рассвет, культ богини зари, совпадение ночи, холода, засухи и зимы, некоторые особенности религиозных ритуалов и обряда погребения и т.д. Многие из этих тем могут быть выявлены и в "Пополь Вух"[4].

Первая тема "полярного мифа" — долгая ночь. В "Пополь Вух" она предстает как "изначальная". Автор книги повествует о периоде, когда были только "бездвижность и молчание во тьме, в ночи" (с. 9). Первое творящее Слово пришло к богам "во тьме, в ночи" (с. 10). В тексте говорится о длительном периоде сумрака над поверхностью земли, поскольку "солнце еще не существовало" (с. 21). Подобные пассажи вызывают у исследователей недоумение: понятно, что мрак царил до создания космоса, здесь ночь прямо соотносится с хаосом. Однако в "Пополь Вух" говорится о том, что мир уже существовал, растения и животные были уже сотворены, были даже осуществлены две неудачные попытки создания человека — из земли (с. 14—15) и из дерева (с. 16—17), боги живут и действуют на земле, но все это происходит в ночи, солнце еще не появилось. Описываются и соответствующие ночные ритуалы: в течение долгой ночи жрецы воздерживались от принятия пищи, постились (с. 121), они "постились во мраке, в ночи" (с. 124). Вряд ли можно было говорить о "беспрерывном посте" в течение обычной короткой тропической ночи. Напротив, описание долгого поста есть еще одно указание на длинную ночь, занимавшую по времени период в несколько суток или месяцев.

Герои Хун-Хунахпу и Вукуб-Хунахпу были "рождены в ночи" богами Шпийакоком и Шмукане (с. 42). Герой эпоса Сипакна "днем" ищет пищу, а "ночью" таскает на спине горы (с. 32), хотя солнце еще не поя-

---

[3] *Straka H.* Misteriosos gigantes blancos precolombinos // Cabala. 1982. 75. P. 35.

[4] Текст "Пополь Вух" цитируется по изданию: Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiche. La Habana de Cuba, 1986 (перепечатка издания: Mexico, 1952). Сноски приводятся в тексте статьи; в скобках указан номер страницы.

вилось и в мире царит тьма. Похоже, что для авторов "Пополь Вух" ночь могла длиться много "дней" и "ночей", т.е. много суток. Иными словами, хотя солнце еще "не создано", не взошло, но героям известно деление на сутки и сами сутки подразделяются на отдельные периоды. Говорится о "дне рождения" Хунахпу и Шбаланке, когда они "появились на свет" (с. 59), что может быть весьма странным, поскольку "свет" еще не был создан. Так же странным выглядит решение братьев отправиться на охоту "на рассвете" (с. 61). Хунахпу и Шбаланке находятся в царстве Шибальбы несколько дней и "на пятый день" являются в образе "людей-рыб" (с. 93). Они совершают свои подвиги "ранним утром" (с. 82), играют в мяч "на рассвете" (с. 85), "на рассвете" предстают перед богами Шибальбы (с. 86). Шбаланке созывает "всех животных" "в течение ночи", а расспрашивает их о том, чем они питаются, "на рассвете" (с. 88), договаривается ночью с кроликом о помощи во время игры в мяч, которая начинается с рассветом (с. 89) и т.д. Во всем этом не было бы ничего странного, если бы речь шла об обычном тропическом дне и движении солнца по небу. Однако совершенно определенно заявляется, что все события, описанные в первой и второй части "Пополь Вух" (откуда и взяты отмеченные выше места), происходят "во тьме и в ночи", до того, как "солнце, луна и звезды появились над Творцом и Создателем" (с. 107). Даже первые люди размножались "во тьме", поскольку "не были рождены еще ни солнце, ни свет, когда они множились" (с. 113); они жили "во тьме, в ночи", и велика была их печаль (с. 124). Здесь мы видим прямые указания на ночь, длящуюся много дней или месяцев.

Такое сочетание в тексте "Пополь Вух" длинной бесконечной ночи, наводящей на людей тоску, и обычной череды рассвета, дня и ночи может показаться странным, нелогичным. Однако восприятие этого как ошибки сказителя связано с ложным выводом, что киче создавали свою священную книгу, уже проживая в тропическом регионе. Долгая ночь, описанная в "Пополь Вух", за время которой герои совершают свои подвиги, не имеет ничего общего с ночью в экваториальной зоне или в тропиках. В священной книге киче мы имеем дело с описанием ночи, длящейся много "дней". Вполне вероятно также, что древнейшие предания о долгой многодневной ночи наложились на новые условия, когда рассвет, день и ночь последовательно сменяют друг друга в течение суток, что характерно для умеренной и тропической зоны. Во всяком случае, долгая ночь, описанная в "Пополь Вух", не могла наблюдаться там, где сегодня проживают киче (Гватемала). Здесь мы имеем дело с представлениями о длинной полярной ночи, в течение которой люди совершали свои дела, жрецы служили богам, а сама ее продолжитель-

ность навевала на всех печаль, тоску, уныние, вызывала нестерпимую жажду рассвета.

Описание рассвета в "Пополь Вух" подтверждает выводы, сделанные при изучении феномена "длинной ночи". В тропиках рассвет наступает почти мгновенно. Однако в "Пополь Вух" долгая ночь сменяется длительным ожиданием зари и последующим долгим рассветом. Хунахпу и Шбаланке ждут рассвета, желают поскорее увидеть зарю (с. 87). Жрецы майя хранили надежду на "наступление зари", они "поднимали свои лица к небу" и просили богов дать "наше потомство, наше последование, пока движется солнце и существует свет. Да будет свет, да наступит заря"; так они призывали "восход солнца, приход зари", поскольку солнце "освещает небо и поверхность земли и озаряет шаги людей созданных и сотворенных" (с. 114). В этом описании отчетливо передана ритуальная ситуация перехода от длинной ночи к встрече зари.

Жрецы не просто ждут рассвета, но обращаются к богам с молитвой, поскольку всегда есть опасность того, что после долгой ночи рассвет не придет и воцарится первозданный хаос. Текст "Пополь Вух" переполнен не только тоской от долгой ночи, но и надеждой на рассвет. Предки киче, "великие мудрецы", призывают: "Подождем рассвета" (с. 115), жрецы "постятся в ожидании прихода зари и осторожно наблюдают восход солнца" (с. 121); целые племена бодрствовали в ожидании появления рассвета и "знака зари" — утренней звезды (с. 122). Они сходились на совет, соединялись, чтобы вместе "ожидать рассвета и наблюдать за приходом звезды, восходящей перед солнцем, когда то готово родиться" (с. 123). Почти вся третья часть "Пополь Вух" описывает ожидание зари и чувства людей, надеющихся на то, что рассвет настанет. Боги предупреждают людей: "Рассвет уже приближается" (с. 125). Предки людей пребывают на горе Хакавиц, "вместе ожидая зарю" (с. 125), а недалеко от них, в местности Амак-Тан, находились боги племени тама, а в Амак-Укинкат — боги людей илока, и там для них "началась заря", "рассвело" (с. 126). Все племена пребывали вместе и ожидали великого в религиозном плане события — прихода зари "и восхода великой звезды, называемой Икоких, которая восходит перед солнцем, когда наступает заря" (с. 126).

Авторы "Пополь Вух" погружают читателя в ситуацию неопределенных ожиданий, открывают великую драму древнего человека: страх, что заря не наступит после долгой ночи. Все племена, все боги, все герои ожидают с нетерпением рассвета. "Вместе были Балам-Кице, Балам-Акаб, Махукутах и Ики-Балам. Они не спали, пребывали на ногах и велико было беспокойство их сердец и их животов о заре и рассвете. Они также чувствовали стыд, переживали огромное огорчение, огром-

ную тоску и были подавлены скорбью" (с. 126). Более всего они испытывали страх и скорбь, что не смогут увидеть "рождения солнца" (с. 126). Подобные чувства уникальны и совершенно невозможны в тропических странах, где рассвет бывает мгновенным, а солнце встает каждое утро. Такие чувства и такие религиозные переживания могли возникнуть только там, где восход солнца приходится долго ждать, где заря постепенно "разгорается" и занимает много дней, где, наконец, появление зари и солнца свершается один раз в году — на Северном полюсе. Картины длинной ночи, страх, что солнце не появится, нестерпимое ожидание зари, описанные в "Пополь Вух", свидетельствуют, что авторам этого священного текста были знакомы природные феномены, доступные только зрителю, находящемуся на Северном полюсе, и не имеющие ничего общего с тропическим регионом.

Приход зари представлялся древним поэтам настолько великим и религиозно значимым фактом, что описанию его посвящено несколько глав в "Пополь Вух". Причем внимание читателя сознательно акцентируется на этом событии: "Теперь расскажем о наступлении зари и появлении солнца, луны и звезд" (с. 127). Книга "Пополь Вух" начинается с описания создания космоса, и в первой главе повествуется о том, как Тепеу и Кукумац совещались с Сердцем небес (Хураканом) "о жизни и свете и о том, что следует сделать, чтобы появились свет и заря" (с. 10); боги решают, чтобы "был свет и заря на небе и на земле" (с. 10). Боги говорят о том, что "уже приближаются рассвет и заря" (с. 14). Речь здесь не идет о ежедневной и быстротечной тропической заре; такая заря не может вызвать столь глубоких религиозных переживаний, надежд, страхов.

Эта заря длится много "дней", и авторы "Пополь Вух" с легкостью выделяют различные ее стадии. Так, Хунахпу и Шбаланке видят гору там, "где розовеет небо" (с. 36). Много времени спустя, находясь в Шибальбе, они видят, что "наступает заря и горизонт стал красным" и даже повеяло "утренней свежестью" (с. 89). Тепеу и Кукумац так же чувствуют, что "пришло время зари" (с. 107). Однако заря не приходит быстро. Целая глава (часть III, гл. 9) посвящена описанию этого процесса. Она даже начинается с прямого указания: "Здесь (говорится о) заре и о появлении солнца, луны и звезд" (с. 127). Прежде всего, Балам-Кице, Балам-Акаб, Махукутах и Ики-Балам очень обрадовались, когда увидели утреннюю звезду, Венеру. "Она поднялась первой с сияющим ликом, когда появилась первой перед солнцем" (с. 127). Это событие вызывает невероятный восторг, и предки, обратившись к востоку, возжигают курения и начинают танцевать (с. 128).

Любопытно, что солнце появляется не сразу после рассвета, хотя в тропиках рассвет и восход солнца происходят очень быстро. Напротив,

предки людей долго танцуют, сжигают свои благовония и даже начинают "плакать, потому что не видят и не созерцают еще рождения солнца" (с. 128). Это важное указание на то, что проходит очень много времени между началом рассвета и восходом солнца. Как видно, описание зари в "Пополь Вух" — это совершенно не то же самое, что мимолетная заря тропиков. Здесь дано представление не о тропической, а о длительной заре полярного региона. Тилак отмечает, что длительность полярной зари занимает от 45 дней до двух месяцев[5]. "Пополь Вух" передает восхищение полярного человека от прекрасного зрелища долгого рассвета, наступавшего после длинной многомесячной ночи. Заря здесь развивается постепенно, медленно разгораясь, так что даже жрецы временами впадают в отчаяние и горюют, что солнце никак не восходит. Длительная, непрерывно длящаяся заря, как она описана в "Пополь Вух", возможна только в полярной зоне.

