

RU

Архетип инициации мифологического культурного героя
и его языковая репрезентация в романе Герберта Уэллса
“The Time Machine” («Машина времени»)

Карпухина Т. П.

Аннотация. Цель исследования – выявить специфику актуализации архетипа инициации в романе Г. Уэллса «Машина времени». Научная новизна работы состоит в том, что в ней впервые произведение Г. Уэллса рассматривается через призму инициатического обряда. Впервые обозначена роль архетипа инициации мифологического культурного героя как глубинной основы фантастического сюжета романа Г. Уэллса. В результате исследования выявлены важнейшие сюжетные эпизоды, в которых описаны испытания героя, соответствующие инициатической практике. Обнаружено, что испытания протагониста укладываются в архетипическую триаду этапов инициации, включающей стадии исхода, перехода (или собственно инициации), возвращения. Установлено, что обряд инициации, которую претерпевает герой, лингвистически манифестируется специфической лексикой, отражающей мифологические представления об испытаниях иницируемого в потустороннем мире мёртвых. В статье детализирована инициатическая символика противостояния протагониста и неантропоморфных обитателей подземного мира. Успешное завершение испытаний героя, рассмотренное в свете обрядовой семантики, увязано с применением знания, полученного от предков.

EN

Archetype of initiation of a mythological cultural hero
and its linguistic manifestation in Herbert G. Wells's novel
“The Time Machine”

T. P. Karpukhina

Abstract. The aim of the research is to reveal the specific features of representation of the archetype of initiation in H. G. Wells's novel “The Time Machine”. Scientific novelty of the research lies in the new approach with the theory of archetypes being applied to the novel by H. G. Wells. The research has been the first to recognize the archetype of initiation of a mythological cultural hero as an underlying basis, functioning as a subplot within the framework of an explicit plot of H. G. Wells's novel. As is shown in the article, the most important episodes which describe the protagonist's trials correspond to initiation practice. Their full conformity with initiation practice is also evident in that they refer to either of the three stages of initiation, namely, those of departure, transition (or initiation proper), and return. Initiation in the novel manifests itself through specific linguistic means that reflect the mythological views according to which the protagonist undergoes quests and trials in the netherworld of the dead. The article gives a detailed description of the antagonism between the protagonist and the non-anthropomorphic inhabitants of the underworld. In accordance with the initiation scenario, the protagonist's return was accomplished due to the knowledge he received from his forefathers.

Введение

Последние годы ознаменовались взрывным интересом исследователей в самых разных областях гуманитарного знания – в психологии, философии, политологии, социологии, культурологии, литературоведении, лингвистике – к феномену архетипа, открытому швейцарским учёным Карлом Густавом Юнгом. О том, что архетип не остаётся погребённым в слоях бессознательного, Юнгу, родоначальнику теории психологии глубин (Tiefenpsychologie), было ясно с самого начала, когда он, обнаружив архетипы в коллективном бессознательном, описал и разнообразные формы их манифестации (в сновидениях, установках поведения, литературном творчестве и проч.). С тех пор началась научная экспансия феномена архетипа, ставшего объектом

специального изучения гуманитарных дисциплин и направлений, исследовавших в том или ином ракурсе это явление, многие аспекты которого остаются тем не менее недостаточно изученными.

Актуальность предпринимаемого исследования обусловлена насущной необходимостью углублённого изучения репрезентации феномена инициации в художественном произведении, рассматривавшегося главным образом с литературоведческих позиций. В настоящее время всё более осознаётся потребность дополнить литературоведческий подход лингвистическим анализом архетипа инициации в художественном тексте, с выявлением языковых средств выражения рассматриваемого феномена. Подлежит отдельному рассмотрению вопрос о языковой реализации архетипа инициации в произведении, в котором действующим лицом является литературный персонаж особого типа, воплощающий качества мифологического культурного героя. Актуальность работы обусловлена также растущим запросом на расширение круга изучаемых произведений разного жанра, в художественную структуру которых может быть подспудно заложен архетип инициации.

Эмпирический материал исследования составили контексты, связанные с языковой реализацией архетипа инициации, извлечённые из текста научно-фантастического романа Герберта Уэллса *“The Time Machine”*, опубликованного в избранном собрании сочинений. Перевод примеров из романа приведён за авторством К. Морозовой.

Достижение цели исследования потребовало решения следующих задач:

- 1) определить основные понятия, используемые в работе;
- 2) представить краткое изложение сюжета анализируемого романа;
- 3) выявить в тексте произведения контексты, содержащие индексальные языковые знаки, референциально соотносимые с архетипом инициации;
- 4) рассмотреть специфику инициатических знаков-индексов в аспекте отражения ими стадий обряда перехода;
- 5) исследовать контексты, связанные с актуализацией посвяtitельного обряда, и вскрыть заложенные в них глубинные смыслы;
- 6) выявить особенности репрезентации архетипа инициации применительно к протагонисту, наделённому качествами мифологического культурного героя.

В качестве справочного материала привлекались данные из философской энциклопедии, из литературоведческих энциклопедических источников, из англоязычных толковых словарей.

