

RU

Семиотика архетипа «вода» в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»

Погребная Я. В.

Аннотация. Цель исследования состоит в идентификации семиотики архетипа «вода» в романе «Герой нашего времени» путем применения методологии семиотического анализа ритуально-мифологической и таратусско-московской школ. Научная новизна исследования заключается в определении семантического объема инвариантов архетипа «вода»: конкретных географических реалий (моря, рек, источников, колодцев); феминных персонификаций (девушка-ундина, «хозяйки вод»); маркера границы (своего и чужого, посюстороннего и потустороннего миров); водного пути. В результате устанавливаются художественно-смысловые функции инвариантов архетипа «вода», направленные на маркирование пространства романа, обозначения его внутренних и внешних границ, семантизации центра и периферии романного пространства.

EN

Semiotics of the “Water” Archetype in the Novel “A Hero of Our Time” by M. Yu. Lermontov

Pogrebnaia Y. V.

Abstract. The aim of the study is to identify the semiotics of the “water” archetype in the novel “A Hero of Our Time” by applying the methodology of semiotic analysis of the ritual-mythological and Taratus-Moscow schools. The scientific originality of the research lies in determining the semantic volume of invariants of the “water” archetype: specific geographic realias (seas, rivers, springs, wells); feminine personifications (undine girl, “mistress of waters”); border marker (one’s own and another’s, immanent and transcendent worlds); waterway. As a result, the artistic and semantic functions of the invariants of the “water” archetype are established, aimed at marking the space of the novel, designating its internal and external boundaries, semantizing the centre and periphery of the novel space.

Введение

Актуальность исследования обусловлена как тенденциями развития современной мифопоэтики в целом, так и исследованиями в области мифопоэтики творчества М. Ю. Лермонтова, предпринятыми Л. А. Ходанен (Ходанен, 1991; Ходанен, 1993; Ходанен, 1995), А. В. Кузнецовой (Кузнецова, 2003), М. А. Галиевой (Галиева, 2015), Е. В. Сединой (Седина, 2012) и направленными на определение мифопоэтических параметров в художественной картине мира М. Ю. Лермонтова. После открытия К.-Г. Юнгом идеи коллективного бессознательного, идентифицируемого через ряд архетипов, утверждение о наличии архаического смыслового уровня в тексте современного художественного произведения не подлежит сомнению. Принцип диахронического раскодирования архетипических смыслов, направленный на установление «археологии символической формы» (Адоньева, 2018, с. 28), – один из универсальных принципов современной семиотики. Как указывал Ю. М. Лотман, противопоставляя диахронический и синхронический подходы, «идеи эти нельзя отделить от всего здания современной семиотики» (Лотман, 1999, с. 8).

Избирая объектом исследования семиотику архетипа «вода» в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», мы основываем нашу методологию на принципе тотальности мифа, происходящем из концепции К.-Г. Юнга, экстраполированной в область литературоведения представителями ритуально-мифологической школы и московского семиотического круга. В центре нашего внимания находятся не антропоморфные архетипы, соотносимые с разными ипостасями героев или скрытыми интенциями их подсознания, а семиотический феномен водной стихии. Во «Введении в сущность мифологии» (1941) К.-Г. Юнг и К. Кереньи трактуют архетип «вода» как чистую идею, которая может быть идентифицирована в качестве доантропоморфного

архетипа, представленного семиотическим рядом монад (в терминологии Юнга): океан, море, озеро, река, ключ, ручей, источник, дождь, град, капля, слеза, пот, кровь, напиток и тому подобное (Юнг, Кереньи, 1996). Аналогичную точку зрения на семиотику архетипа природной стихии развивает и А. Ф. Косарев: «Среди персонифицированных архетипических образов доминируют вода (влажность, кровь), земля (суша, грязь), огонь (жар, свет), воздух (эфир, пустота). Эти образы восходят к мировым стихиям и ассоциируются во всех мифологиях с мировыми стихиями, лежащими в основе мироздания» (Косарев, 2000, с. 114). В пространстве семиотического анализа вода выступает вариантом, реализующимся в целом ряде инвариантов, связанных общей смысловой единицей – прямым значением варианта. Метод идентификации различных антропоморфных и доантропоморфных манифестаций архетипа стихии представлен в вариантно-инвариантном анализе архетипов огня (Башляр, 1993), воды (Башляр, 1998), воздуха (Башляр, 1999) и земли (Башляр, 2000) в работах Г. Башляра, который, выявляя очередной инвариант архетипа, его манифестацию в архаической мифологии или современном неомифе, определяет семантику инварианта, а затем устанавливает его семантические коннотации с другими инвариантами единого архетипа.