Наконец солнце всходит. Это настолько великое в религиозном плане событие, что оно оговаривается в тексте однозначно и специальной фразой: "Вот тогда взошло солнце" (с. 128). Это событие вызывает потрясение у людей и животных, погружает зрителей в религиозный экстаз: "Маленькие и большие звери радовались и поднялись на берегах рек, в ущельях и на вершинах гор; все обратили взоры туда, где вставало солнце", звери зарычали, птицы запели и все животные были счастливы (с. 128). То же ликование происходит и среди людей: жрецы и устроители жертвоприношений "опускались на колени, велика была радость священников и жертвоприносителей" (с. 128). Все люди пришли, чтобы созерцать это зрелище, "и невозможно было сосчитать людей. В одно и то же время заря осветила все народы" (с. 128). Вряд ли подобное религиозное потрясение возможно в регионах, где солнце восходит каждый день, там, где появление светила утром — обычное многократно повторяющееся событие. Такой развернутый культ солнца, такая единодушная радость всех людей, всех животных и птиц, могли возникнуть лишь там, где появление светила после длительной ночи представлялось как величайший акт, внедрявший в души людей веру в обновление мира, в бессмертие не только Бога, но и человека. Ежедневный и обыденный восход солнца в тропиках не вызывет такой же реакции, как в полярном регионе, где от восхода солнца прямо зависит существование племени.

---

[5] См.: *Тилак Б.Г.* Арктическая родина в Ведах. М., 2001. С. 77. См. также: *Байи Ж.С.* Письма об Атлантиде Платона и о древней истории Азии // Атлантида и Гиперборея. Мифы и факты: Сборник. М., 2003; *Генон Р.* Символы священной науки. М., 2002; *Елачич Е.* Север как родина человечества. СПб., 1910; *Уоррен У.* Найденный рай на Северном полюсе. М., 2003.

"Пополь Вух" описывает многочисленные изменения, произошедшие в природе после восхода солнца. Так, "сразу же поверхность земли была высушена солнцем" (с. 128). До восхода солнца земля была сырой и грязной, но солнце своим жаром высушило ее (с. 128); даже боги Тохиль, Авилиш и Хакавиц вместе с тотемными животными превратились в камень после того как появилось солнце (с. 129). Сердца же предков людей Балам-Кице, Балам-Акаба, Махукутаха и Ики-Балама "были наполнены радостью". "Велика была их радость, когда рассвело" (с. 129). На горе Хакавиц "к ним пришла заря, там они воскурили благовония и плясали, обращая взоры к востоку"; на этой горе находились они, "когда появились солнце, луна и звезды, когда рассвело и осветился лик земли и весь мир. Здесь также спели они свою песнь, называемую *Камуку*; спели, поскольку только горечь их сердец и душ выразилась в их песнях" (с. 129). Никак иначе нельзя объяснить это глубокое религиозное переживание восхода солнца, кроме как благодаря полярной теории. Ежедневное обыденное явление не вызывает столько радости, неподдельного религиозного экстаза. Одно только подробное описание счастья при виде солнца свидетельствует в пользу того, что восхода светила ждали долго, преодолевая страхи полярной ночи.

Весьма примечательна следующая важная деталь: если на полюсе год делится на темный и светлый период, в умеренной зоне — на зиму и лето, то в тропиках год делится на дождливый и засушливый периоды. На территории, заселенной майя, сезон дождей продолжается с мая до начала ноября; самые дождливые месяцы — июнь и октябрь[6]. Закономерно было бы ожидать, что в священной книге майя огромное место будет уделено культу бога грозы, а солнце, восход которого наблюдается ежедневно, займет лишь подчиненное положение. Однако ничего подобного нет в "Пополь Вух". Бог грозы (Тохиль) вначале только упоминается в ряду других богов, причем второстепенных, а весь текст посвящен драме длительного ожидания зари и восхода солнца. Похоже, что мифы, изложенные в "Пополь Вух", возникли не там, где киче проживают сегодня, а совершенно в других природных условиях. Такие природные феномены, выявленные в "Пополь Вух", как долгая ночь и длинный многодневный рассвет, оказываются главными характеристиками полярного региона, определяя календарь, систему мифов, религию и образ жизни. Предки людей, религиозно-мифологические традиции и ритуалы которых связаны с этими фактами, должны были жить в том регионе, где эти природные феномены существовали и наблюдались воочию. Описание долгой ночи и длинной зари невозможно создать в тропиках, но только в полярной зоне.

---

[6] См.: *Ко М.* Майя. Исчезнувшая цивилизация: легенды и факты. М., 2000. С. 14.

Обращает на себя внимание и та деталь в книге киче, что солнце должно быть сотворено вместе с "настоящими людьми". Творение мира, земли, неба, животных и птиц осуществляется богами "во тьме, в ночи"; так же в ночи совершаются две неудачные попытки создания человека. (Следует обратить внимание на то, что неудачная попытка создания людей из дерева в "Пополь Вух" прямо соотносится с созданием, по версии Гесиода, людей Медного века из дерева [ясеня][7]. Это было жестокое, воинственное племя, истребившее само себя. Также и в "Младшей Эдде" первая пара людей была сотворена из деревьев — Ясень и его жена Ива[8].) Такие совпадения в деталях не бывают случайными. Полярное происхождение этого мифа не вызывает сомнений. Человек должен быть сотворен вместе с солнцем, поскольку только он сможет осознать величие события — появление светила после долгой ночи. Только человек может отблагодарить за это богов и создать специальные ритуалы, основать религию в их честь. Великие боги Тепеу и Кукумац решают, что "при наступлении зари должен появиться человек" (с. 10). Человек есть последний и высший объект творения и "нет ни славы, ни величия в творении и создании, пока не будет сотворен человек, пока человек не создан", тот, кто будет "заботиться о пище и пропитании" богов (с. 10). Богов, которых почитают киче, не было бы, если бы не было души и крови "настоящих людей", — таково признание "Пополь Вух".

В тексте книги неоднократно отмечается беспокойство богов, что "время зари уже приближается" и необходимо создать того, кто будет "питать и кормить" богов, "восхвалять и почитать" их (с. 14). Боги решают создать свет и зарю и сотворить "настоящего человека" (с. 15), который бы помнил о богах и почитал их. Хунахпу и Шбаланке ожидают, что "велика будет мудрость тех, кто будет сотворен, кто будет создан, когда наступит заря, когда воссияет свет" (с. 37). Так боги приняли решение создать человека, ибо это есть высшее завершение творения. Тепеу и Кукумац сказали: "Приближается время зари, так пусть закончится работа и пусть появятся те, кто будут нас питать и кормить, дети света, культурные данники; пусть появится человек, человечество на поверхности земли" (с. 107). Итак, еще до того, как "солнце, луна и звезды появились", совершенный человек был сотворен богами из кукурузных початков[9]. Только создания из кукурузы могли называться людьми (с. 109).

---

[7] См.: *Штоль Г.В.* Мифы классической древности: В 2 т. М., 1877. Т. 1. С. 11.

[8] Младшая Эдда. М., 1994. С. 26.

[9] Легенды, мифы и сказки индейцев майя. М., 2002. С. 142—145.

В этом месте выражена важная в религиозном плане мысль: люди, созданные из земли или дерева, не являются "настоящими". Только те, для кого хлеб (кукурузное тесто) стал плотью, и есть люди. В плоти "настоящего человека" хлеб побеждает землю и лишь хлеб есть плоть "высшего человека", а "девять напитков" из кукурузы стали основой "силы" человека (с. 108). Так в языческой религии киче провиденциально зародилась высшая в религиозном плане идея обожения человека через причастие хлебом и вином. Создание "настоящего человека" незадолго до появления зари и специально для того, чтобы он мог религиозно осмыслить это великое событие, воспеть его в гимнах и восхвалить за него богов, подтверждает, кроме всего прочего, веру майя в то, что первые люди, их божественные предки, были сотворены именно в тех областях, где ночь длится бесконечно долго, где царят длинные рассветы, а восход солнца наблюдается как уникальное и совершенное явление природы — в полярных областях.

Ключевым для мифореставрации "Пополь Вух" становится эпизод странствия Хунахпу и Шбаланке в царство Шибальбы. Распространенным является убеждение, что в повествовании о сотворении первых людей в "Пополь Вух" присутствует разрыв, что сам текст книги являет собой отрывочные и бессвязные предания, искусственно соединенные компилятором, причем автор компиляции не знал, куда следует вставить рассказ о путешествии двух братьев в преисподнюю, поскольку ранее это был самостоятельный миф, и втиснул его в первое попавшееся место, причем даже не обратил внимания на то, что этот эпизод "разрывает" рассказ о творении человека[10].

Подобная точка зрения, верная с позиций "формальной логики", совершенно ошибочна, если применить теорию Тилака о полярном происхождении мифа. Вообще следует отметить, что в центре "Пополь Вух" лежит не миф о создании человека, а миф о долгой ночи, длинной заре и уникальном восходе солнца. Все ошибочные трактовки или непонимание текстов "Пополь Вух" исходят из убеждения, что племена майя всегда жили в тропической или умеренной зоне, и все их мифы сложились или развивались исключительно в этих климатических условиях. Только при помощи полярной теории происхождения мифов отдельные трудные для понимания места "Пополь Вух", казавшиеся до сих пор неразрешимыми, могут быть естественно и полно разъяснены. Если принять полярную теорию, то история путешествия Хунахпу и Шбаланке не "разрывает" текст, а является ключевой, оказывается вершиной повествования, раскрывающей мистерию ночного солнца.

---

[10] См.: *Кинжалов Р.В.* Книга народа киче // Пополь-вух. Родословная владык Тотоникапана. М., 1993. С. 170—171, 174—175.

С первого же появления имен Хунахпу и Шбаланке в "Пополь Вух" говорится, что они были "действительно богами" (с. 22). Это указание кодирует дальнейшее восприятие образов близнецов, позволяет осознать их слова и действия. Божественная природа братьев раскрывается и в истории об их происхождении, об их чудесном рождении. Предание гласит, что дети Шпийакока и Шмукане, "рожденные в ночи" Хун-Хунахпу и Вукуб-Хунахпу, были прекрасными игроками в мяч. Владыки подземного царства Шибальба заманили братьев к себе в преисподнюю. По дороге туда герои совершают ряд ошибок, из-за чего они, еще не начав игру, уже "были побеждены". Братьев принесли в жертву, а голову Хун-Хунахпу повесили на дереве. Голова героя превратилась в плод тыквы, и владыки преисподней запретили срывать с дерева плоды (с. 42—51).