Теоретической базой исследования послужили труды отечественных и зарубежных учёных, разрабатывающих мифологическую проблематику (Кэмпбелл, 1997; Мелетинский, 2018; Фрейденберг, 2021); работы К. Г. Юнга (2002; 2019), К. Г. Юнга и М. Фуко (2018) по теории архетипа; труды специалистов-гуманитариев, исследующих феномен инициации в культуре (Випулис, 2022; Дугин, 2009; Габриелян, Гарбузов, 2025; Геннеп, 1999; Зайцев, 2012); изыскания фольклористов, литературоведов, лингвистов, раскрывающих специфику репрезентации обряда инициации в фольклоре и литературном произведении (Баранова, Шалимова, 2024; Большакова, 2010; Дружинина, 2013; Кожина, 2025; Овсянникова, 2025; Пропп, 2002; Смирнов, 2023; Шалимова, 2022; 2023; Эстес, 2018).

При решении поставленных в работе задач использовались следующие методы исследования: методы теоретического анализа – для систематизации эмпирического материала и выявления сущностных закономерностей, свойственных предмету исследования; метод архетипического анализа – для раскрытия заложенного в художественном тексте глубинного универсально-символического смысла; дефиниционный и компонентный методы анализа – для выявления в лексическом значении семантических компонентов, имплицитующих архетипическую референцию у соответствующих языковых единиц; контекстуальный метод, позволивший обнаружить и охарактеризовать контексты употребления языковых знаков-индексов, референциально соотносимых с определённым архетипическим образом; интерпретативный метод, применявшийся для уяснения и истолкования смыслового подтекста при актуализации в тексте произведения архетипической символики, имплицитующей определёнными языковыми знаками.

Практическая значимость исследования обусловлена перспективами использования её результатов в учебном процессе при изучении таких филологических дисциплин, как теория языка, интерпретация художественного текста, литературоведение, а также при подготовке студентами выпускных квалификационных работ по сходной тематике.

Обсуждение и результаты

Основные понятия: определения и трактовки

Применительно к настоящей работе, в центре внимания которой находится художественное произведение как продукт словесного творчества, релевантным представляется определение, согласно которому архетип (от греч. *arche* и *typos* – *начало* и *образ*) – это «первообраз, изначальная модель восприятия, укоренённая в коллективном бессознательном человечества, нации, рода и актуализирующаяся в индивидуальной (творческой) деятельности индивида» (Большакова, 2010, с. 8).

Карл Густав Юнг, введший этот термин в широкий научный обиход, подчёркивал, что архетипы «полны смысла», извлекаемого из коллективного бессознательного, являющегося «огромным духовным наследием» (2002, с. 144; Юнг, Фуко, 2018, с. 99). Могущество архетипа определяется его универсальностью: он имеет «не индивидуальную, а всеобщую природу» (Юнг, Фуко, 2018, с. 89), и тот, кто «разговаривает архетипами,

говорит тысячьо голосами», возвышая «личную судьбу до судьбы человечества» (Юнг, 2002, с. 64-65). Архетип трансисторичен, а значит, вечен: он «не разрушается, а только видоизменяется, проявляя себя в новых формах на новых исторических этапах» (Козлов, 1996, с. 194).

Архетип, как первозданный образ, нерасторжимо связан с мифом, причём архетипы – это не оформленные мифы, а «мифообразующие структурные элементы», или «скорее, это мифологические компоненты», типичная природа которых позволяет их «назвать “мотивами”, “праобразами”, “типами”...» (Юнг, 2019, с. 183).

Архетипы трактуются Юнгом расширительно. К ним учёный относит как типы человеческих и персонафицированных фигур (мудрый старец, ребёнок, мать, тень, анима, анимус и т. п.), так и типы ситуаций (Юнг, 2019, с. 222-223). Атрибут «архетипический» он прилагает к состояниям, превращениям, трансформациям, структурам, мотивам, идеям и др. (Юнг, Фуко, 2018, с. 24, 35, 125, 85, 149, 154). В качестве архетипической может рассматриваться и сюжетно-фабульная основа произведения, в остоу которой заложен архетип.

Архетип как первообраз, выступающий в виде «фундаментальных изначальных мотивов и образов, имеющих общечеловеческий характер и лежащих в основе любых художественных структур» (Якушева, 2001, с. 60), допускает разные исследовательские подходы. Разнятся, в частности, и способы выявления архетипа в художественном произведении.

В литературоведении «реконструкция» архетипа осуществляется «по следу, отпечатку, оттиску, оставленному им в душе человека или реальности и данному нам в реалиях образной системы и других средствах построения художественного мира произведения» (Большакова, 2010, с. 8).

Лингвистика, изучающая актуализацию архетипа в художественном тексте, опирается на присутствие в нём языковых знаков-индексов, референциально соотносимых с определённым мифологическим образом, мотивом, каковым, по сути, и является архетип.

Лингвосемиотический аспект мифа видится в своеобразии его как знака, содержание которого (чувственно-наглядный образ мироустройства) *словесно* оформлено в виде сказания. Это означает, что архетипы, лежащие в глубинах коллективного бессознательного, обладают способностью активироваться, проникать в светлое поле сознания, получая при этом языковое, *словесное* воплощение, облечённое в *повествовательную* форму. Так «прорыв мифоса в логос» «выводит на поверхность (в числитель) процессы, которые обычно проходят невидимо и незаметно (в знаменателе, в “подвале социума”» (Дугин, 2009, с. 65).

Обратимся к понятию инициации, современная трактовка которой представляет её как социально-культурное явление, означающее прохождение человеком важных жизненных этапов, к каковым относятся «рождение, достижение социальной зрелости, брак, отцовство, повышение общественного положения, профессиональная специализация, смерть» (Геннеп, 1999, с. 9).