Определяя мифопоэтические аспекты значения архетипа «вода» в романе «Герой нашего времени», необходимо учитывать не только априори заложенные в любом произведении мифологическую, архаическую смысловую составляющие, определенные всеобщим характером коллективного бессознательного и его архетипов, но и амбивалентность, внутреннюю диалектичность воды, как любой из первозданных стихий, к тому же нередко в архаических мифологиях соотносимой с первозданным хаосом. А. Голан подчеркивает, что «в древности вода была одна из самых почитаемых стихий природы» (Голан, 1993, с. 75), причем исследователь приводит убедительные доказательства того, что «вода почиталась... и в те времена, когда еще не существовало земледелия» (Голан, 1993, с. 75), то есть культ воды не был связан с ее прагматическими и хозяйственными функциями, которые вода играла в примитивных земледельческих культурах, а имеет более архаическое происхождение. М. Элиаде, анализируя разные формы акватического символизма, определяя водную стихию как «средоточие всех потенций бытия», утверждает: «Будучи началом бесформенности и потенциальности, основой всего многообразия космических проявлений, вместилищем всех зачатков, вода символизирует первичную субстанцию, из которой рождаются все формы и в которую они возвращаются либо путем увядания, либо через катаклизм» (Элиаде, 1999, с. 183). М. Евзлин подчеркивает, что вода синонимична первобытному хаосу, бездне (Евзлин, 1993, с. 96). М. Маковский указывает на амбивалентность манифестации явлений, соотносимых в индоевропейских языках с водой, подчеркивая, что «вода может выступать не только как спасательное, священное начало, но и как источник зла, гибели, смерти» (Маковский, 1996, с. 76). А. Н. Афанасьев указывает на взаимообратимость небесных и земных вод, особое внимание уделяя свойствам весенних дождей, воды которых имеют силу плодородную, целебную, очистительную и вешую, равно, как и персонификация воды в образах облачных дев или водяных духов и дев, подчеркивая, что небесная вода наделена свойством смывать «все нечистое, злое, демонское» (Афанасьев, 2008, с. 576), но при этом приводит ряд жертвенных обрядов, направленных на усмирение пробудившегося весной Водяного. Н. Криничная указывает, что обращение к воде мыслилось как «акт упорядочивания хаоса, определения своего места в мироустройстве» (Криничная, 2004, с. 325). Отдельные манифестации стихии воды: река, колодец, дождь, море, океан, – наделаются разными символическими значениями: река, как правило, символизирует дорогу, которая, будучи символически экстраполированной на человеческую жизнь, переосмысливается как жизненный путь, судьба. «Вода (прежде всего река) – устойчивый символ дороги, жизни, судьбы в поэзии, и не только народной», – указывает Н. Криничная (Криничная, 2004, с. 324). В устройстве мироздания река выступает маркером границы между мирами, отделяет «свое» от «чужого».

Теоретическая база. В современных исследованиях инварианта архетипа «вода» и ее варианта в текстах произведений современной литературы (М. К. Абелян (Абелян, 2009, с. 178-182), Е. О. Болтовского (Болтовский, 2011, с. 120-123), В. В. Дегтярёвой (Дегтярёва, 2010, с. 214-219), М. В. Воловиной (Воловиная, 2008, с. 183-194), М. В. Даричевой (Дарчиева, 2015, с. 195-198)) анализ семиотики и представления различных манифестаций архетипа «вода» осуществляется путем проекции мифологических значений водной стихии на современный художественный текст. В качестве основы для раскодирования семантики архетипа «вода» избирается в работах названных авторов статья С. С. Аверинцева (Аверинцев, 1987, с. 240), в которой обозначены дистрибуции воды в архаических мифологиях и определено значение разных инвариантов архетипа «вода» в аспекте типологической общности мышления космической стадии. Для обоснования оправданности объяснения значения разных образных воплощений воды в тексте современного произведения избирается мифологический постулат об универсальности водной стихии как изначальной, свойственной разным архаическим мифологиям и выраженной в обобщениях М. Элиаде: «Вода предшествует любой форме и лежит в основе всякого творения, поддерживает его» (Элиаде, 2000, с. 347); или же иного положения: вода представляет собой «принцип неразрозненного и, возможно, основу любого космического явления, вместилище всех зародышей» (Элиаде, 2000, с. 346). Причины обретения универсального единства мира собственно через инварианты водной стихии в тексте современного произведения В. П. Гайденок видит в ностальгии «по мифологическому восприятию природы через миф, гарантирующему органическую цельность, слитность человека с окружающим миром» (Гайденок, 1995, с. 43). Г. Башляр указывает, что «элементы: огонь, воздух, земля и вода, – с древних времен служившие философам, чтобы мыслить великолепие мироздания, остаются и первоначалами художественного творчества» (Башляр, 1993, с. 18). Нисколько не ставя под сомнение ни справедливость обобщений М. Элиаде, ни идеи В. П. Гайденок о мифологической рефлексии, направленной

на обретение единства мироздания, позволим себе усомниться в правомерности метода проецирования архаического мифа на современный художественный текст. Именно это проецирование наблюдается в работах С. С. Аверинцева, Г. Башляра, М. Элиаде, исследования в которых строятся на общей методологической основе, развивающей концепцию универсальности и амбивалентности воды как фундаментального начала мироздания. Этот метод исследования можно условно квалифицировать как «проекционный». Результаты такого анализа нельзя признать бесспорными, поскольку проецирование архаических смысловых элементов на текст современного произведения не способствует выявлению адекватных смыслов, в том числе архаических, заложенных в произведение как по авторской воле, так и вследствие реализации коллективного бессознательного в качестве части творящего сознания, привносящего их в произведение извне.

Иной путь анализа семиотики архетипа «вода» и водной стихии предлагается в исследованиях аквамифологии как части образной системы произведения. В статье Е. С. Чистоткиной «Архетипы зеркала и воды как символы ложного познания в лирике Вячеслава Иванова» (Чистоткина, 2018, с. 193-195) значение архетипа «вода» вычитывается из лирики Вячеслава Иванова, а выделенные архетипы интерпретируются как часть индивидуального мифа поэта, основанного на ресемантизации архаических манифестаций архетипа «вода» и их семантики. В диссертации Ю. Ю. Васильевой «Акватическое мифотворчество в прозе писательниц британского модернизма» (2016) анализируются различные инварианты феминного элемента акватического мифа, способы создания и деконструкции аквамифологии (Васильева, 2016). Именно такой путь следует признать не только обусловленным образной системой произведения, но и способствующим более полному и точному ее пониманию. Исследования Е. С. Чистоткиной и Ю. Ю. Васильевой направлены на идентификацию авторского мифа и выполнены на основе концепции современного неомифологизма, сформированной в русле ремифологизации литературы, искусства и действительности.