Вся эта история является вводной и необходима прежде всего для того, чтобы объяснить, почему Хунахпу и Шбаланке также отправляются в преисподнюю и, что самое главное, чего им следует опасаться и как надо поступать, чтобы не совершить роковых ошибок. Если рассматривать путешествие героя в преисподнюю как посвящение в таинства будущей жизни, то история Хун-Хунахпу и Вукуб-Хунахпу — это печальный пример неудачного посвящения. Вместе с тем, оно оказывается необходимым, поскольку без него не было бы и инициационного путешествия главных героев. История Хун-Хунахпу и Вукуб-Хунахпу должна, судя по всему, показать, почему люди стали смертными, а история Хунахпу и Шбаланке показывает, как можно обрести "второе рождение", воскресение в ритуале инициации.

Дальнейшие события вызывают особый интерес. Дочь Кучумакика, одного из владык преисподней, нарушила запрет и пришла к дереву, чтобы сорвать один из его плодов. Тогда голова Хун-Хунахпу выпустила несколько капель слюны на ладонь девушки, из-за чего она забеременела. Мертвая голова сообщила девушке, что со слюной дала ей свое потомство и приказала подняться на поверхность земли. Тут необходимо выделить традиционный для героической мифологии мотив непорочного зачатия и последующего чудесного рождения. Отец девушки, узнав о том, что она беременна, приказал принести ее в жертву. Однако хитрая девушка уговорила посланцев отпустить ее, а отцу принести вместо ее сердца загустевший сок красного дерева. Сама же она поднялась на поверхность земли, и этим "были побеждены владыки Шибальбы" (с. 52—56). Следует отметить схожесть этого эпизода с первой частью сказки о Белоснежке, злая мачеха которой приказывает убить ее, но так же обманута слугой, принесшим вместо сердца девушки сердце убитого животного.

Этот сюжет имеет широкое распространение в мировом фольклоре и трактуется как мифологическая история о зимних страданиях девы-весны[11]. Характерно, что имя девушки в эпосе киче — Шкик, что значит "малая кровь", "кровинка". Девушка выходит на поверхность земли, и она уже беременна Хунахпу и Шбаланке. Если помнить, что Хунахпу и Шбаланке — это будущие солнце и луна (с. 101), то их мать Шкик — это дева-заря. Как заря "беременна" солнцем и рождает его, так и Шкик рождает Хунахпу. Красная кровь (имя девушки) и кроваво-красная заря здесь мифологически объединяются. Стоит вспомнить, что люди "долгой ночи" в "Пополь Вух" ждут восхода утренней звезды — Икоких, которая появляется "первой перед солнцем" (с. 121, 126, 127). Икоких — "обгоняющая солнце", "влекущая солнце за своей спиной" — планета Венера, утренняя звезда, звезда зари. Икоких — это то же самое, что Ушас у индоариев, Эос у греков, Исет (Исис) у египтян, Астарта у финикийцев и т.д. Как Ушас, так и Икоких, чьи имена в принципе созвучны, являются полярной богиней рассвета. В то же время в тексте "Пополь Вух" можно отождествить звезду Икоких и деву Шкик. Как утренняя звезда Икоких предвещает восход солнца, так и Шкик рождает бога солнца Хунахпу. В тексте "Пополь Вух" представлены две параллельные версии восхода солнца: реально-астрономическое (Утренняя звезда предвещает зарю и восход) и мифологическая (дева Шкик рождает Хунахпу).

Сыновья Шкик — братья-близнецы Хунахпу и Шбаланке — вполне могут быть соотнесены с греческими Диоскурами и индийскими Ашвинами. На основе анализа текстов "Ригведы" Тилак установил, что Ашвины, помогающие божествам света и борющиеся с духами тьмы, — это утренние божества арктической мифологии[12]. Похожие подвиги совершают и близнецы из "Пополь Вух". В то время, когда они жили, на земле было сумрачно (с. 21), солнце еще не появилось на небе (поскольку Хунахпу был еще в образе человека). Тогда появилось некое гордое существо по имени Вукуб-Какиш. Он объявил себя "солнцем, светом, луной" одновременно. "Я есть солнце, я есть луна для всего человечества", — заявил Вукуб-Какиш (с. 21). Однако настоящие солнце и луна еще не появились и "еще не было рассвета", поэтому Вукуб-Какиш "в действительности не был солнцем", а лишь возгордился из-за своих ярких перьев и богатств (с. 21).

Гордый и честолюбивый злодей желал властвовать над миром, но он был "ложным солнцем", явившимся посреди долгой нескончаемой но-

---

[11] См.: *Телегин С.М.* Мифология восточных славян. М., 1994. С. 35.

[12] См.: *Тилак Б.Г.* Указ. соч. С. 320—322, 326.

чи. За это Хунахпу и Шбаланке убили его. Близнецы отобрали у Вукуб-Какиша все его богатства, вследствие чего он потерял всю свою величественность и умер (с. 27). Кем же было это "ложное солнце"? Обычно так называют луну, но луной должен стать в будущем Шбаланке. В "Пополь Вух" говорится, что надменный Вукуб-Какиш имел яркие перья и сверкающие драгоценности, которые у него и отбирают братья-близнецы. Если применить к образу Вукуб-Какиша арктическую теорию Тилака, то можно сделать вывод, что он был в мифе олицетворением полярного сияния — ложного света в течение долгой полугодовой ночи.

Хунахпу и Шбаланке убивают и сыновей Вукуб-Какиша — Сипакну и Кабракана, которые были так сильны, что играли с горами и заставляли их дрожать (с. 23). Они оба были надменными великанами, оба приписывали себе деяния богов (творение земли и неба), возвеличили свою славу, и за это должны были быть наказаны и погибли (с. 28—38). Характерна одна деталь: братья заманили Кабракана на восток, туда, где должно было взойти солнце, но там руки и ноги великана совершенно ослабели (с. 37). Так демон ночи теряет силы и гибнет от зари. Близнецы наказали и старших сводных братьев — земных сыновей Хун-Хунахпу — за то, что те были грубы, высокомерны и оскорбляли своих младших братьев (с. 65). История взаимоотношений Хунахпу и Шбаланке со старшими братьями и великанами "ложными богами" является одним из многочисленных вариантов мифологической битвы богов с титанами, с теми "изначальными богами", "самыми первыми", которые еще несли в себе следы первозданного хаоса, изначальной тьмы и не должны были осквернять землю своим диким видом (это можно сравнить с битвой девов и асуров в индийской мифологии).

Вслед за уничтожением древних богов хаоса и тьмы Хунахпу и Шбаланке начинают свою цивилизаторскую миссию. Они собираются "занять место старших братьев", т.е. утвердиться в качестве богов (с. 65), решают засеять поле, ввести земледелие, но в то же время с большим желанием занимаются охотой (с. 66). Здесь появляется мифологический образ первого удачливого охотника, культурного героя и победителя природы, причем даже животные бунтуют против братьев, мешают им расчистить поле для посева (с. 67). Все это нужно в конечном итоге лишь для того, чтобы братья обрели инвентарь для игры в мяч, спрятанный их отцом и дядей в доме матери. Герои добывают каучуковый мяч и вновь устанавливают на земле игру (с. 71).

Далее повторяется история с их отцом и дядей: владыки Шибальбы, услышав, что на земле снова кто-то играет в мяч, призвали близнецов явиться в преисподнюю. Тут надо отметить, что в противоположность

Хун-Хунахпу и Вукуб-Хунахпу, не имевших к преисподней никакого отношения, чужаков в Шибальбе, Хунахпу и Шбаланке, рожденные от головы мертвеца и девы — дочери одного из владык подземного мира, родственны преисподней, несут в себе ее частичку, по существу, оказываются жителями обоих миров (земного и подземного). Именно поэтому им удается избежать многих ошибок, совершенных отцом, и добиться нужного результата. Хунахпу должен стать солнцем, а Шбаланке — луной, следовательно, испытания героев в Шибальбе — это таинства ночи, посвящение в мистерию смерти и рождение нового солнца. Мистериальный код формирует историю их путешествия в преисподнюю.

Спуститься в ад, вступить в битву с демонами или чудовищами — это то же самое, что пройти испытание при посвящении. Все мифы о схождении в ад строятся как обряды инициации. На пути героев ждет много препятствий: перекресток, реки из крови и гноя и т.д. (с. 76). Подобные препятствия — один из образов подземного мира, проникнуть в который чрезвычайно трудно. Препятствия — это стражи на пути героя в иной мир. Как опасна дорога туда, так трудно будет и пройти обряд посвящения, состоящий из многих испытаний. Препятствия на пути не могут быть преодолены или побеждены физической силой, но только силой духа, знанием и отказом от материального мира.

Первое испытание, которому подвергаются герои, — определение имен владык Шибальбы и приветствие их. Хун-Хунахпу и Вукуб-Хунахпу не смогли отличить владык от деревянных кукол и погибли из-за этого (с. 48). Однако Хунахпу и Шбаланке с помощью комара не только определили, кто является владыкой, а кто — лишь куклой, но и узнали имена всех двенадцати повелителей преисподней (с. 77—79). Так они прошли это испытание знакомством и были допущены в Шибальбу. Следует сказать, что узнавание необходимого среди внешне равных — один из элементов мифосознания и обычная часть обряда посвящения в мире богов и мертвых[13]. Также близнецы-герои, в отличие от своих предшественников, не сели на раскаленный камень (с. 79) и сохранили силы для главного испытания.

Пребывание в Шибальбе предстает как обряд инициации героев, что, в принципе, необходимо для совершения ими своего главного подвига. Первым местом посвящения в преисподней назван "Дом мрака" (с. 79). Юноши должны были пробыть в нем всю ночь и сохранить в неприкосновенности лучины и сигары, выданные им, что они и смогли сделать благодаря ярким красным перьям попугая и светящимся червякам (с. 80). Как известно, пребывание в темном помещении есть тради-

[13] См.: *Телегин С.М.* Указ. соч. С. 12.

ционный этап инициации. Ребенок, запертый в темном доме, переживает ритуальную смерть и словно бы вновь погружается в утробу физической матери, во тьму могилы и в лоно Великой Матери-Ночи. Именно находясь в "Доме тьмы" неофит обретает мистическое озарение, ему являются боги и первопредки, открывающие сакральные тайны мира и племени. Это соответствует прохождению стадии "nigredo" в алхимической трансмутации, что означает добровольную смерть героя, распад эгоистической личности[14]. Пережившие ритуальную смерть неофиты даже теряют память о прежней жизни, так и близнецы из "Пополь Вух" на вопрос Владык, кто они и откуда, отвечают, что "не знают, откуда пришли" (с. 80). Прошлого больше нет с ними, раз они претерпели смерть и новое рождение.