В архаическую, доземледельческую эпоху инициация обозначала родоплеменной церемониал посвящения, или обряд перехода, которому подвергались мальчики при наступлении половой зрелости. Во время прохождения обряда подростки приобщались к тайному знанию: мифологическим представлениям об устройстве мира, таинствам ритуалов и обрядов своего племени и т. п. (Пропп, 2002, с. 37). По словам Е. М. Мелетинского, «есть доля истины и в утверждении, что инициация – ритуальный эквивалент мифа» (2018, с. 315).

Арнольд ван Геннеп, изучавший обряд перехода, обнаружил в нём три этапа, увязав их с понятием лиминальности (лиминарности), обозначающим промежуточный, пороговый этап, когда иницируемый, перейдя порог жизни, считался «мёртвым на время всего испытательного срока» (1999, с. 73). Периоду испытаний предшествует сепаративный, прелиминарный этап, требующий отлучения испытуемого от прежнего мира. Завершается инициация постлиминарной стадией, в ходе которой происходит включение испытуемого в мир в новом качестве (Геннеп, 1999, с. 15, 24).

Структура инициации, считавшейся магическим действием, тесно связанным с погребальным обрядом, включала в себя «прохождение через профанное и сакральное, посягательное и потустороннее, живое и мёртвое, настоящее и прошлое» (Зайцев, 2012, с. 79). Своей суровостью и даже жестокостью церемониал посвящения преследовал цель «воплощать смерть и возрождение»: «мальчиков били, уродовали, усылали в лес, изгоняли за черту поселения»; «прошедшие все испытания-подвиги возрождались мужами» (Фрейдсберг, 2021, с. 127). Успешное завершение посвятельного обряда, с его ритуальной смертью и последующим ритуальным воскресением, означало переход юношей в новое качество и вхождение во взрослый этап жизни с правом вступать в брачные отношения.

Позднее явление инициации как феномен культуры обнаруживается в героическом эпосе. Можно согласиться с утверждением, согласно которому «в начале культурогенеза инициация как ритуал и литература как миф составляли единое целое» (Випулис, 2022, с. 66). Главным действующим лицом классического героического эпоса является мифологический культурный герой, герой-цивилизатор, побеждающий хтонических чудовищ (Можейко, 2001, с. 644-647). Героика защиты жизни людей от чудовищ – «существенный аспект деятельности культурных героев» (Мелетинский, 2018, с. 217).

Путь мифологического героя, представляющий собой, по мнению Дж. Кэмпбелла, расширение формулы обряда перехода – «*уединение – инициация – возвращение*», – описывается мифологом так: «*Герой отваживается отправиться из мира повседневности в область удивительного и сверхъестественного: там он встречается с фантастическими силами и одерживает решающую победу: из этого исполненного таинства приключения герой возвращается наделённым способностью нести благо своим соплеменникам*» (1997, с. 37-38).

В героическом эпосе действует не подросток-неофит родовой эпохи и не (обычно гонимый, отверженный) герой сказки, сохранившей рудименты архаичного мифа, а мифологический культурный герой

как «исключительно одарённый персонаж», который действует во благо преобразования мира и добивается не «локальных побед», а «всемирно-исторического, макрокосмического триумфа» (Кэмпбелл, 1997, с. 43).

Герой «всегда олицетворяет собой самое высокое и самое сильное стремление...» (Юнг, 2002, с. 168). Начальная двойственность его природы, содержащей и божественное, и человеческое начало, наделяет мифологического героя сверхъестественной способностью «перешагнуть трансцендентный предел, бездну и выйти за границы человеческого» (Габриелян, Гарбузов, 2025, с. 82). Деяния культурного героя – это подвиг, совершаемый во имя людей и на благо людей. И, как станет ясно из последующего анализа текста, в романе Герберта Уэллса главным действующим лицом является именно такой персонаж, который отвечает всем признакам мифологического культурного героя.

Повествование о странствиях в будущих мирах как реализация архетипического сюжета инициации мифологического культурного героя в романе Герберта Уэллса «Машина времени»

Обращение к тексту произведения выводит на первый план фантастический сюжет, который непосредственно явлен читателю. В романе чётко обозначен хронотоп романа, отсылающий читателя к событиям, происходящим на Земле в далёком будущем. Точкой отсчёта для важнейших событий, описываемых в романе, послужило сообщение главного героя своим друзьям в Лондоне о создании им машины времени. С целью проверки своей гипотезы о возможности преодоления пространственно-временных пределов и экспериментального испытания машины времени учёный-изобретатель отправляется в путешествие в далёкое будущее, посетив на Земле последовательно три будущих мира. По возвращении из своих продолжительных странствий, которые, по земным меркам, длились всего восемь дней, учёный вновь отправляется в путь, из которого уже не возвращается. Описания путешествий героя, полных невероятных приключений, демонстрируют разные степени угасания человеческой цивилизации, завершающиеся абсолютной деградацией жизни на Земле в последнем из будущих миров.

Однако невероятные приключения можно рассмотреть и через иную призму, высвечивающую в последовательности событий архетипический сюжет инициации, которая выпадает на долю действующего лица, исполняющего функцию мифологического культурного героя. Произведению Герберта Уэллса, где все события разворачиваются вокруг главного героя, присущ моноцентризм повествования, который в целом является характерной чертой романа инициации (Шалимова, 2023, с. 904).