Однако в защиту «проекционных исследований» необходимо отметить, что в одном из наиболее значительных из вышедших за последнее двадцатилетие трудов по теории мифа – монографии А. Ф. Косарева «Философия мифа» – указывается на наличие обратной возможности: не вычитывания из глубин бессознательного мифологем и архетипов, а напротив – проецирования на сознание современного человека архаических форм образности: «В психике же современного человека процесс раскручивается в обратную сторону. То, что тысячелетиями выносилось за пределы души и осмысливалось как нечто, существующее независимо от человека, благодаря научным достижениям вновь возвращается в душу и осознается уже просто как психическая функция. Современное сознание вновь загоняет отчужденные было образы коллективного бессознательного в глубины человеческой психики...» (Косарев, 2000, с. 118). К сходным выводам, размышляя об антропологии мифа, приходит А. М. Лобок, который, анализируя архаическую мифологию, пишет: «Миф – это своего рода язык-шифр, на котором разговаривают между собой представители одной культуры. Миф – это тайный язык смыслов, сама суть которого состоит в том, чтобы сделать данную культуру эзотеричной, непроницаемой для представителей других культур. Миф – это знак избранничества человека, появившегося на свет в данном племени. Это тайная подкладка его жизни, сам смысл которой состоит в ОТДЕЛЕНИИ этого человека от всех прочих, родившихся в иных культурных общностях» (Лобок, 1997, с. 20). Исследователь подчеркивает, что область мифологической архаики не обладает общей идентичностью, а напротив, стремится к дифференциации и противопоставлению, поскольку как феномен не обладает единством. Вместе с тем сравнительный анализ архаических мифов географически и исторически не контактирующих народов и племен (К.-Г. Юнг и К. Кереньи в качестве примера приводят мандалу, которую, не зная о ее восточной символике, используют как способ организации пространства европейские народы (Юнг, Кереньи, 1996)) указывает на то, что архаическая функция разграничения и отделения сублимируется содержательной функцией и ритуальной общностью разных архаических мифологических систем.

В русле современного неомифологизма мифологические смыслы и семантический объем манифестаций воды не проецируются на литературное произведение из мифа, а напротив, вычитываются из смыслового объема разных художественных воплощений стихии воды в произведении. Мы исходим из убеждения, что путь диахронического раскодирования образной системы произведения и его смысла имеет принципиально иную направленность, противоположную «проекционным исследованиям»: архетипические смыслы вычитываются из семантического объема художественных образов произведения Нового времени, а архаическая образность не привносится в произведение извне, а вычитывается из инвариантных манифестаций архетипа в современном художественном произведении. При этом идентификация архаических начал в современном произведении не может выступать самоцелью, а выступает одним из способов анализа поэтики произведения, она направлена на более полное осознание его смысла. Настоящая статья выступает продолжением исследования семиотики архетипа «вода» в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», осуществленным в статье «Семиотика антропогенных манифестаций архетипа “вода” в романе М. Ю. Лермонтова “Герой нашего времени”» (Погребная, 2020, с. 205-212) и направлена на идентификацию семиотики природных манифестаций архетипа «вода» с целью формирования целостного представления о семиотике архетипа «вода» в романе М. Ю. Лермонтова и идентификации мифопоэтических смыслов романа.

Основная часть

Семантический объем архетипа «вода» и ее различных манифестаций – от океана до крови – чрезвычайно широк и внутренне противоречив, поэтому в конкретном семиотическом окружении у той или иной

манифестации стихии воды может доминировать некоторое основное значение, в то время как прочие значения отступают на периферию смысла. Е. М. Мелетинский, систематизируя мифы творения, указывает, что если проследить мифологический генезис воды, «то в графе “источник или материал” стояли бы земля, гора, камень, ежевика, тыква, покое дерево, гнилые змеи, брюхо лягушки или кита, а также вино, кровь, слюна, моча, слезы, родовые воды бога, святого, чудовища, первой женщины и т.д., а также некоторые герои мифа, убегающие от преследования и превращающиеся в реки» (Мелетинский, 2018, с. 231-232). Предельно обобщенные Е. М. Мелетинским манифестации водной стихии в мифе и в литературе выступают семиотической картой для идентификации различных образов и значений стихии воды в предпринятом нами исследовании. Выделим в этом семантическом ряду антропоморфные манифестации воды (некоторые герои мифов, превращающиеся в реки), относящиеся к человеку (кровь, слеза, пот, моча, околоплодные воды), относящиеся к деятельности человека (вино и другие напитки, колодец, мельница, запруда), а также добавим те манифестации воды, которые выступают не источником или причиной ее появления, а ее инвариантами (океан, море, река, озеро, ключ, ручей и т.д.). Стратифицировав таким образом инварианты манифестации водной стихии, мы можем приступить к их идентификации и определению их значения в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».

Различные инварианты стихии воды: река, море, океан, «воздушный океан» («Демон», 1839) (заметим, что в индоевропейском фольклоре, согласно наблюдениям А. Н. Афанасьева, существовала вера во «всесветный океан». Ученый, анализируя польские обряды приветствия на Пасху: выход из купели весеннего солнца; чешские обрядовые причитания, приветствующие весну, искупавшуюся в кринице; литовские сказки о купании запыленного солнца Перкуновой матерью; греческий и индийский мифы о рождении богини любви и плодородия из моря – приходит к выводу о существовании веры в наличие «всесветного океана» (Афанасьев, 2008, с. 537), об уподоблении неба «всесветному морю» (Афанасьев, 2008, с. 542), о «светло-голубом, блестящем небе», которое «лежит за облаками или за дождевым морем» (Афанасьев, 2008, с. 542). Отсюда происходит уподобление неба воздушному океану (Афанасьев, 2008, с. 553)), кровавая река («Валерик», 1840), персонификации водной стихии (морской – «Морская царевна» (1841), речной – «Русалка» (1836), речной и морской – «Дары Терека» (1839), рыбка в поэме «Мцыри» (1839)) принадлежат к числу постоянных мотивов творчества М. Ю. Лермонтова. В тексте романа «Герой нашего времени» архетип «вода» как исходный вариант присутствует в разных инвариантах: море, река, ручей, дождь, туман, целебные источники и колодцы, водопад. Он указывает на качество или состояние: мокрый, сырой; представлен в опосредованных манифестациях, относящихся к человеку: кровь, слеза, пот, или к плодам человеческой деятельности, преобразующей воду в чай, вино, микстуру, бузу, водку, духи.