Затем близнецы переходят в "Дом ножей", второе место посвящения (с. 83). Владыки Шибальбы надеялись, что тела юношей будут изрезаны, но те обещали ножам вместо себя мясо животных и так умилостивили их. К "Дому ножей" близок и "Дом ягуаров", в который также попадают герои (с. 86). Они бросают животным кости и этим спасаются. Мистическое разрывание и расчленение является обычным этапом инициации. Считается, что неофит должен не просто "умереть", но тело его должно быть разорвано на куски, а затем восстановлено, собрано заново из трансформированных и "очищенных" частей. Посвященный должен преодолеть свою прежнюю земную, профанную природу, его человеческое тело должно пережить трансформацию и сакрализоваться. Только так он становится подобен богам; неофит воскресает уже как преображенный "новый человек", что практиковалось также в таинствах Осириса, Диониса, Таммуза, Ярилы и др. Можно сказать, что в ритуале мотивы схождения в ад, "возвращения в чрево" и "расчленения" часто связаны, особенно — в шаманизме[15].

Также по приказу владык Шибальбы Хунахпу и Шбаланке добывают цветы (с. 82—84). Возможно, добывание цветов соотносится с глубокой религиозной революцией — введением бескровной жертвы, когда богам стали приносить не кровь и плоть убитых животных и людей, а цветы — образ преображенной, одухотворенной плоти. Кроме того, цветы уже с глубокой древности стали частью похоронного ритуала, они близки к миру мертвых и сами души покойных превращаются в цветы. Цель таких испытаний героя, живым вошедшего в ад, — обретение бессмертия, преображение, обожение. В "Пополь Вух" мы стал-

---

[14] См.: *Серрано М.* Воскрешение героя. М., 1994. С. 29.

[15] См.: *Элиаде М.* Тайные общества. Обряды инициации и посвящения. М.; СПб., 1999. С. 132—134, 231—238.

киваемся с мифологией посвящения и непосредственно с ритуалом, подробно описанном во всех деталях. Здесь мы имеем дело с древнейшими доземледельческими культами: посвящаемый переживает "исчезновение плоти", которая должна смениться появлением нового, преображенного тела, — как и цветок раскрывается из бутона, а затем сам "исчезает", чтобы превратиться в "плод" — семя, зародыш новой жизни.

Особенно интересно в свете полярной теории посещение Хунахпу и Шбаланке "Дома холода" и "Дома огня". "Пополь Вух" гласит, что в "Доме холода" был лютый мороз, там было много льда, но юноши развели костер и победили холод (с. 85). В "Доме огня", напротив, была невыносимая жара, там бушевал пламень, но близнецы не погибли, а остались бодрыми и здоровыми (с. 86). Эти противонаправленные друг другу "Дом холода" и "Дом огня" являются параллелью германского космогонического мифа. "Младшая Эдда" гласит, что в начале времен на севере была создана страна холода и льда Нифльхейм, а на юге — страна огня Муспелльсхейм. На границе между странами холода и огня лед таял под влиянием теплого воздуха и из капель возник великан Имир (то же, что Яма в "Ригведе" и Йима в "Авесте"), первый титан, из частей тела которого боги сотворили мир[16]. Так как Йима в "Авесте" является повелителем полярного царства, где половина года — день, а другая половина — ночь[17], то и Имир должен считаться образом арктической мифологии. Во всяком случае, мифология огня и льда оказывается центральной частью полярной теории.

Борьба огня и льда становится ключом к космогонической мифологии. Если согласиться с теорией Тилака, что прародина ариев (или человеческих племен вообще) лежала среди льдов Северного полюса, то становится понятно, почему вера в мировой лед была основой космогонической мифологии и ритуалов посвящения, воспроизводящих эту мифологию. Мифология и ритуал мирового льда основаны на силе духа, чистоте крови, на таинстве посвящения. Лед и пламень борются, и их циклическое чередование определяет полярный космогонический миф и календарь. Эта борьба направляет жизнь, смерть, воскресение, духовную инициацию и циклическое развитие космоса. Вечный конфликт огня и льда, описанный в космогоническом мифе, ложится в основу всех мировых и человеческих духовных конфликтов, получающих разрешение благодаря инициации. История души человека и народа состоит из борьбы огня и льда. Для неофита победа в этой борьбе — ритуальная смерть и воскресение.

---

[16] См.: Младшая Эдда. М., 1994. С. 20—22.

[17] См.: *Тилак Б.Г.* Указ. соч. С. 401—407.

Такую ритуальную смерть Хунахпу переживает в "Доме летучих мышей" — последнем месте испытаний. Близнецы отправились в этот дом, где обитал Камасоц — великий бог мертвых в образе гигантской летучей мыши и его слуги. Культ летучей мыши у многих народов связан с миром мертвых и почитанием Великой Ночи или с культом Ночного солнца. Своим острым оружием Камасоц срезал голову Хунахпу, а слуги повесили ее по приказу владык Шибальбы над площадкой для игры в мяч (на этой стадии герой повторяет судьбу своего отца). Так владыки хотели утвердить свою победу над близнецами (с. 86—87). В обрядах посвящения одним из главных действующих лиц часто оказывается некий чудовищный дух, людоед, который проглатывает неофита, убивает и разрывает его, но затем изрыгает обновленным, возрожденным и преображенным.

Это чудовище оказывается на самом деле тотемом-первопредком, и ритуальное проглатывание подростка необходимо для того, чтобы он уподобился этому духу-животному и обрел полноту посвящения. Выступая в роли инфернального духа, злого вампира, летучая мышь (Камасоц) в эпосе киче несет в себе функцию "последнего испытания" — смертельно опасного, но и обновляющего. Это лишь очередное испытание, в котором неофит внешне терпит поражение, но внутренне обретает силу для победы и славы. Победа Камасоца означает, что неофит оказался на какой-то момент во власти собственного бессознательного — темного, инфернального, разрушительного. Однако для неофита это не финал, а лишь этап его героической биографии. Он даже должен был быть побежденным Камасоцем, чтобы встретиться лицом к лицу с содержанием собственного бессознательного, войти в него и героически преодолеть.

Хорошо видно, что все испытания, которым владыки Шибальбы подвергли Хунахпу и Шбаланке, были рассчитаны только на то, чтобы близнецы не выиграли в игре в мяч. Игра в мяч в тексте "Пополь Вух" превращается в навязчивый образ, а стремление владык преисподней обязательно выиграть обретает параноидальные формы. Первоначально Хун-Хунахпу и Вукуб-Хунахпу целый день играют в мяч и своим шумом беспокоят владык (с. 43), за что их и убивают. Затем в мяч начинают играть Хунахпу и Шбаланке, и их также заманивают в Шибальбу, чтобы расправиться. Однако они успешно проходят все испытания и выигрывают партию в мяч (с. 80—82, 85). Только после отсечения головы Хунахпу у богов мертвых появился шанс на победу. Однако Шбаланке при помощи магии оживляет тело брата и делает ему искусственную голову из черепахи (с. 88) — вероятно, прообраз ритуальной маски в ритуале посвящения. Хотя владыки Шибальбы радовались, предвку-

шая победу, близнецам удалось при помощи кролика выиграть последнюю партию и завладеть головой Хунахпу (с. 89—90). Так боги Шибальбы были вновь побеждены, а братья "перенесли огромные трудности, но не умерли" (с. 90), т.е. прошли обряд посвящения.

Этот эпизод раскрывает ритуальный смысл игры в мяч: капитан проигравшей команды приносился в жертву богу солнца, ему отрубали голову, повторяя этим мифологическое событие. Сама игра в мяч могла быть связана с культом солнца, поскольку округлая форма мяча и его полеты могли соотноситься с формой и движением солнца. Кольцо, в которое мяч нужно было загнать, чтобы выиграть, могло обозначать один из ключевых дней солнечного календаря — равноденствие или солнцестояние. Бог света подбрасывает мяч-солнце, и светило достигает высшей точки летнего солнцестояния; бог света роняет мяч на землю, и солнце достигает осеннего равноденствия, когда на полюсе светило погружается за линию горизонта. Затем божество сходит за мячом в подземный мир, где его подвергают испытаниям и ритуальной смерти (зимнее солнцестояние, "мертвое" солнце). Возрожденный в финале инициации, бог снова завладевает мячом, подбрасывает его и начинает новый годовой цикл (весеннее равноденствие). Таков ритуальный смысл игры в мяч. Сам мяч был сакральным объектом, и до него запрещено было дотрагиваться ладонями, а следовало отбивать локтями. Игра в мяч у майя была не спортивным соревнованием, а исключительно религиозным действом, входившим составной частью в культ солнца и обряд посвящения. Игра в мяч, как оказывается, определяет всю религиозную жизнь и культовую практику тольтеков, майя и ранее — ольмеков. В "Пополь Вух" голова Хунахпу, мяч и солнце метафизически едины, мистически отождествляются.

Хунахпу и Шбаланке пришли в Шибальбу как герои-спасители. Однако для того, чтобы стать спасителем, герой должен принести себя в жертву, умереть. Без жертвы нет спасения, без смерти нет воскресения и обожения. Когда Камасоц отсек голову Хунахпу, то это произошло вне воли и осознанного выбора героя, это было лишь одно из испытаний, и сам герой не умер, а смог играть с богами в мяч. Теперь он должен осознанно пожертвовать своей жизнью ради достижения высшей цели — преодоления себя как человека и обожения. Братья сами хотят, чтобы владыки Шибальбы принесли их в жертву (с. 91). Героям известно, что они не умрут (с. 91), хотя владыки Шибальбы и будут пытаться сжечь их в огненной яме. Тогда, чтобы достичь высшего итога посвящения (полного преображения), они оба добровольно прыгают в огненную подземную печь, приносят себя в жертву (с. 92), что соответствует их собственной огненной героической энергии. Заранее герои

оговаривают способ захоронения их останков: они не хотят, чтобы их кости были выброшены в пропасть или повешены на вершинах деревьев, но просят, чтобы их останки измельчили и кинули в реку (с. 91-92). В этом месте авторы "Пополь Вух" показывают несколько способов захоронения, принятых в древности у разных племен.

Характерно, что в этом перечне нет ни слова о простом захоронении костей в земле. Как известно, у майя тела обычных людей хоронили под полом их собственных домов, тела представителей знати сжигали и над урнами с прахом возводили склепы; на ранних этапах культуры майя тела погребали в гробницах под пирамидами. Существовал и обычай мумифицировать головы правителей, которые "кормили"[18]. Кремация, подвешивание костей и особенно мумификация — весьма сложные способы захоронения по сравнению с обычным закапыванием трупа. Можно предположить, что подобные похоронные ритуалы сложились там, где захоронение в земле было по каким-то причинам затруднено, так что от тела избавлялись радикальным способом (кремация) либо сохраняли (мумификация). Такие сложности с рытьем могилы могли возникнуть в период длинной холодной полярной ночи, когда вместе с тьмой наступала зима и почва промерзала настолько, что хоронить в земле можно было только под полом дома — весьма неудобный в гигиеническом и эстетическом плане способ.