Композиция романа выстроена так, что стадии инициационного исхода и возвращения представлены в начале произведения, а именно во второй главе, описывающей неожиданное исчезновение персонажа и столь же внезапное его появление. В последующих главах даётся перволичное изложение странствий героя-рассказчика по будущим мирам, где ему пришлось пройти через труднейшие испытания, чтобы вернуться на Землю. Завершается произведение известием о его окончательном исчезновении после попытки осуществления повторного путешествия. Согласно сложившемуся архетипу инициации, посвятельный обряд проходят лишь единожды. На повторную инициацию наложен неодолимый запрет. Не выдержавшие нечеловеческих испытаний подростки не принимались в мужской союз и были изгоями племени.

Мифологический образ культурного героя активизируется уже в начальном эпизоде, в завязке сюжета, когда повествователь знакомит читателя с протагонистом, представляющим исключительной личностью, учёным-творцом, демиургом, совершившим великое открытие (*“great discovery”*) о времени как четвёртом измерении и создавшим машину времени (*“a machine to travel through time”*) (Wells, 1981, p. 39-42; Уэллс, 1992, с. 5-12). Подобно мифологическому культурному герою, он ставит перед собой цель, неподъёмную для обычного человека, а именно – совершив полёт в будущее, исследовать время: *“Upon that machine,” said the Time Traveller..., “I intend to explore time”* (Wells, 1981, p. 46). / «На этой машине, – сказал Путешественник по Времени... – я собираюсь исследовать Время» (Уэллс, 1992, с. 14-15).

Величие его личности подтверждается и в дальнейшем, когда, пронзив миллионы лет и очутившись в мире, населённом громадными ракообразными, протагонист, подобно герою мифологического эпоса, вступает в схватку с чудовищами. Не щадя себя и рискуя погибнуть в сражении, видя, как угасает на Земле жизнь, герой не оставляет попыток продолжить путешествие, влекомый вперёд ещё более грандиозной целью, важной для всего человечества, а именно – раскрыть тайну судьбы планеты (*“...drawn on by the mystery of the earth’s fate”*) (Wells, 1981, p. 116). / «...увлечённый тайной судеб Земли» (Уэллс, 1992, с. 88)). Герой-протагонист отвечает на «экзистенциальный вызов» (Шалимова, 2022, с. 3802). Это вызов планетарного, а возможно, даже вселенского, космического масштаба, поскольку, даже открыв эту тайну в последнем из миров, увидев катастрофическую судьбу планеты – завершение её существования, – герой, по возвращении из путешествия по времени, вновь отправляется в путь.

Мифологический герой как исключительная личность может вызывать у обывателей противоположные оценки: он может быть либо «чтим своим сообществом», либо, напротив, «непризнан или даже презираем» (Кэмпбелл, 1997, с. 43). Это в полной мере относится к персонажу произведения. С одной стороны, в избранном британском обществе сложилось мнение о нём как о невероятно умном человеке (*“too clever to be believed”*) – «принадлежал к числу людей, которые слишком умны, чтобы им можно было верить»). С другой стороны, его интеллектуальное превосходство и практическое умение делать труднейшие вещи выходили за рамки общепринятой нормы (*“It is a mistake to do things too easily”*). / «Достигая своих целей слишком легко, он совершал большую ошибку» и потому вызывали недоверие (*“...and we distrusted him”*) (Wells, 1981, p. 46-47). / «...и мы инстинктивно не доверяли ему» (Уэллс, 1992, с. 15)).

Вся первая глава, состоящая в основном из диалогических реплик, которыми обмениваются учёный и его друзья, предстаёт перед читателем как агональное состязание, победу в котором одерживают друзья-антагонисты, пренебрежительно отзывавшиеся о том, чем гордился учёный-изобретатель. Неслучайно в их оценочных отзывах присутствует лексика с негативной, уничижительной коннотацией.

Теорию о возможности преодоления времени они называли дикой, экстравагантной (*"Of all the wild extravagant theories!"*. / «Это самая экстравагантная теория!»), а эксперимент посчитали надувательством (*"...it's all humbug"*. / «...конечно, всё это чепуха»). Никто из его друзей не поверил словам о создании машины (*"...none of us quite believed in the Time Machine"*. / «...никто из нас серьёзно не верил в Машину Времени»), которую они называли трюком, ловкостью рук фокусника (*"...some slight-of-hand trick"*. / «...это какой-нибудь фокус») (Wells, 1981, p. 42-43; Уэллс, 1992, с. 10-11; 15). По мнению собеседников, всё сказанное учёным противоречило здравому смыслу (*"It's against reason," said Filby* (Wells, 1981, p. 41). / «Это противоречит разуму» (Уэллс, 1992, с. 9)).

Неприятие новаторских идей учёного-изобретателя можно расценить как проявление начальной инициатической стадии сепарации, когда происходит отделение, отпадение человека от привычного ему круга. Любопытно, что антагонистами не признаётся, отторгается не личность протагониста как таковая. И его научные взгляды, и теория путешествия во времени, и само изобретение – это не экзистенциальные или неотъемлемые атрибуты всякого человека. И если бы учёный отказался от своих слов, окружение приняло бы его в свой круг здравомыслящих людей, и его статус был бы в их глазах повышен.