Манифестации архетипа «вода», соотносимые с глобальными явлениями (море, река), выступают маркерами пространства, способами его деления на свое и чужое, освоенное и неосвоенное, причем и в их геополитическом понимании. Арагва в первой повести романа Лермонтова – «Бэла» – указывает на границу грузинских земель, уже освоенных рассказчиком (с записками о Грузии из Тифлиса возвращается офицер-повествователь). Терек и Кубань в той же повести также маркируют границу и указывают на границу земель русских: за Терекон на земле «мирных» горцев находится крепость, в которой служат Максим Максимыч и Печорин, за Терекон или за Кубанью, как предполагает Максим Максимыч, сложил голову Азамат («верно, пристал к какой-нибудь шайке абреков, да и сложил буйную голову за Терекон или за Кубанью: туда и дорога!» (Лермонтов, 1970, с. 596)); Для Казбича же, напротив, за Терекон лежат чужие, уже освоенные русскими земли: он рассказывает Азамату, как ездил с абреками за Терек отбивать русские табуны: «Раз, – это было за Терекон, – я ездил с абреками отбивать русские табуны...» (Лермонтов, 1970, с. 590). В главе «Княжна Мери» граница своего и чужого маркируется рекой Подкумок: «...верстах в трех от Кисловодска, в ущелье, где протекает Подкумок» (Лермонтов, 1970, с. 633).

Тот же принцип обозначения большого пространства при помощи речки проецируется и на пространство малое: крепость N с одной стороны защищают балки, за которыми лес и горы, с другой – речка, за которой растет густой кустарник, а за ним возвышенности, сливающиеся с главной цепью Кавказского хребта: «Крепость наша стояла на высоком месте...; с одной стороны широкая поляна, изрытая несколькими балками, оканчивалась лесом...; с другой – бежала мелкая речка...» (Лермонтов, 1970, с. 607). К этой речке Максим Максимыч первый раз выходит с Бэлой, когда ее выследил Казбич: «...ведь вот сейчас тут был за речкою Казбич», – рассказывает Максим Максимыч Печорину (Лермонтов, 1970, с. 608). Печорин, узнав об этом, запретил Бэле выходить за пределы крепости («А вот как: несмотря на запрещение Печорина, она вышла из крепости к речке» (Лермонтов, 1970, с. 612)), именно здесь, у речки, когда Бэла нарушила запрет Печорина, Казбич похитил ее и смертельно ранил. Примечательно, что Азамат, предлагая Казбичу обменять сестру на коня, назначает встречу для обмена у реки – «потока в ущелье» («Хочешь, дождись меня завтра ночью там в ущелье, где бежит поток: я пойду с нею мимо в соседний аул, – и она твоя» (Лермонтов, 1970, с. 592)). Граница, обозначенная речкой, колеблется, она подвижна: внутренняя граница обозначена стенами крепости, а внешняя – речкой, но в чужом мире внешняя граница перемещается к внутренней.

Если в географическом аспекте водная преграда маркирует границу, то в аспекте символическом водная преграда отделяет чужой мир от своего: мир горцев от мира русских, мир враждебный от мира безопасного (за Терекон находились пока еще враждебные Российской империи земли, населенные не подчиняющимися русским народами. Как указывает А. Б. Галкин: «“Линия”, или, точнее, “Кавказская кордонная линия”, тянулась от Черного моря до Каспийского, сначала вверх по правому берегу Кубани, потом по суше и, наконец, по левым берегам рек Малки и Терека. По линии была проложена большая почтовая дорога, почти круглый

год безопасная. На противоположных берегах русские, путешествующие без прикрытия, подвергались серьезной опасности быть взятыми в плен горцами или убитыми» (Галкин, 2021). Печорин, оказываясь в чужом пространстве, перенимает способы поведения своего теневого двойника Казбича: первоначально обменять сестру на коня Казбичу предлагает Азамат, затем такую же сделку Азамату предлагает Печорин. Преследуя Казбича на «чужой» территории, за пределами крепости, Печорин, как сообщает Максим Максимыч, «взвизгнул не хуже любого чеченца» (Лермонтов, 1970, с. 611).

Уже в обсуждении возможного похищения Бэлы, планируемого Азаматом, для Казбича река не только выступает маркером границы, отделяющей «свое» от «чужого», но маркером, отделяющим зону дозволенного, ограниченного одними правилами поведения, от зоны вседозволенности и аморальности. За потоком, который течет по дну ущелья, Азамат готов отдать родную сестру в обмен на коня Казбича, за рекой, обозначающей внешние границы крепости, Казбич может похитить Бэлу и убить ее. Скрывая Бэлу в крепости за рекой, Печорин помещает ее в свое, чуждое ей пространство, но при этом гарантирует соблюдение принятых в своем мире законов и ее безопасность, в то время как за рекой, за пределами крепости Азамат может похитить Бэлу, а Казбич – убить ее. Важно подчеркнуть, что Максим Максимыч называет Казбича разбойником, но соглашается с повествователем, который после описания убийства отца Бэлы, которого Казбич считает причастным к похищению своего коня, резюмирует: «Он вознаградил себя за потерю коня и отомстил», – на что Максим Максимыч отвечает: «Конечно, по-ихнему... он был совершенно прав» (Лермонтов, 1970, с. 600). Таким образом, граница, маркированная рекой, отделяет мир, в котором действуют одни законы и моральные нормы, от мира, устроенного по иным законам и правилам.