Тилак отмечает подобное происхождение похоронных ритуалов в Индии. В "Ригведе" и "Авесте" погребальные церемонии надлежало исполнять только с рассветом, но тело усопшего должно было лежать в специальной вырытой в доме яме как угодно долго (от нескольких дней до месяца) до тех пор, пока не начнут летать птицы и расти травы[19]. Подобные обычаи (а у индийских ариев тела кремировали) связаны, по мнению Тилака, с длительной арктической ночью, когда похороны были невозможны или запрещены жрецами-основателями религии. У всех народов, сохранивших обычай не закапывать тело усопшего в землю, а сжигать или мумифицировать, таким образом передается память об арктической прародине. При жизни человек приобщается к этой памяти поколений в обряде посвящения.

Посвященный не умирает, но возрождается. Как и ожидали сами близнецы, их кости, брошенные в реку, сразу же вновь "превратились в прекрасных юношей", и когда они вернулись, то имели свои прежние лица (с. 93). Однако при этом Хунахпу и Шбаланке переживают ряд загадочных трансформаций. То они имеют вид "людей-рыб", то являются

---

[18] См.: *Ко М.* Указ. соч. С. 190—191.

[19] См.: *Тилак Б.Г.* Указ. соч. С. 108—109, 393—295, 377.

как два бедняка в лохмотьях, то "исполняют танец" ночной птицы, броненосца и других животных, т.е. принимают их облик. Это удивительно похоже на метаморфозу души усопшего в египетской Книге Мертвых, где также описывается ряд превращений в животных и птиц[20]. Главное, что хотят показать близнецы своими чудесами и метаморфозами, это то, что для посвященных в таинства смерти сама смерть уже не существует: они убивают друг друга, разрывают на куски, но всякий раз возвращаются к жизни. В этом умении был залог их победы над владыками Шибальбы (с. 94). В конечном итоге обманом близнецы вовлекают владык в свои фокусы и всех их убивают, разрубают на части. Смерть побеждена посвящением, поэтому боги мертвых уже не нужны, а им на смену приходят боги живых — таково секретное наследие предков киче, божественных близнецов. Они убивают "главного Владыку" царства мертвых и "не воскрешают его" (с. 98). Сыновья же и подданные владык заняли по воле победителей "низкое положение", были лишены какой-либо власти над "сыновьями света" (с. 99). Так Хунахпу и Шбаланке победили владык Шибальбы (с. 98), лишили их величия, и так произошло падение царства мертвых ради славы царства живых (с. 100).

Братья исполняют свое заветное желание — мстят за гибель Хун-Хунахпу и Вукуб-Хунахпу. В награду за этот подвиг братья смогли увидеть лица "своих отцов", беседовали с ними (с. 100) и почтили их память. Братья отомстили за смерть отца и дяди, за их страдания и боль, установили культ в их честь. "Ваши имена не будут забыты. Да будет так!" — воскликнули близнецы (с. 101), и так должны отныне поступать все дети в память о своих родителях. Герои отомстили за пролитую кровь и очистили ее огнем, ибо сразу после этого они поднялись на небо и "одному было дано солнце, а другому — луна. Тогда осветился свод небес и лик земли" (с. 101). Хунахпу стал солнцем, а Шбаланке — луной, и пришло время зари. В героическом мифе кровь и огонь объединяются в их очистительной и преобразующей функции.

История похода Хунахпу и Шбаланке в преисподнюю ради мести и встречи с отцом, их смерти, посвящения и воскресения полностью совпадает с основной схемой полярного солнечного мифа. Зимняя, ночная часть полярного года в первоначальном мифе представлялась как возвращение бога солнца к своему отцу, умирание и воскресение. В середине полярной ночи, в точке зимнего солнцестояния, происходит встреча сына с отцом, Света со своим Истоком, абсолютным Отцом. В этот момент Сын возрождается в образе молодого солнца, как возрождается в точке перехода новый Священный Год. Бог, пребывающий во

[20] См.: El libro de los muertos. Barcelona, 1979. P. 124—144.

тьме, во мраке абсолютности (в потустороннем мире), посвящает в таинства смерти и воскресения Сына, который появляется из дома своего Отца (точка весеннего равноденствия). Этому великому событию и посвящены таинства "Пополь Вух". История о братьях-близнецах не разрывает повествование, а раскрывает сущность и содержание ритуалов, которые должны были исполняться в течение полярной ночи, чтобы солнце вновь появилось на горизонте. Структура "Пополь Вух" основана на принципе параллельного повествования: описание ожидания восхода солнца на земле и ритуалы посвящения в мире мертвых, приводящие к рождению солнца. Смертные, чтобы стать бессмертными, должны были повторить все эти события, для чего и служили мистерии "ночного", "мертвого" солнца, инициация. Как и в "Одиссее" Гомера, царство богов в "Пополь Вух" — это вершина земли, гора Северного полюса, а царство мертвых — это подземелье абсолютного юга, Южный полюс[21]. Ритуальная смерть неофита, представлявшаяся как спуск в преисподнюю, сменялась воскресением к новой жизни. В этой новой жизни посвященный в таинства полярной ночи способен общаться с богами и духами, управлять стихиями и полностью преодолеть свою земную, профанную, человеческую природу, обретя качества богочеловека. Характерно, что это абсолютно мужское, героическое посвящение. Тут даже речи нет об открытии и встрече с Великой Матерью, о священном браке неофита и богини посвящения, поскольку этот мотив появится лишь у земледельческих народов и связан с аграрными культами.

Полярное происхождение мифов "Пополь Вух" находит свое подтверждение в расчетах времени создания книги или основного блока и сюжетной линии. Мифы часто несут в себе сообщение о времени своего создания. Это время зашифровано в мифе и представлено как астральный код. Прочитывая астральный код мифа, подбирая к нему ключи, следует помнить, что боги — это планеты, животные — созвездия, а топографические обозначения — различные участки звездного неба, связанные с главными датами солнечного календаря — солнцестояниями и равноденствиями. Ключом к расшифровке астрального кода является прецессия — восход солнца в день весеннего равноденствия в том или ином созвездии. Упоминание о каком-либо "солнечном животном", соответствующем знаку зодиака, и позволяет с определенной точностью установить время появления этого мифа.

Определение времени создания мифа о Хунахпу и Шбаланке не вызывает трудностей. То, что братья вышли из преисподней, взошли на небо и превратились в солнце и луну (с. 101), означает лишь тот астро-

---

[21] См.: *Уоррен У.Ф.* Указ. соч. С. 458.

номический факт, что в момент создания этого мифа солнце в день весеннего равноденствия (после полярной ночи) всходило в созвездии Близнецов. Так, известный мексиканский философ и традиционалист Р.Бенавидес прямо соотносит близнецов из "Пополь Вух" с созвездием Близнецов[22]. Это подтверждается следующим важным фактом: у майя созвездие Близнецов изображалось в виде черепахи[23]. Однако именно черепаха стала "подобием лица" или "ложной головой" Хунахпу (с. 88). Эта черепаха из "Пополь Вух" и есть созвездие Близнецов у майя.

Братья-близнецы выступали как добрые божества и культурные герои, положившие конец эпохе катастроф. "Многие народы рассматривали эти две звезды как добрых богов", — пишет Бенавидес о культе Кастора и Поллукса — двух звезд из созвездия Близнецов[24]. Он отмечает, что "появление двух звезд на небе означало триумф двух добрых богов над всем злом и разрушением"[25]. Известно, что "Эра Близнецов" (восход солнца в этом созвездии) продолжалась с 6650 до 4380 г. до н.э. Поскольку в тексте "Пополь Вух" говорится о первом восходе близнецов на небо и их превращении в солнце и луну (а при "новом" солнце должна появиться и "новая" луна), то можно утверждать, что миф о подвигах Хунахпу и Шбаланке сформировался в самом начале "Эры Близнецов" — в середине 7-тысячелетия до н.э. Некоторые мифы "Пополь Вух" могли быть созданы и раньше этой даты, поскольку в них описаны события и катастрофы, произошедшие до явления близнецов. Так, гигантский рак, поднявшийся из темной пещеры и убивающий ночного титана Сипакну (с. 32—34), может быть воспоминанием об "Эпохе Рака" (8810—6650 гг. до н.э.), когда солнце восходило в этом созвездии, побеждая полярную ночь.

Следует отметить, что вместе с братьями на небо поднялись и 400 юношей, убитых Сипакной (с. 31). Они, как гласит "Пополь Вух", стали товарищами братьев и превратились в звезды на небе (с. 101) — созвездие Плеяды. Звездная группа Плеяды (входящая в созвездие Тельца) занимала особое место в религии майя. Считалось, что она соотносится с погремушкой гремучей змеи и связана с культом этой змеи. Интерес майя к "восходу" Плеяд был связан с верой в то, что "небесные ворота" в царство мертвых лежат именно в этой точке ночного неба. Известно, что Млечный Путь пересекает эклиптику (солнечную орбиту)

---

[22] См.: *Benavides R.* Cuando las piedras hablan, los hombres tiemblan. Madrid, 1979. P. 100, 236.

[23] См.: El Libro de los Libros de Chilam Balam. Mexico, 1985. P. 162.

[24] См.: *Benavides R.* Op. cit. P. 101.

[25] Ibid. P. 236.

в двух точках — между Близнецами и Тельцом с одной стороны, и между Скорпионом и Стрельцом — с другой. Обе точки считались в древнем мире "воротами", через которые умершие попадали на дорогу мертвых (Млечный Путь), ведущую их в небесные сферы[26]. Связь Плеяд с миром мертвых подчеркивается и в "Пополь Вух". Убив 400 юношей, Сипакна тем самым создал это созвездие и открыл "ворота" в мир мертвых. Поскольку юноши были убиты Сипакной, который сам был погублен гигантским раком в те времена, когда Хунахпу еще не превратился в солнце, то культ Плеяд как "ворот" в царство мертвых мог сформироваться в эпоху, предшествующую "Эре Близнецов". Во всяком случае, этот миф не мог бы появиться в "Эпоху Тельца", поскольку при восходе солнца в этом созвездии Плеяд просто не было бы видно.

Если принять вывод, что формирование мифов и ритуалов, описанных в "Пополь Вух", произошло не позднее середины 7-го тысячелетия до н.э., то это сразу вызывает вопрос о том, где, кто и как создал их, поскольку предки майя появились в высокогорных областях на западе Гватемалы в середине 3-го тысячелетия до н.э., а начало их цивилизации относят к середине 1-го тысячелетия до н.э.[27]. Как известно, заселение Америки из Азии через существовавший тогда Берингов перешеек проходило в три этапа: первый этап — 60—20 тыс. лет назад, второй — 22—11 тыс. лет и третий — 12—10 тыс. лет назад[28]. Также установлено, что 12—9 тыс. лет назад (в 10-7 тыс. до н.э.) проходило несколько волн миграций первобытных охотников. При этом расселение позднепалеолитических людей из Канады до Мексиканского залива заняло всего 350 лет, а до Огненной Земли — около тысячи лет[29]. Все эти даты естественно совпадают с периодами межледниковья и завершением ледникового периода.