Однако учёный был далёк от того, чтобы угодить друзьям путём совершения подобной квазиинициации. Он был захвачен неодолимым стремлением исполнить свои масштабные планы, которые мог и был призван осуществить только мифологический культурный герой, наделённый сверхъестественной способностью совершать деяния, выходящие за пределы человеческого опыта. И само решение отправиться в путь, в неизведанное, с целью обрести новое знание, значимое для человечества, а затем и осуществление задуманного, со стремительным броском в будущее (*"I flung myself into futurity"* (Wells, 1981, p. 54)), – всё это также соответствует начальному этапу инициации, той её стадии исхода, когда происходит пересечение порога повседневности (Кэмпбелл, 1997, с. 42, 43) и отправление в иные миры (Пропп, 2002, с. 107). Немаловажен акцент на том, что герой сам, по своей воле вышел за пределы прежнего мира. Причём пересечение порога как границы между двумя семиотически разнородными пространствами (своё, посюстороннее, и чужое, потустороннее) происходит с героем в один миг, и неслучайно он буквально влетел в пространство будущего (см. семантику глагола *fling*, означающего быстрый, энергичный бросок: *"throw, move, quickly and with force"* (Hornby, 1984); *"to throw violently or with force..."* (Longman Dictionary..., 1988)).

В этой же главе, актуализирующей первый, сепаративный, этап инициации, представлен и заключительный этап обряда перехода – возвращение героя в мир повседневности.

Описание учёного, вернувшегося из своих странствий, соответствует образу новообращённого, только что прошедшего обряд посвящения. Текст произведения изобилует знаками-индексами, указывающими на последствия жестоких испытаний, которым обычно подвергался иницируемый неофит. Учёный был в ужасном состоянии (*"He was in an amazing plight"*. / «Вид у него был действительно странный»). На его лице, измождённом, искажённом от нечеловеческих страданий (*"his expression was haggard and drawn, as by intense suffering"* – «глаза дико блуждали, как у человека, перенесшего тяжкие страдания»), видны следы нанесения кровавых ран, насечек (*"his chin had a brown cut on it"* – «на подбородке виднелся тёмный, едва затянувшийся рубец»). Бросающаяся в глаза хромота говорит об истязаниях и нанесении увечий (*"He walked with just such a limp"*. / «Так хромают бродяги»). Учёного лишали света, питья, пищи, возможности говорить. От того, что он провёл много времени в темноте, дневной цвет слепит ему глаза (*"as if he had been dazzled by the light"* – «как будто ослеплённый светом»). Глоток воды – это было первое, о чём он попросил друзей, и залпом выпитый стакан шампанского привёл его в чувство (*"He drained it, and it seemed to do him good"*. / «Он осушил бокал залпом, и ему, казалось, стало лучше»). Об испытании голодом говорит фраза о страстном желании съесть кусочек мяса (*"I'm starving for a bit of meat"*. / «Я смертельно хочу мяса»). На персонажа был наложен запрет говорить, из-за чего он испытывал поначалу трудности с речью (*"he said, with a certain faltering articulation"* – «заговорил, запинаясь и как будто с трудом подыскивая слова») (Wells, 1981, p. 48; Уэллс, 1992, с. 17).

Испытания, которым подвергались неофиты, были настолько тяжкими, что они могли поседеть, как и персонаж романа (*"his hair disordered, and it seemed to me greyer"* – «волосы были всклокочены и показались мне поседевшими»), который выглядит не просто бледным, а жутко, мертвенно бледным (*"His face was ghastly pale"*. / «Лицо его было мертвенно-бледно»). И его вымученная улыбка также отсылает к загробному миру, с его ожившими мертвецами-привидениями (*"ghost of a smile"* – «на лице его мелькнуло подобие обычной улыбки») (Wells, 1981, p. 48; Уэллс, 1992, с. 17).

Из сказанного явствует, что языковому выражению подвергается не сам обрядовый церемониал, а его последствия. В анализируемом тексте совершившаяся инициация и входящие в неё ритуальные действия не получают прямого наименования. На них косвенно указывают языковые знаки-индексы, фиксирующие следы истязаний и тяжесть состояния испытуемого, физиологического и эмоционального (*"suffering", "plight", "haggard", "pale", "cut", "limp"*). Нередко в значении соответствующих лексических единиц присутствует сема смерти (*"starving", "ghastly", "ghost"*), на что указывают словарные толкования: *"starve"* – «умереть от голода» (The Concise Oxford Dictionary..., 1984); *"ghastly"* – «as if dead; pale and ill» – «будто мёртвый; бледный и больной» (Hornby, 1984); *"ghost"* – *"(the spirit) of a dead person who appears again"* – «(привидение, дух) умершего, который вновь является в мир» (Longman Dictionary..., 1988).

Усматривая ритуальный, инициатический аспект, который композиционно заявлен в начале романа, подчеркнём, что архетип инициации с большей очевидностью представлен в основной части произведения, в которой герой-рассказчик повествует о злоключениях, пережитых им в трёх чуждых мирах.

Первым из испытаний было внезапное, стремительное падение вниз головой (*"I was flung headlong"* – «я стремглав полетел в пространство»), когда машина, приземляясь в первом из будущих миров, вошла в режим скоростного верчения (*"the thing went reeling over"* – «Машина в то же мгновение перевернулась») (Wells, 1981, p. 55, 54; Уэллс, 1992, с. 25).