Значение реки как маркера границы «своего» и «чужого» в эпизоде похищения Бэлы и ее изоляции в крепости дополняется семантикой реки как границы хронотопа: современного, цивилизованного, локализованного в крепости N, в минераловодских курортах, и мира, принадлежащего иному времени, миру горцев, или принадлежащего к иной социальной среде – миру контрабандистов в «Тамани», локализованному у иной водной преграды – у моря. Пересечение водной преграды, как правило, связано с переходом из одного мира в другой. При этом пересечение водной преграды означает трансформацию состояния человека. Река и водная преграда выступают не просто маркерами границы, но и маркерами хронотопа, поэтому пересечение водной преграды должно стать не пространственным, а мифологическим, т.е. связанным с изменением сущности того, кто пересекает водную преграду. А. Я. Гуревич, выделяя три хронотопа в «Песне о Нибелунгах», подчеркивает, что хронотоп представляет собой миросозерцательную категорию, а перемещение героя «из одного пространственно-временного “континуума” в другой связано с изменением человеческой сущности» (Гуревич, 1990). Печорин, покидая пределы крепости N или же пределы Пятигорска через Подкумок, перенимает принципы поведения своих теневых двойников: он готов похитить Бэлу и поменять ее на коня; потеряв коня в погоне за Верой, падает на траву, плача, «как ребенок» (Лермонтов, 1970, с. 707) и долго лежит неподвижно («я упал на мокрую траву и как ребенок заплакал. И долго я лежал неподвижно и плакал горько, не стараясь удерживать слез и рыданий...» (Лермонтов, 1970, с. 707)), фактически повторяя поведение Казбича, который ведет себя аналогично, узнав о потере коня: «...повалился на землю и зарыдал, как ребенок» и «так пролежал до поздней ночи и целую ночь» (Лермонтов, 1970, с. 595). Когда Печорин возвращается с конной прогулки, он спускается в балку к речке, чтобы напоить коня, его черкесский наряд испугал Мери, и она вскрикивает: “*Mon Dieu, un Circassien!*” (Лермонтов, 1970, с. 658). Печорин отвечает ей по-французски, то есть в тот момент, когда он пересекает реку, чтобы вернуться в «свой мир», в современный хронотоп, он следует привычкам светского общества. До этого же лермонтовский герой стремится к полной идентичности с горцем и даже полагает, что казаки на своих вышках «верно, по одежде приняли <его> за черкеса» (Лермонтов, 1970, с. 656–657). Бэла, оказавшись в крепости, говорит, что у нее «нет родных» (Лермонтов, 1970, с. 608), выражая таким образом свою включенность в хронотоп крепости, подчеркивая отчуждение от своего хронотопа – аула и родного дома. И хотя, как замечает Максим Максимыч, из окон крепости видны те же горы, Бэла смотрит на них уже из чужого мира.

Горные реки выступают частью мира, лежащего за пределами крепостей-курортов: Печорин пугает Мери в загородной прогулке, надев кабардинский костюм и смутив казаков на вышках горской посадкой. Позже он поддержит Мери, у которой над быстрой водой закружится голова. Максим Максимыч дает горным рекам исчерпывающую характеристику: «...что люди, что речки – никак нельзя положиться» (Лермонтов, 1970, с. 604), – однозначно, с полной определенностью отнеся горную речку к чужому, враждебному миру. Опасным горным потокам противопоставлены иные манифестации архетипа «вода» в тексте романа: водопад, у которого Печорин, возвращаясь после утомительной прогулки, напоил коня, целебные ключи, Елизаветинский источник в центре Пятигорска и колодец с нарзаном в Кисловодске как источники жизни. Печорин замечает о Вере: «Живительный горный воздух возвратил ей цвет лица и силы. Недаром Нарзан называется богатырским ключом» (Лермонтов, 1970, с. 681).

В главе «Княжна Мери» колодец с кислосерной водой (Елизаветинский источник) выступает и топонимическим, и психологическим центром повести: здесь завязывается роман Грушницкого с Мери, здесь происходят ежедневные встречи всего общества курорта, которое названо «водяным». Действие вод должно излечить, вернуть к жизни. Жизнь общества зависит от живительных источников, «целебных ключей». Вся жизнь «водяного общества» сосредоточена вокруг колодца: здесь встречаются и прогуливаются в определенные

часы. Оппозиция живой и мертвой воды реализуется в противопоставлении воды источников воде быстрых горных рек, которые могут вызвать головокружение, как это случилось с Мери.