Установлено, что последнее оледенение включало в себя несколько этапов похолодания и потепления. Оно началось с похолодания 70—50 тыс. лет назад, за которым последовал довольно холодный, но безледный период 50—22 тыс. лет назад, включавший два периода потепления — 50—36 тыс. лет и 32—22 тыс. лет назад, разделенные похолоданием. Этап максимального похолодания приходится на период 22—18 тыс. лет назад. Приблизительно 18—10 тыс. лет назад ледник постепенно таял, причем в это время происходило колебание теплых и хо-

---

[26] См.: *Джилберт Э., Коттерелл М.* Тайны майя. М., 2000. С. 149, 178—180.

[27] См.: *Ко М.* Указ соч. С. 27, 37; *Prieto Rozos A.* Las civilizaciones precolombinas y su conquista. La Habana, 1982. P. 21.

[28] См.: *Долуханов П.М.* География каменного века. М., 1979. С. 109.

[29] См.: *Серебрянный Л.Р.* Древнее оледенение и жизнь М., 1980. С. 118.

лодных периодов[30]. В конце 8-го тысячелетия до н.э. ледник начал быстро таять, и в последующие 5 тыс. лет климат на планете был теплее, чем сегодня[31]. Об этом свидетельствует и "Пополь Вух", где утверждается, что в момент создания солнца оно посылало непереносимую жару, а современное солнце — лишь "отражение в зеркале"; это было "не то солнце, которое мы видим" (с. 128—129). Тилак, основываясь на изучении текстов "Ригведы", пришел к выводу, что в межледниковый период предки арийских народов поселились в полярной зоне, где могли быть пригодные для жизни участки земли (острова и шельф), свободные из-за падения уровня мирового океана. В период с 10 до 8-го тысячелетия до н.э. прародина была разрушена последним резким похолоданием и оледенением, и не позднее 8-го тысячелетия до н.э. (10 тыс. лет назад) произошел исход ариев с их арктической прародины[32]. В это время формируются древнейшие пласты "Ригведы" и "Авесты", но в это же время создается и основной блок мифов "Пополь Вух", что можно установить с большой вероятностью.

Ученым до сих пор не известно, кто были майя или их предки, откуда они появились и где зародилась их цивилизация[33]. Ведущий специалист в этой области М. Ко утверждает, что "ни предания индейцев, ни археологические исследования не могут пролить свет на происхождение майя"[34]. Однако известно, что ко времени их прихода на полуостров Юкатан, они уже обладали высокой культурой, формирование которой происходило на ограниченной территории, далекой от нынешнего места проживания племени. Покинув свою далекую родину, майя расселялись не как дикое кочующее племя, но как носители высокой культуры. Отчасти разобраться в этом вопросе помогут предания и традиции майя. Не вызывает сомнения, что майя пришли с севера. Само слово "север" — "шаман" на языке майя — было связано с понятием "древний", "оставшийся позади"[35]. В космологии майя север обозначался белым цветом. В.А. Кузьмищев предположил, что в памяти предков майя, пришедших с севера, сохранился белый снег[36]. Белый цвет мог нести в себе память об арктических льдах.

Специалисты установили, что майя "представляли себе ад как ледяное место", где было холодно, и этот мороз убивал. В Шибальбе, как

---

[30] См.: *Долуханов П.М.* Указ. соч. С. 30.

[31] См.: *Ко М.* Указ. соч. С. 36.

[32] См.: *Тилак Б.Г.* Указ. соч. С. 489. О том же: *Кондратов А.М.* Указ. соч. С. 118—134.

[33] См.: *Джилберт Э., Коттерелл М.* Указ. соч. С. 11.

[34] См.: *Ко М.* Указ. соч. С. 32.

[35] См.: *Кузьмищев В.А.* Тайна жрецов майя. М., 1968. С. 25.

[36] Там же. С. 57.

гласит "Пополь Вух", был "Дом, где все дрожали", — Шушулим-ха. Там царил холод и дул невыносимый ледяной ветер (с. 49). Такие картины могут означать, что предки майя жили когда-то в северных регионах и испытали ужасы ледникового периода[37]. Индейцы хопи прямо говорят о начале оледенения. Они верят, что в истории земли несколько эпох сменяли друг друга и гибли из-за действия различных стихий. Второй из этих миров погиб из-за действия льда[38]. Отсюда — мифология огня и льда или доктрина "вечного льда" у многих народов, включая киче. Они верили, что в начале мира царили тьма и холод, и ничего не было, кроме "холодной воды" (с. 9). Характерно, что тьма и холод здесь объединяются, как совпадают на Северном полюсе арктическая ночь и зима.

Покидая свою погибшую родину, киче (как описано в "Пополь Вух") пересекли море, но прошли так, будто в том месте не было воды. Они "прошли по камням, расположенным в ряд на песке", причем, когда они пересекали море, "воды разделились, когда они проходили" (с. 124). Ситуация, когда воды "разделяются" и племя проходит по морскому дну (песок с камнями), возможна, если образование ледника приводит к понижению уровня океана и освобождению шельфа из-под воды. При этом "Пополь Вух" отмечает, что предки киче были не дикарями, а уже имели религию и несли своих богов (Тохиля, Авилиша и Хакавица) с собой (с. 124). Это позволяет предположить, что мифы, изложенные в "Пополь Вух", не были сложены жрецами киче, жившими на территории современной Гватемалы, а были восприняты от прапредков, живших в эпоху межледниковья в совершенно иных географических, природных и климатических условиях — полярных, а не тропических.

В "Пополь Вух" прямо названо место, где были созданы "истинные" кукурузные люди, где зародилась их цивилизация и религия, откуда и почему они ушли и каковы были условия проживания там. Речь идет о древнем городе Тулан. Как известно, исторический город Толлан, находящийся в Мексике, был основан в IX в. н.э. вождем тольтеков Мишкоатлем, а само зарождение культуры тольтеков относится к 650-му г. н.э.[39]. Однако миф о Толлане (Тулане, Туле) как земном рае намного древнее. Он был известен еще ольмекам, с которыми киче сталкивались во время своих странствий и о которых упоминается в "Пополь Вух" как об одном из родственных, но "потерянных навсегда"

---

[37] См.: *Benavides R.* Op. cit. P. 285, 299—300.

[38] См.: *Guirao P.* El enigma de los mayas. Barcelona, 1980. P. 21.

[39] См.: La cultura tolteca // Tiempo. 31 de Julio de 1972. P. 63.

племен (с. 112, 130). Как полагают, культура майя родственна ольмекам и восходит к ней[40]. Позднее это название переносилось многими народами на свои столицы и считается, что было несколько исторических Толланов.

То, что Тулан в "Пополь Вух" не имеет ничего общего с историческим Толланом тольтеков, становится ясно из анализа сопутствующих определений. Город назван Тулан-Суйва ("Пещера Тулана"), Вукуб-Пек ("Семь пещер") и Вукуб-Сиван ("Семь ущелий"), что соотносится с названием прародины ацтеков — Чикомосток ("Семь пещер") (с. 115, 117, 134). Название "Семь пещер", или "Семь ущелий", подразумевает наличие гор, на которых этот город расположен, что совершенно не совпадает с расположением Толлана тольтеков. Мифологический Тулан — это истинная "священная земля", прообраз всех других исторических Толланов или Тул — вторичных центров, являющихся лишь отражением первичного Центра. Тулан — царство богов и героев, место обители блаженных и прародина человечества. Так этот город представлен в "Пополь Вух". Название "Семь ущелий" подразумевает наличие и семи гор, на которых расположился древний город. Также в аккадской и шумерской мифологии обиталищем богов была Гора Семи Пещер, Семи Ступеней[41]. Тогда следует предположить, что те города, которые строились как сакральные центры обязательно "на семи холмах", являются подражанием и земным воспоминанием о покинутой прародине, о священном Центре Мира.

В "Пополь Вух" содержатся довольно подробные сведения об изначальном Тулане. Прежде всего говорится, что Тулан находился именно в том краю, где царит долгая ночь. Первые люди, гласит текст, обрели силу и мудрость в Тулане, находясь "во тьме и в ночи" (с. 122). Люди ждали восхода солнца, но были вынуждены покинуть Тулан и отправиться туда, где оно должно взойти, — на восток (с. 127). Ушедшие все время горюют о Тулане и о своих "старших и младших братьях", оставшихся во тьме (с. 129). Во всех этих отрывках ясно дается понять, что Тулан располагался не в тропической зоне, а в том регионе, где царит длинная ночь и люди с религиозным нетерпением ждут рассвета — в Арктике.

Тулан предстает также и как древнейший город, созданный богами еще до творения современного человека. Так, первые люди, "уставшие от ожидания солнца", "услышали о городе" и отправились на его поиски. Это и был Тулан-Суйва, и туда пришли люди, чтобы "получить сво-

---

[40] См.: *Боневиц Р.* Иероглифы. М., 2003. С. 119, 121—122.

[41] См.: *Уоррен У.Ф.* Указ. соч. С. 167.

их богов" (с. 115). "Древние традиции" гласят, что они "долго шли, пока прибыли в Тулан" (с. 117). В Тулане первые люди обрели своих богов — Тохиля, Авилиша и Хакавица и там же Тохилем и Кицалькуатом была создана их раса (с. 130). До прихода в Тулан у древних людей не было религии, в сердцах своих они не хранили ни каменных, ни деревянных изображений богов (с. 115). В Тулане же они обрели богов живых, научились приносить кровавые жертвы (с. 137); оттуда же, "с другой стороны моря", из Тулана, они принесли картины, на которых были рассказаны их истории (с. 153), т.е. древние рисованные книги.

Тулан, находящийся в царстве ночи "на другой стороне моря", предстает в мифе как "изначальный" город, царство богов и "самых первых" людей, как сакральный Центр Мира, обретенный людьми. Соотношение Центра, рая и полюса в единой мифологеме является вполне традиционным. Еще Р. Генон отмечал, что Центр "представляет собой неподвижную точку, которая во всех традициях символически обозначается как "Полюс", так как именно вокруг него происходит вращение мира"[42]. С мифологемой Центра связаны идеи и образы священной земли, царства блаженных героев и богов. Обычно священная земля располагается где-то на севере и идентична полярному Центру. В "Пополь Вух" об этом райском месте говорится как о "прекрасной земле", полной удовольствий, съедобных растений и меда, там было изобилие еды и напитков (с. 108). Это была подлинная прародина всего человечества, так как там в большом количестве жили "люди черные и люди белые, люди многих типов, люди многих языков, что было удивительно слушать их" (с. 113). Отмечается, однако, что там они жили все вместе и изначально имели "один и тот же язык для всех" (с. 114). Вспоминая позднее о своей утраченной прародине, люди с тоской говорили, что у них был "один язык, когда прибыли туда, в Тулан", поскольку в одном и том же месте они были созданы (с. 118). Когда-то все они жили "вместе и объединенными", имели "одно и то же жилище и одну родину, когда были сотворены, когда были созданы" (с. 119). В Тулане к ним пришли "сила и мудрость" (с. 122). В наиболее тайных ритуалах существовали два священных языка — "язык птиц", относящийся к культу дневного солнца, и "язык змей", относящийся к культу ночного солнца (например язык змей-нагов в Индии).