Приведённый эпизод является косвенной, иносказательной отсылкой к проживанию героем лиминальной, пороговой стадии инициации с переходом в иной мир. Мотив падения наделён в инициатической практике особым смыслом, раскрываемым обрядовой семантикой: ведь «весь обряд представляет собой нисхождение в преисподнюю» (Пропп, 2002, с. 79). О мгновенном низвержении персонажа в иномирное пространство сигнализируют знаки-индексы *"fling"* и *"headlong"*, в значении которых присутствует семантический компонент высокой скорости, *'quickly'* и *'with speed'*, соответственно (Hornby, 1984; Cambridge International Dictionary..., 2001).

Этот иной, потусторонний мир, куда был низвергнут герой, окажется, как потом выяснится, разделённым на свои два мира, верхний (*the Upperworld*) и нижний (*the Underworld*), что соответствует архаическому проектированию привычного земного мироустройства на загробный мир (Пропп, 2002, с. 242).

Машина времени приземлилась в верхнем мире, на лужайке сада. В это же мгновение раздался удар грома (*a clap of thunder*), разразилась гроза с ливневым градом (*thunderstorm, hailstorm*), который стал стеной (см. метафоры *hail curtain, hazy curtain, columns of hail*), и герой промокает до нитки (*"In a moment I was wet to the skin"*. / «В одно мгновение я промок до костей») (Wells, 1981, p. 55; Уэллс, 1992, с. 25).

Описание непогоды, богатое красочными деталями, вызывает особый интерес с точки зрения реализации в нём обряда перехода. В этом эпизоде обозначена переправа испытуемого в потусторонний мир, который настороженно встречает незваного живого пришельца, пугая его громовыми раскатами (*"a clap of thunder", "a thunderclap"*), ставя перед ним преграду в виде ливневой стены (*"shower", "hail curtain", "columns of hail"*).

Потому и разверзлись хляби небесные; примечательна и персонификация ливневого града, встречающего пришельца безжалостным змеиным шипением (*"A pitiless hail was hissing round me"*. / «Вокруг меня со свистом падал белый град») и ритуальным танцем вокруг его машины, окружая её завесой тумана (*"The rebounding, dancing hail hung in a cloud over the machine"*. / «Отскакивая от земли, градины летели над моей Машиной») (Wells, 1981, p. 55; Уэллс, 1992, с. 25). Яркая метафора, уподобившая ливневый град змею, отсылает к образу подземного, хтонического мира и классическому мифологическому мотиву змееборчества, в котором в итоге побеждал культурный герой-цивилизатор.

Путешественника не страшит встреча с враждебно настроенным чуждым миром, как не отступил бы и мифологический культурный герой. Протагонист с иронией обращается к своему иномирному антагонисту как к безликому, бестелесному хозяину, нарушившему закон гостеприимства по отношению к гостю, который проделал бесконечно далёкий во времени путь, чтобы только увидеть его: *"«Fine hospitality», said I, «to a man who has travelled innumerable years to see you»"* (Wells, 1981, p. 55). / «Нечего сказать, хорошенькое гостеприимство, – сказал я, – так встречать человека, который промчался сквозь бесчисленное множество лет» (Уэллс, 1992, с. 25). Вспомним героя русских сказок, упрекавшего Бабу Ягу за негостеприимство.

Потоки воды, обрушившиеся на героя, можно интерпретировать как выполнение водной стихией функции стража, который может как запретить, так и дозволить вход в загробный мир. Доступ туда открыт только своим, иномирным обитателям, то есть мёртвым. И ливень, вымочив путешественника и тем самым обратив его в мёртвого, пропустил его, пусть и неохотно, в потусторонний мир, где ему предстоит пройти целый ряд испытаний. Нелишне напомнить в этой связи о русском фольклоре, в котором образ мёртвой воды, спрыснутой на сказочного героя, таит в себе следы погребального обряда обсыпания землёй (Пропп, 2002, с. 168). Так и в приведённом отрывке: вода, низвергающаяся с высоты в виде ливневого града, выступает в качестве заместителя погребальных комков земли, что имплицитно соответствует знаком-индексом, представляющим град в виде камнепада (*"hailstones"*; см. внутреннюю форму сложного слова с корнем *stone* – камень).

К испытаниям, которые выпадут на долю путешественника, окажется причастной и увиденная им огромная статуя сфинкса из белого камня (*"carved... in some white stone"* – «из какого-то белого камня»), с впадинами вместо глаз (*"the sightless eyes"* – «незрячие глаза») (Wells, 1981, p. 55; Уэллс, 1992, с. 25; 26). Характеризуя обряд инициации, В. Я. Пропп (2002, с. 147, 55, 54) отмечает, что белый цвет – это атрибут «существ, потевших телесность», это и «цвет смерти», и указание на слепоту. Таким образом, каменный сфинкс есть не кто иной, как мёртвый, слепой привратник, стоящий на страже своего нижнего, подземного мира, в котором обитают его жители, морлоки.

С этим враждебным истуканом связана экзистенциальная загадка-беда, которую пришлось разгадать герою, чтобы не остаться навеки в потустороннем мире мёртвых. Как окажется впоследствии, в постаменте статуи была спрятана машина времени, похищенная морлоками. Её исчезновение, ввергшее в отчаяние путешественника, не сдержавшего горького восклицания (*"The Time Machine was gone!"* (Wells, 1981, p. 67). / «Машина Времени исчезла!» (Уэллс, 1992, с. 38)), отсылает к важному мифологическому мотиву пропажи, похищения, часто присутствующему в обряде инициации. Но герой не сдаётся и, пройдя череду испытаний, возвращает похищенное.