Отделяя один мир от другого, река или иная водная преграда не только обозначает границу в пространстве, не только разделяет пространственно-временные континуумы, но, разделяя качественно различные миры, в самом общем значении «своего» и «чужого», река или море, водная преграда вообще отделяют мир живых от мира мертвых. Перемещение героя из одного мира в другой ведет к его самому кардинальному изменению. Бэлу Казбич похитил у реки, Бэлу «похоронили за крепостью, у речки, возле того места, где она в последний раз сидела» (Лермонтов, 1970, с. 615). А. Голан указывает, что у живших в Сибири кетов был обычаем хоронить умершего у реки, как «пережиток представления о том, что умерший принадлежит обитающему в воде божеству, которое избрало его в качестве своей жертвы» (Голан, 1993, с. 75). В главе «Тамань» Печорин предваряет рассказ о событиях замечанием, что его в этом городе «хотели утопить» (Лермонтов, 1970, с. 626). Девушка-контрабандистка, которую Печорин называет ундиной, тем самым сразу же обозначив ее принадлежность к морской стихии, ему чуждой и опасной, увозит его в лодке далеко от берега и едва не сбрасывает в море. Герои, отбывающие из города по морю, не возвращаются: дочь хозяйки «утикла за море с татаринном» (Лермонтов, 1970, с. 628), девушка-ундина и Янко, распровавшись со слепым мальчиком, уплывают навсегда. Дорога в один конец без возможности возвращения, совершаемая путем преодоления водной преграды, в мифологических представлениях вела в загробный мир. Печорин, вернувшийся на берег, так и не пересекает моря, в отличие от девушки-ундины и Янко, которые исчезли навсегда. Причем смертельной опасности в море во время бури подвергается и контрабандист Янко, и девушка-ундина, борясь с Печориным в лодке: Печорин не знает, умеет ли она плавать, и радуется, увидев ее на берегу. Но ступив на этот берег, назад, в хату, девушка уже не возвращается. В главе «Княжна Мери» дорога, ведущая к месту дуэли, пересекается ручьем («дорога полужаренная высокой травой и ежеминутно пересекаемая шумным ручьем, через который нужно было переправляться вброд» (Лермонтов, 1970, с. 696)), опасность водной преграды подчеркнута поведением лошади Вернера, которая боится воды: «...лошадь его каждый раз в воде останавливалась» (Лермонтов, 1970, с. 697), при этом, только один из двоих дуэлянтов вернется по этой дороге, снова перейдя вброд ручей, согласно тем условиям дуэли, которые предложил Печорин, изменив первоначальные. Образы, связанные с водной стихией, продолжают сопровождать участников поединка на пути к месту дуэли: «...густолиственные кусты... осыпали нас серебряным дождем» (Лермонтов, 1970, с. 697). Безусловная связь архетипа воды с потусторонним миром подчеркнута фразеологизмом, избранным Максимом Максимычем, чтобы охарактеризовать состояние Азамата, которого Печорин поддразнивает, при каждой встрече расхваливая лошадь Казбича: «Григорий Александрович до того его задразнил, что хоть в воду» (Лермонтов, 1970, с. 594).

Акватическая символика поддерживается в романе прямыми указаниями на реки, море, водные объекты. Прямые указания на инварианты воды присутствуют в главе «Бэла», в которой названы Арагва и крепость у Каменного брода, где служил Максим Максимыч, Терек и Кубань, маркирующие границы освоенных и неосвоенных, «своих» и «чужих» земель; в главе «Тамань» – море, как враждебная стихия; в «Журнале Печорина» – Подкумок (как граница «своего» и «чужого»), водопад (как символ жизни: «у водопада я напоил коня» (Лермонтов, 1970, с. 685)), ручей (в значении границы), Елизаветинский источник и колодец в Кисловодске (как источник жизни: Нарзан назван «богатырским ключом» (Лермонтов, 1970, с. 681)).

В приведенных выше манифестациях архетипа «вода» в романе Лермонтова устанавливается не только связь воды с потусторонним миром, но и идентифицируемый в тексте романа феминный символ воды: в «Журнале Печорина» дамы, постоянно живущие на курортах, «жены местных властей», названы «хозяйками вод» (Лермонтов, 1970, с. 638); Бэлу Казбич похитил у реки и у реки же ее похоронили; ундина вступает в единоборство с Печориным в море и уезжает навсегда, намереваясь переплыть с Янко в лодке море, кроме того, в отличие от Печорина, она умеет плавать. Сжимая руки девушки так, что пальцы начинают хрустеть, Печорин замечает: «...ее змеиная натура выдержала эту пытку» (Лермонтов, 1970, с. 635). А. Голан, обобщая способы персонификации водной стихии, принятые у разных архаических народов, приходит к выводу, что, во-первых, божество «нижнего» мира часто связывалось с водной стихией, а во-вторых, что «божество “низа” – это мифический змей» (Голан, 1993, с. 77). А. Голан объясняет персонификацию «змей – вода» действием ассоциативного механизма: изгибы реки напоминали изгибы ползущей змеи (Голан, 1993, с. 77). Именно такой метафорой обозначаются изгибы Арагвы в романе М. Ю. Лермонтова: «Арагва, обнявшись с другой безымянной речкой, шумно вырывающейся из черного, полного мглою ущелья, тянется серебряною нитью и сверкает, как змея своею чешуею» (Лермонтов, 1970, с. 582). М. Элиаде указывает, что «символами воды служат драконы, змеи, раковины, дельфины, рыбы и т.п.» (Элиаде, 1999, с. 199). Б. Рыбаков отмечает, что уж, живущий у воды и выползающий во время дождя, связан с «механизмом появления дождя» (Рыбаков, 1965, с. 36). В контексте феминной и хтонической персонификации архетипа «вода» уместно вспомнить, что у армян был ритуал принесения жертвы роднику после благополучных родов, поскольку божественный змей, живущий в роднике, способствовал зачатию (Абрамян, 1983, с. 144). Таким образом, то обстоятельство, что натуру ундины Печорин называет «змеиной», позволяет идентифицировать полисимволизм стихии воды, соотносимой с женским началом и с хтоническими чудовищами, персонификациями воды. В германо-скандинавской мифологии змей Ермунганд, обозначаемый кеннигом (в скальдической поэзии – двучленная метафора, например, корабль – «конь моря») «пояс земли», выступает персонификацией мирового океана, окружающего мир людей – Мидгард. В. А. Часникова также подчеркивает, что «змеи ассоциируются с водой и землей»