В преданиях о райском изначальном городе мы сталкиваемся с неким ставшим ныне недоступным священным пространством, с "верховной страной", которая является Центром Мира и расположена в "царстве долгой ночи" — на Северном полюсе. Даже если представле-

---

[42] *Генон Р.* Царь Мира. Коломна, 1993. С. 14.

ния о месте расположения этого Центра изменялись вместе с перемещением племен и народов, в мистическом плане он всегда оставался полярным, поскольку являл собой некую фиксированную ось (единственная стабильная точка в пространстве), вокруг которой вращается весь космос.

Центральная сакральная точка — "пуп" земли и "пуп" неба, объединяет Северный полюс на земле и северную Полярную Звезду на небе. Греческий Олимп, название которого восходит к тому же корню, что и в слове "юла", — несомненно, отголосок о полярной, центральной Горе, вокруг которой вращается небосвод, но вершина упирается в неподвижную Полярную Звезду. В мифах Индии Олимпу соответствует гора Меру, прямо над которой сияет Полярная Звезда. Греческий "омфалос" — "пуп земли" — также полярный образ. Географически или исторически омфалос (или ветхозаветный Вефиль) мог располагаться в разных местах и у разных народов, но в сакральном плане он всегда несет в себе значение полярного священного Центра, поскольку является неподвижной точкой в подвижном и изменяющемся мире. В "Пополь Вух" идея полярного Центра выражена в мифе о древнем Тулане и в образе Хуракана. Хуракан часто назван "Сердцем небес, Сердцем земли" (с. 10, 11, 13 и т.д.). Центральная точка на земле ("Сердце земли") — это полюс; центральная точка на небе ("Сердце небес") у всех народов мира — Полярная Звезда. В середине 7-го тысячелетия до н.э. эту роль исполняла звезда ф в созвездии Геркулеса. Так Хуракан, объединяющий небесный полюс с земным, оказывается древнейшим полярным божеством неба. Он также назван "Сердцем (духом) озера", "Сердцем (духом) моря" (с. 5, 7). Это означает, что Хуракан был не просто богом сильного ветра, но богом небесных изначальных вод.

У древнейших доинкских племен аналогом Хуракана был Уиракоча. Созвучие этих имен не является случайностью, а указывает на единство происхождения. У индоевропейских народов аналогом Хуракана были Варуна (в "Ригведе"), Уран (у греков), Аруна (у хеттов). Имена их в равной мере означают "покрывающий", "скрывающий", "прячущий" и "спрятанный", т.е. невыявленный, изначальный, трансцендентный. Все они были божествами небесных вод, и отмеченное единство имен и культов свидетельствует о том, что вера в этого изначального бога зародилась еще во времена единства арийских племен. В именах Варуна, Уран, Аруна, Хуракан, Уиракоча, а также Ахурамазда и Асир (Осирис) легко выделяется общий корень **ur*, который соответствует древнейшей германской руне "*ur*", означавшей "предвечное, изначальный огонь, изначальный свет, первый бык, воскресение"[43]. Хуракан, воз-

[43] См.: *Лист Г. фон.* Тайна рун. М., 2001. С. 38.

можно, был древнейшим полярным божеством, культ которого возник на общей для народов арктической прародине, а его "одноногость" — указание на "центральный столп", объединяющий земной и небесный центры ("сердца").

О полярной древности Хуракана свидетельствуют и его деяния: он творит мир (с. 10), участвует в создании людей из земли и из дерева, а затем насылает на них потоп (с. 18). Он же создает и "истинных людей" из кукурузы (с. 111) и является одним из "первых богов" еще объединенного человечества на древней прародине (с. 114). В молитве Хуракану говорится, что он — "податель богатств, податель дочерей и сыновей", его просят обратить внимание на молящихся и послать "свою славу и богатства", дать жизнь и рост сыновьям, увеличить число тех, кто поклоняется ему и кормит его, кто призывает его по всему миру, отвести несчастье, глупость, обман, защитить от чудовищ; также просят дать "хорошие дороги, прекрасные ровные дороги" и защитить от несчастья, позора, греха, искушения и т.д. (с. 167—168).

Наконец, и это самое главное, в образе Хуракана язычникам было дано изначальное откровение о Троице: "Первый назывался Какулха-Хуракан. Второй — Чипи-Какулха. Третий — Раша-Какулха. И эти трое есть Сердце Неба (Хуракан)" (с. 10). Языческим народам была известна тайна триединого Бога. Примером такой языческой Троицы может служить, например, единство Брахмы, Вишну и Шивы у индоариев. Какулха-Хуракан означает "Молния Одноногого", Чипи-Какулха — "Маленькая Молния" и Раша-Какулха — "Зеленая Молния" (с. 39). Молнию в этих именах следует понимать как яркую вспышку первого творящего слова во тьме: "Да будет свет, да будет заря на небе и на земле" (с. 10). Учение о троичном боге-творце Хуракане — это подлинное полярное откровение высокого уровня. Одноногий Хуракан как бог молнии прямо соответствует ведическому божеству по имени Аджа Экапад (дословно "одноногий козел"). Этот небесный бог, относящийся к наиболее древним пластам "Ригведы", также был олицетворением молнии. Таким же полярным божеством является и Авилиш (с. 116, 129 и др.) — полная параллель солнечного гиперборейского Аполлона. Авилишу, как и другим богам, "предки людей" поклонялись в Тулане (с. 131).

"Настоящие люди" (achih — "благородный", "знатный"), сотворенные из кукурузы, были "изумительными", обладали выдающимися способностями: они видели весь мир и все вещи, даже скрытые в темноте (с. 109), "велика была их мудрость", они были способны познать все на свете и "исследовали четыре угла и четыре точки неба" (с. 110). Однако боги возмутились, они испугались великого знания "благородных" и

решили, что те "не должны быть равными" богам, своим творцам (с. 111). Тогда боги "изменили природу своих созданий, своих творений", а Хуракан "навел туман на их глаза", так что они смогли видеть лишь то, что было рядом с ними и "так была уничтожена их мудрость и все знания четырех людей (первопредков)" (с. 111).

Утрата древнейшим человечеством своих сверхъестественных способностей в результате гнева богов или какой-то катастрофы есть обычная тема мифологии у многих народов (ср. миф об андрогине в диалоге Платона "Пир"). Древние философы и мифотворцы были убеждены, что человеческая цивилизация не развивается поступательно от примитивной к высокоразвитой. Напротив, наша современная цивилизация есть деградировавшая по сравнению с цивилизацией "самых первых", знания которых были получены изначально и как откровение, а затем уничтожены. В главах "Пополь Вух" подробно описывается, что это была за катастрофа и к чему она привела.

В священной книге киче говорится, что неожиданно произошел природный катаклизм, климат на священной прародине, в Тулане, резко изменился. Наступил холод (с. 117), и люди, которые еще не получили огонь в дар от богов, стали умирать от мороза. "Внезапно начался сильный ливень" и "огромное количество града выпало на головы всех племен, и огонь был потушен из-за града" (с. 118). Если раньше в Тулане, несмотря на долгую ночь, был теплый и приемлемый для жизни климат, царила "вечная весна", то теперь предки людей "не смогли переносить ни холода, ни мороза", они "дрожали, зубы у них стучали, они были едва живы, и руки у них тряслись так, что не могли ничего удержать" (с. 118). Пришел ужасный мороз, от которого люди стали умирать, "было много града, шел черный дождь, был туман и неописуемый холод" (с. 119). В этих строках содержится красочное, но весьма точное описание начала оледенения. Тулан, исходная прародина авторов "Пополь Вух", как и родина авторов "Ригведы" и "Авесты" (Айрьяна Ваэджо), был расположен в районе Северного полюса, где люди селились в межледниковье. Именно с наступлением оледенения связывается гибель Айрьяна Ваэджо в "Авесте" и древнего Тулана в "Пополь Вух". Оледенение разрушило изначальную прародину, в результате чего губительное воздействие холода и льда стало соотноситься с адскими муками. С наступлением холода ад победил в древнем раю.

С этой катастрофой "Пополь Вух" связывает исход "благородных" со своей полярной прародины и разделение языков. Раньше, гласит предание, у всех народов был единый язык, но именно в Тулане, где людей настигла катастрофа, "изменился язык народов. Различной стала их речь. Уже не могли ясно понимать друг друга" (с. 116). "Пополь

Вух" передает трагические переживания людей по этому поводу: "Мы потеряли нашу речь! Что мы сделали? Мы потеряны. <...> Только один язык имели мы, когда пришли туда, в Тулан" (с. 118). Люди были сотворены в одном месте и имели одну речь, но теперь все это оказалось уничтоженным. Они "были вместе и объединенными", имели "одну общую родину", но с наступлением оледенения все погибло (с. 119). Изменился не только язык людей, но и "речь бога также изменилась" с тех пор как они оставили Тулан (с. 131). "Пополь Вух" повествует о том, как из Тулана, из погибшего Центра, из древней полярной прародины лучами стали расходиться племена, переселяющиеся на новые земли.

Утрата "изначальной мудрости", сверхчеловеческих способностей соотносится с утратой изначального общего для всех племен языка, с разрушением в результате оледенения прародины и исходом. С началом похолодания предки людей ушли из Тулана, чтобы найти себе новый дом, но "они плакали в своих песнях из-за своего исхода из Тулана; плакали их сердца, когда они покинули Тулан" (с. 122). Они "были погублены в Тулане, они разъединились" (с. 129), но с собой, на своих спинах они несли своих богов, когда "шли туда из Тулана-Суйва, туда, на восток" (с. 127), а в своих сердцах они несли "знак зари" (с. 122). Этот "знак восходящего солнца", "знак пробуждения" стал воспоминанием об утраченной полярной прародине и надеждой на возрождение[44], тем наследием предков, которое сформировало религиозные традиции киче.