Напомним, что важнейшим мотивом героического эпоса была борьба мифологического культурного героя с хтоническими, неантропоморфными природными силами (змеи, чудовища) (Можейко, 2001, с. 646).

Именно с такими хтоническими монстрами в зверином обличье, а именно морлоками, и будет сражаться герой. Описания всех перипетий, связанных с этими чудовищами, изложенные героем-рассказчиком, изобилуют языковыми индексальными знаками, отсылающими к архетипу инициации.

Внешний вид морлоков, их повадки и место обитания, крайняя враждебность по отношению к рассказчику – всё это сигнализирует о том, что они принадлежат к хтоническому, подземному миру мёртвых. Их описание в романе полностью соответствует архаичным представлениям о мертвецах как существах, подобных привидениям (*"dim spectral Morlocks"* – «похожие на привидения морлоки»), мертвенно бледных (*"pallid bodies"* – «белыми фигурами»), бесцветных, то есть белого цвета (*"white creatures"* – «белые фигуры»), холодных наощупь (*"filthily cold to the touch"* – «отвратительно холодные»). Будучи обитателями подземной страны вечной тьмы, морлоки хорошо видят ночью (*"nocturnal things"* – «черта ночных животных»), но слепнут при свете (*"as they stared in their blindness"* – «как дико они смотрели на меня в слепом отупении»). Подобно хтоническим чудовищам, у них звериное обличье, повадки и вид диких зверей (*"wild beasts"*), передвигающихся на четвереньках (*"on all fours"*) (Уэллс, 1992, с. 52, 54, 57, 59-61).

Морлоки повсюду следуют за пришельцем, нападают на него, и всегда это происходит в условиях кромешной тьмы глубокой подземной шахты или непроходимой чащи леса, то есть когда они обретают зрение. Злобные существа будут преследовать путешественника до тех пор, пока он не отыщет против них оружие – ослепивший их огонь. Протагонист, подобно мифическому герою Прометею, добудет огонь, а для этого, постоянно отбивая атаки морлоков, проделает долгий путь до разрушенного здания, некогда бывшего музеем (*"a derelict museum"* – «посреди развалин огромного музея»), хранившим память об истории и всех достижениях человеческой цивилизации (*"this ancient monument of an intellectual age"* – «при виде этого разрушающегося памятника интеллектуального периода») (Wells, 1981, p. 97, 98; Уэллс, 1992, с. 70). Там он найдёт сохранившиеся средства для воспламенения огня. В этом эпизоде явственно слышится отзвук посвятельного обряда, в котором вхождение иницируемых в иномирное пространство совершалось с целью заполучить забытое людьми, но хранимое их умершими праотцами сакральное знание, обеспечивавшее выживание рода.

В тексте даётся детализированное описание музея, с его музейными отделами, хранящими огромное количество артефактов. Инициатическая символика, имплицитная посещение протагонистом мира мёртвых, передана в этом текстовом фрагменте (Wells, 1981, p. 97-105; Уэллс, 1992, с. 69-71, 74) соответствующими языковыми знаками-индексами. Содержимое заброшенного музея – это останки исчезнувшего прошлого, погребённого под огромным слоем пыли (*"thick with dust; the thick soft carpeting of dust"* – «покрыт густым слоем пыли»). Среди них – чучела животных (*"stuffed animals"*), мумифицированные останки людей (*"desiccated mummies"*), образцы исчезнувших растений (*"departed plants"*), механические изделия (*"big machines"*, *"machinery"*), виды оружия (*"crowbar"* – «рычаг», *"hatchet"* – «топор», *"sword"* – «сабля», *"guns"* – «ружья», *"pistols"* – «пистолеты», *"rifles"* – «винтовки»), самые разные книги (*"vestiges of books"*) и проч.

Все экспонаты находятся в удручающем состоянии, что маркируется соответствующей лексикой, обозначающей распад, гниение, тление, ржавчину, обломки (*"in decay"*, *"decaying"*, *"rotting"*, *"vestiges"*, *"rags"*, *"cracked"*, *"smashed"*, *"corroded"*, *"broken"*, *"rust"*). Семантический компонент смерти нередко присутствует в значении слов непосредственно (*"skeleton"* – скелет, *"extinct"* – вымерший, *"mummies"* – мумии). Лексически обозначенное разнообразие содержимого заброшенного музея и его разрушенного, истлевшего состояния указывает на ставшее ненужным, мёртвым огромное человеческое наследие.

Значительное место в тексте произведения отведено описанию нижнего мира, в котором обитают морлоки. Вход в этот подземный мир осуществляется через похожие на колодцы отверстия в земле, с возвышающимися над ними башнями (*"circular wells"* – «круглые колодцы», *"well-like openings"* – «круглых безводных колодцев», *"wells with tall towers"* – «между этими колодцами и высокими башнями») (Wells, 1981, p. 81; Уэллс, 1992, с. 45, 52). Отверстия в земле открывают вход в глубокие, бездонные колодезные шахты (*"wells of a very great depth"*). Нетрудно заметить, что приведённая лексика используется в иносказательном смысле, референциально соотносимом не с водными источниками, а с могилами и их надгробиями.