(Легенды и мифы о животных, 2014, с. 321). В древнем Китае змея считали символом дождя, несущего плодородие земле. Полисимволизм водной стихии обусловлен множественностью ее персонификаций, однако феминное начало сопутствует хтоническому, вода персонифицируется в чудовищах (змеях), и воде свойственна семантика порождения жизни, то есть она выступает феминным символом. Ю. М. Лотман, характеризуя цикличность мифологического сюжета и предперсональность героя, семиотический смысл оппозиции «смерть-новое рождение» раскрывает так: «Элементарная последовательность событий в мифе может быть сведена к цепочке: вхождение в закрытое пространство – выхождение из него (цепочка эта открыта в обе стороны и может бесконечно умножаться). Поскольку закрытое пространство может интерпретироваться как “пещера”, “могила”, “дом”, “женщина” (и соответственно наделяться признаками темного, сырого), вхождение в него на разных уровнях интерпретируется как “смерть”, “зачатие”, “возвращение домой” и т.д., причем все эти акты мыслятся как взаимно тождественные» (Лотман, 2011). Архаический символ феминного начала, связанного с водной стихией или же выступающего ее персонификацией (русалка в лирике Лермонтова, ундина в романе), таким образом, присущ тем героиням романа Лермонтова, которые вынесены за пределы мира, выступающего для героя своим. Именно за его границами обнаруживается полисемантизм водной стихии, персонифицированной в женском начале и при этом связанной с потусторонним миром. Такой символикой наделяется в тексте романа море – одна из манифестаций архетипа воды, а также персонификация морской стихии – девушка-ундина.

Заключение

Таким образом, архетип «вода» представлен в тексте романа М. Ю. Лермонтова в виде манифестаций, объединяемых в несколько семантических рядов: 1) персонификация водной стихии в феминном образе: девушка-ундина в «Тамани», дамы – «хозяйки вод» в «Журнале Печорина»; 2) обозначения конкретных географических реалий, наделяемых акватическими кодами: Арагва, Кубань, Терек, Подкумок, Каменный брод, Елизаветинский источник, кисловодский колодец с нарзаном, водопад, море и маркирующих центр и периферию мира (Елизаветинский источник и колодец с кислосерной водой в Кисловодске соответствуют центру, Подкумок и Терек отнесены к периферии); 3) семантизации реки как маркера границы, как в пространстве исторических реалий (Арагва обозначает границу с Грузией, река у крепости маркирует границу между своим и чужим – миром горцев и миром цивилизации), так и в космогонической, ритуальной организации пространства, указывая на границу между миром живых и миром мертвых (смерть Бэлы, вышедшей к реке и похороненной у реки; ручей, который пересекают Грушницкий и Печорин, отправляясь к месту дуэли); 4) связь архетипа воды с потусторонним миром подчеркнута фразеологизмом, избранным Максимом Максимычем, чтобы охарактеризовать состояние Азамата, который готов умереть, но получить знаменитого коня Казбича, причем смерть маркируется как гибель от воды; 5) прочтение пути по морю как дороги в мир иной (такой семантикой наделяется плавание море в главе «Тамань»: Печорин чуть не утонул в море, дочь старухи-хозяйки сбежала за море с татариним, контрабандист Янко и девушка-ундина уплывают и бросают старуху и слепого мальчика). Вода маркирует хронотоп романа, семантизирует центр и периферию: колодец с целебной водой находится в центре освоенного Печориним мира, в то время как хата контрабандистов находится на окраине города, на берегу моря, то есть фактически на границе мира человека и мира стихии.

Различные манифестации архетипа «вода» в тексте романа «Герой нашего времени» структурируют пространство и время в романе по оппозициям, сообщают романному хронотопу целостность и упорядоченность. Семиотика архетипа «вода» в тексте романа «Герой нашего времени», установленная путем диахронического раскодирования значения образов, в которых манифестирована водная стихия, выступает результатом ресемантизации архаических и фольклорных значений разных манифестаций архетипа «вода».

Перспективы исследования. Определение семантического объема архетипа «вода» в романе «Герой нашего времени» позволяет установить направление дальнейших исследований семиотики как инвариантного стихии воды, так и других мировых стихий в творчестве М. Ю. Лермонтова. Не менее значимо для понимания художественной картины мира, создаваемой в произведениях М. Ю. Лермонтова, раскодирование семантики архетипа «огня», инварианты которого представлены как прямыми указаниями на стихию огня как демиургического начала в стихотворении «Есть речи – значенье...» (1840); на огонь как метафору страсти представлен в стихотворении «Тамара» (1841); на огонь как на внутреннее содержание, материал души героя в поэме «Мцыри» (1839), в стихотворениях «1831-го июня 11 дня», «Пир Асмодея» («11 июля») (1828-1831); на огонь как присутствие жизни «Нет, не тебя так пылко я люблю...» (1841); на огонь как обман – «огонь блудящий» – в стихотворении «Не привлекай меня красотой» (1829); на огонь как метафору боя – «Поле Бородина» (1830-1831); как небесный огонь (молния) – в «Стихотворении в альбом» («Нет! – я не требую вниманья...» (1830)) или как знак принадлежности творцу, Богу – «Поэт» («Когда Рафаэль вдохновенный...») (1828)); на огонь как указание на дом и очаг – «Сосед» («Погаснул день на вышинах небесных» (1830-1831)), «Элегия» («Дробись, дробись, волна ночная...» (1830)), «Родина» (1841). Не менее значим в лирике М. Ю. Лермонтова инвариантный ряд семантических манифестаций стихии воздуха, представленный в образах вершины, небес, в прямых указаниях на воздушную стихию в стихотворении «Синие горы Кавказа» (1832) и в романе «Герой нашего времени» (1838-1840). Небесный свод (инвариант воздушной стихии) предстает как символ бесконечности в стихотворении «Мой дом» (1830-1831), продолжающем тему родных пенат, актуальную для русского романтизма.