Предание о гибели Тулана и разделении языков очень близко к библейскому мифу о Вавилонском столпотворении и разделении "на языки". Исследователи (например В.А. Фукс) находят много параллелей между текстами "Пополь Вух" и Библии, особенно в том, что касается описания создания мира при помощи Слова, творения человека и всемирного потопа[45]. На самом деле Вавилонская башня — такой же полярный образ, как и Тулан. При помощи этой башни древние люди, у которых был единый язык, хотели достичь неба. Однако древний человек знал, что небосвод движется. Следовательно, чтобы достичь неба, башня должна быть построена так, чтобы смогла соединиться с единственной неподвижной точкой на небосклоне — с Полярной Звездой. Башня, достигающая небесной неподвижной центральной точки, могла быть построена в мифе только там, где эта точка оказывается прямо над

---

[44] См.: *Верман К.* История искусства всех времен и народов: В 3 т. Т. 1. СПб., 1903. С. 127; *Benavides R.* Op. cit. P. 250.

[45] См.: *Fuchs W. A.* Las huellas de los dioses. Barcelona, 1980. P. 74—77.

головой (небесный Центр соединяется с земным неподвижным Центром вертикальной линией) — на Северном полюсе. Разрушение Вавилонской башни и разделение языков в Библии — это также воспоминание об утраченной полярной прародине.

Следует отметить, что некоторые из древнейших мифов Библии могут иметь полярное происхождение. Так, история о том, что Бог сначала сотворил свет, а только потом (через несколько дней) солнце, является воспоминанием об арктической долгой, многодневной заре, когда рассвет уже наступил, но солнце еще не появилось. Такие представления, как уже отмечалось, не могли возникнуть ни в тропической, ни даже в умеренной зоне, но только на полюсе. Также следует сказать, что мифы о творении мира и человека, о потопе и смешении языков являются общими для многих народов мира и часто совпадают даже в деталях. Однако в Библии миф о Вавилонской башне является последним общим с мифами других народов. Как в Библии, так и в "Пополь Вух" последующие предания и легенды принадлежат лишь священной традиции данного племени, не являются общими, будто и в самом деле произошло разделение единого ранее племени, его языка, мифов, религии и культов.

"Пополь Вух", в частности, описывает, что с приходом предков киче в тропический регион, культ солнца начинает слабеть, поскольку солнце, в силу климатических особенностей, уже предстает не подателем жизни, а ее губителем в период засухи. Также восход светила из величественного события, наблюдаемого раз в году, превращается в обыденное, повседневное явление. Происходит усиление культа бога дождя (Тохиля) — стихии, столь необходимой для начавшегося здесь земледелия. Действительно, именно Тохилю поклоняются народы после исхода из Тулана, ему устанавливают храмы, он дает людям огонь, спасающий их от наступившего холода (с. 117—118), и в благодарность за это люди обязаны отдать ему свои сердца (с. 120). Так все племена стали приносить Тохилю жертвы в обмен на огонь и покровительство (с. 121). Только одно племя не захотело поклоняться Тохилю, поскольку его люди смогли украсть огонь из дыма, и за это их бог, которого звали Чамалкан, получил вид летучей мыши (с. 121), так как нарушил волю Тохиля. С исходом с полярной прародины завет с богом солнца сменяется новым заветом с богом грозы, который и возглавляет пантеон, оттесняя "древних богов".

Как видно из истории гибели Тулана, древнейшие мифы, лежащие в основе "Пополь Вух", сформировались в период межледниковья. Арктическая сущность представленных в священной книге киче богов и мифов показывает, что стоящие за ними силы природы уже обоготво-

рялись изначальным народом, жившим в полярных областях на своей древней прародине. Когда же полярный регион стал непригоден для проживания вследствие оледенения, эти племена, выжившие после катастрофы, унесли с собой осколки ритуалов и традиций. Религия майя развивалась уже после переселения в тропический регион, но на основе древних реликтовых форм, вынесенных с полярной родины. Религия, известная на землях изначального Тулана, была сохранена в форме традиций, зафиксированных в "Пополь Вух", о чем свидетельствуют описания арктического дня, ночи и зари, а также полярная природа божества солнца в этом священном тексте. Сюжетная основа этих мифов складывалась в период межледниковья в полярном регионе, хотя окончательное их оформление в священное писание приходится на начало "Эры Близнецов" (середина 7-го тысячелетия до н.э.). Характерно, что и сама книга "Пополь Вух", по преданию, была принесена "с другой стороны моря" (с. 5—6), как и древние рисованные книги были принесены из "заморского" Тулана (с. 153). Так "Пополь Вух" оказывается одной из священных книг полярного Тулана, это подлинный документ о древней арктической родине, о величественном солнечном культе, о посвящении в таинства полярного ночного солнца и о гибели этого мира.

Исследователи сходятся в том, что Тула, Тулан — название древнейшего и общего для многих народов сакрального Центра. Вергилий в "Георгиках" (I, 30) пишет о таинственной северной земле “Ultima Thule”, древнейшей прародине героев. Страбон, ссылаясь на эллинского мореплавателя IV в. до н.э. Пифея, утверждает, что Туле (Фуле) находится в шести днях плавания на север от Британии[46]. Это то же самое, что в мифологии кельтов город Фалиас, расположенный на далеком северном (полярном) острове[47]. Дравидские народы Южной и Юго-Восточной Индии сохраняют мифы о своей заморской родине, погибшей в результате какой-то катастрофы. Название одного из племен — телугу — явно сохраняет в себе имя этой прародины — Туле (как в названии племени тольтеков — память о Толлане)[48]. Ч. Берлиц отмечает, что в языке ацтеков звуковое сочетание -tl-, -atl- связано с названием воды, а сочетание -a-t-l-n-, по его мнению, связано с названием древней прародины человечества[49].

---

[46] См.: *Couste A.* Los otros hombres. Un viaje al fondo de la historia. El Diario de Caracas. 1980. № 62. P. 22—23; *Эвола Ю.* Языческий империализм. М., 1992. С. 7—9.

[47] См.: Кельтская мифология: Энциклопедия. М., 2002. С. 614; *Леру Ф.* Друиды. СПб., 2003. С. 222.

[48] См.: Знание — сила. 1984. № 12. С. 27.

[49] См.: *Berlitz Ch.* El misterio de la Atlantida. Barcelona, 1978. P. 15, 63, 183.

Слово “tula” на санскрите означает "весы" и соотносится с этим зодиакальным созвездием ("Эра Весов" приходится на период с 15290 по 13130 г. до н.э.)[50]. Это вполне закономерно, поскольку на полюсе находится точка равновесия нашего мира, а Полярная Звезда и Северный полюс являются двумя уравновешенными чашами космических весов. Когда равновесие будет нарушено, наступит конец мира. Весами называли и Большую Медведицу — одно из главных полярных созвездий. Тула называлась также "белым островом", что свидетельствует о чистоте, нетронутости этого священного пространства, но и о ее полярном расположении. Белая Тула — это покрытый снегом и льдом полюс, а Белая Гора — сияющая, "чистая" полярная вершина мира. Именно мифологическая Тула была первым и высшим Центром человечества и, как утверждает Генон, "ее расположение первоначально было буквально полярным"[51]. Она — "тепло и свет полюса". В подражание ей многие местности и города в Европе, России и Центральной Америке получили название с тем же корнем или восходящим к этому имени.

Мексиканская Тула не есть древний мифологический Тулан, но она для мифологического сознания представляет собой некий передатчик духовной энергии, являясь эманацией силы из изначальной Туле. Тольтеки, создавая в IX в. н.э. свою Тулу, принесли это название из древней родины. Историческая Тула (Толлан) тольтеков должна была стать воспоминанием об утраченной доисторической мифологической Туле (Тулане), ее продолжением на новом месте и своего рода попыткой возрождения древнего, утраченного Золотого века человечества. Эта мифологическая Тула была первым и высшим Центром, а все другие священные города и центры были лишь воспоминанием о ней. Ж.-М. Анжебер отмечал: "Полярный символизм традиционных городов представляется нам как неизменная ось культуры и всеобщности, во все времена отражавшейся в изначальной Туле, которая в точности совпадает с первоначальной полярной осью нашего земного шара"[52]. Именно в память об утраченном полярном Тулане были учреждены обряды посвящения, связанные с проникновением в преисподнюю. Посещение подземного царства — распространенная традиция в посвящении. Культ пещер и подземелий всегда более или менее соотносится с идеей "внутреннего места" или "центрального места", в связи с чем сакральные значения пещеры, сердца и центра очень близки. Спускаться в подземный мир ради посвящения — значит достичь тайного священного

---

[50] См.: *Генон Р.* Указ. соч. С. 68.

[51] Там же.

[52] См.: *Angebert J.-M.* Las ciudades magicas. Barcelona. 1976. P. 17.

Центра, сакрального божественного царства, которое не может быть открыто явлено на грешной земле[53]. Вернувшись на землю, посвященный в глубинах своей души скрывает истину, несет в мир тайну ночного солнца.

Многие эпизоды в "Пополь Вух" не могут быть объяснены с точки зрения ежедневного восхода солнца, как это происходит в тропической зоне. Эти мифы не могут быть также объяснены с точки зрения борьбы бога грозы с облаками. Удовлетворительное объяснение этих мифов и образов требует, как мы видели, опоры на полярную теорию. Выразительные строки в "Пополь Вух" о долгой ночи, длинной многодневной заре и ритуалах в честь ночного солнца могли быть созданы лишь в тех местах, где такое наблюдалось как реальное явление природы — в полярных областях. Если подойти к теории полярного происхождения мифов непредвзято, то многие эпизоды в "Пополь Вух", которые были ложно интерпретированы либо непоняты, либо просто игнорировались (картины оледенения), получат свое адекватное объяснение. Более того, только в рамках полярной теории описанные в "Пополь Вух" события могут быть поняты буквально, как реально происходившие, а не символические или аллегорические.

Полярная теория может объяснить многие факты и традиционные представления или ритуалы, ранее не получившие раскрытия с позиций теории гроз, весны и ежедневного рассвета. При рассмотрении феномена "параллельной мифологии" обращение к полярной теории оказывается закономерным и плодотворным, что прямо подтверждается анализом "Пополь Вух", представленном в данной работе или ранее осуществленным Тилаком анализом "Ригведы" и "Авесты". Полярная теория, являющаяся составной частью метода мифореставрации, дает исследователю ясное представление о месте, времени и особенностях происхождения многих древних мифов.

---

[53] См.: *Телегин С.М.* Восстание мифа. М., 1997. С. 178—181.

Сергей Маратович Телегин

СЛОВАРЬ МИФОЛОГИЧЕСКИХ ТЕРМИНОВ

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

Редактор *Т.П. Зыкова*
Оригинал-макет подготовила *Т.П. Кравцова*

Изд. лицензия Серия ИД № 06147 от 26.10.2001 г..
Изд. № 2646. Подписано в печать 22.07.04. Формат 60×90/16.
Печать офсетная. Бумага офсетная. Гарнитура "Таймс".
Уч.-изд. л. 6,4. Усл. печ. л. 6,25. Тираж 300 экз. Заказ № 2954

Издательство УРАО
Москва, Б. Полянка, 58

05--5784

2004122811