Источники | References

1. Абелян М. К. Особенности мифологемы «вода» в произведениях Д. Г. Лоренса // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2009. № 10.
2. Абрамян Л. А. Первобытный праздник и мифология. Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1983.
3. Аверинцев С. С. Вода // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2-х т. / гл. ред. С. А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1987. Т. 1.
4. Адоньева С. Б. Прагматика фольклора. СПб.: Пальмира, 2018.
5. Афанасьев А. Н. Славянская мифология. М. - СПб.: Эксмо; Мидгард, 2008.
6. Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 1998.
7. Башляр Г. Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения. М.: Изд-во Гуманитарной литературы, 1999.
8. Башляр Г. Земля и грезы воли. М.: Изд-во Гуманитарной литературы, 2000.
9. Башляр Г. Психоанализ огня. М.: Прогресс, 1993.
10. Болтовский Е. О. Мифологема воды в творчестве Бориса Поплавского // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. 2011. Т. 17. № 1.
11. Васильева Ю. Ю. Акватическое мифотворчество в прозе писательниц британского модернизма: автореф. дисс. ... к. филол. н. Екатеринбург, 2016.
12. Воловинская М. В. Мифологема воды в пьесе А. Н. Островского «Гроза» // Миф - фольклор - литература: межвузовский сборник статей по материалам научного семинара / ред. Н. А. Петрова, Л. В. Тунева. Пермь: Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет, 2008.
13. Гайденок В. П. Природа в религиозном восприятии // Вопросы философии. 1995. № 3.
14. Галкин А. Б. География и пространство русской литературы XIX века. 2021. URL: <https://www.portal-slovo.ru/philology/37145.php>
15. Галиева М. А. Фольклоризм прозы М. Ю. Лермонтова: постановка вопроса. Повесть «Бэла» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 9 (42).
16. Голан А. Миф и символ. М.: Руслит, 1993.
17. Гуревич А. Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. 1990. URL: https://royallib.com/read/gurevich_aron/srednevekoviy_mir_kultura_bezmolvstvuyushchego_bolshinstva.html#440955
18. Дарчиева М. В. Мифологема «река» в осетинском нартском эпосе // Вестник Северо-Осетинского государственного университета имени К. Л. Хетагурова. 2015. № 3.
19. Дегтярёва В. В. Мифологемы водного мира в творчестве В. П. Астафьева // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В. П. Астафьева. 2010. № 2.
20. Евзлин М. Космогония и ритуал. М.: Радикс, 1993.
21. Косарев А. Ф. Философия мифа. М. - СПб.: ПЕР СЭ; Университетская книга, 2000.
22. Криничная Н. А. Русская мифология. Мир образов фольклора. М.: Академический проект; Гаудеамус, 2004.
23. Кузнецова А. В. Лирический универсум М. Ю. Лермонтова: семантика и поэтика: дисс. ... д. филол. н. Ростов-н/Д, 2003.
24. Кузнецова А. В. Лирический универсум М. Ю. Лермонтова: семантика и поэтика. Ростов н/Д: Изд-во РГПУ, 2003.
25. Легенды и мифы о животных / сост. В. А. Часникова. М.: ЗАО Издательство Центрполиграф, 2014.
26. Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени // Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: в 2-х т. М.: Художественная литература, 1970. Т. 2.
27. Лобок А. М. Антропология мифа. Екатеринбург: Банк культурной информации, 1997.
28. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек - текст - семиосфера - истории. М.: Языки славянских культур, 1999.
29. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике и типологии культуры. 2011. URL: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-51655.html?page=21>
30. Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. М.: Гуманитарный изд. центр Владос, 1996.
31. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. СПб.: Азбука-Аттикус, 2018.
32. Погребная Я. В. Семиотика антропогенных манифестаций архетипа «вода» в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Вестник Пятигорского государственного университета. 2020. № 2.
33. Рыбаков Б. А. Космогония и мифология земледельцев неолита // Советская археология. 1965. № 1.
34. Седина Е. В. Мифопоэтическая картина мира в творчестве М. Ю. Лермонтова как феномен художественной культуры: автореф. дисс. ... к. культ. Чита, 2012.
35. Ходанен Л. А. Поэтика Лермонтова: аспекты мифопоэтики. Кемерово: КемГУ, 1995.
36. Ходанен Л. А. Фольклорные и мифологические образы в поэзии М. Ю. Лермонтова. Кемерово: КемГУ, 1993.
37. Ходанен Л. А. Эпический мотив «конь и всадник» в романтическом творчестве М. Ю. Лермонтова и Н. В. Гоголя // Проблемы изучения и преподавания творчества М. Ю. Лермонтова (нравственно-философские аспекты): тезисы научной конференции. Ставрополь, 1991.
38. Чистоткина Е. С. Архетипы зеркала и воды как символы ложного познания в лирике Вячеслава Иванова // Международный научно-исследовательский журнал. 2018. № 5 (71).

39. Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения. М.: Ладомир, 1999.
40. Элиаде М. Трактаты по истории религии: в 2-х т. СПб.: Алетейя, 2000. Т. 2.
41. Юнг К.-Г., Кереньи К. Введение в сущность мифологии. Прологомены. 1996. URL: <https://libcat.ru/knigi/nauka-i-obrazovanie/psihologiya/169509-2-karl-yung-dusha-i-mif-shest-arhetipov.html#text>

Информация об авторах | Author information

RU**Погребная Яна Всеволодовна¹**, д. филол. н., доц.¹ Ставропольский государственный педагогический институт**EN****Pogrebnaia Yana Vsevolodovna¹**, Dr¹ Stavropol State Pedagogical Institute¹ maknab@bk.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 04.09.2021; опубликовано (published): 29.10.2021.

Ключевые слова (keywords): семиотика; семантика; архетип; семантический ряд; пространство; semiotics; semantics; archetype; semantic range; space.