Сидя на краю одного из колодцев, путешественник, как мифологический культурный герой, цель которого – добыть новое знание, хочет понять истинное назначение колодцев (*"their true import"*) и принимает, пусть и не без некоторых колебаний и опасений, решение спуститься вниз по колодезным стенам (*"and there I must descend"*) (Wells, 1981, p. 81; Уэллс, 1992, с. 45, 52).

Как он потом поймёт, колодезные шахты есть не что иное, как место обитания морлоков. В текстовом фрагменте обнаруживается целый ряд разноуровневых лексических единиц и свободных словосочетаний, описывающих подземную шахту, а также передвижения героя в этом пространстве, включающие спуск в шахту и последующий подъём. Пространство шахты характеризуется как место беспросветной, абсолютной тьмы (*"impenetrably dark"*, *"the utter darkness"*). Подземелье – это узкое (*"narrow"*), душающее (*"stuffy"*, *"oppressive"*, *"suffocated"*) пространство с многочисленными тоннелями (*"narrow tunnels"*), пещерами-укрытиями (*"cavern"*, *"loophole"*), лестницами (*"ladder"*), перекладинами и крючками (*"hooks"*, *"bars"*), по которым спускается (*"descend"*, *"clamber down"*) и поднимается (*"go up"*, *"climbing"*) путешественник.

Спуск и подъём по стволу шахты – это серьёзное, трудное для него испытание, в результате которого его спина скрючивается (*"cramped"*), руки мучит тупая боль (*"my arms ached"*), и он едва держится на ногах (Wells, 1981, p. 90). Подъём наверх, из-за бездонной глубины колодезных шахт (*"wells... of a very great depth"* – «колодцы... достигавшие во многих местах очень большой глубины»), кажется бесконечным (*"That climb seemed interminable to me"*). / «Подъём показался мне бесконечным» (Wells, 1981, p. 90; Уэллс, 1992, с. 45, 62).

В. Я. Пропп подчёркивает значимость в обряде инициации пространственного передвижения (поднятие вверх, опускание вниз) и его способов (лестницы, крюки, верёвки), указывающих на единое происхождение: «...они идут от представлений о пути умершего в иной мир, а некоторые довольно точно отражают и погребальные обряды» (2002, с. 171).

Из сказанного явствует, что языковые знаки, описывающие внутреннюю часть колодезной шахты, вновь отсылают к архетипу инициации: они обозначают пространство перехода, через которое посвящаемый переправляется в потусторонний, загробный мир. Это узкое, по меркам человека, вместилище, не имеющее окон, дверей и потому всегда тёмное (гроб, склеп, могила). И поскольку морлоки зажаты в узком пространстве тоннелей и пещер (*"narrow tunnels"*, *"caverns"*), где они задыхаются от нехватки воздуха (*"suffocated"*), их тело скрючилось (*"cramped"*), трансформировалось и потеряло человеческий облик.

Следует, однако, отметить, что испытания, которые претерпевает путешественник, не являются проявлением чьей-то злой воли, будь то морлоки или белый сфинкс, спрятавший похищенную ими машину времени. Учёного-изобретателя ввергает во все приключения собственная пытливость, любознательность, решительность и отвага. Перед нами предстаёт мифологический культурный герой, который, отвечая на призывающий его зов (по Дж. Кэмпбеллу), то есть согласно своему надчеловеческому предназначению, вторгается в чужое, иномирное пространство, где царят свои порядки. Будучи живым пришельцем в мир умерших, он является не кем иным, как самозванцем, нарушающим границу между двумя чуждыми мирами, посюсторонним и потусторонним. Дж. Кэмпбелл отмечает, что таким образом, с одной стороны, пришелец бросает вызов чужому миру, но, с другой стороны, «лишь переступив эти границы и пробудив другой, деструктивный, аспект этой же силы, человек, живой или после смерти, переходит в новую область реального»; «силы, которые стоят на границе, опасны; иметь с ними дело – рискованно; однако перед всяким, кто обладает уверенностью и отвагой, эта опасность отступает» (1997, с. 87-88). Учёный-изобретатель и есть такой человек, который преодолевает все испытания.

Важным эпизодом, включённым в архетипический сюжет инициации, является сцена схватки путешественника с морлоками во тьме лесной чащи, в которой он оказался, разыскивая машину времени. Здесь придётся упомянуть об особой значимости в древнем посвятельном обряде леса: «Обряд посвящения производился всегда именно в лесу. Это постоянная, неизменная черта его по всему миру»; лес обязательно непроходимый, «дремучий, тёмный, таинственный» (Пропп, 2002, с. 47, 40). Свойство непроходимости существенно важно для инициатического церемониала, поскольку это затрудняет как доступ в сакральное обрядовое место посторонним, так и возможность покинуть его тем, кто неспособен выдержать тяжесть испытания.

Описание леса в тексте осуществляется с помощью языковых знаков, указывающих на то, что проход через него – это трудная задача-испытание. Не говорится прямо, что идти придётся долго, но это становится ясным, когда рассказчик замечает, что лесу не было видно конца (*"I could see no end to it"*). Эпитеты *"thick"* (густой) и *"dense"* (плотный, непрозрачный) намекают на то, что обзор был затруднён. Партитивы, именующие упавшие части деревьев (*"branches"* – ветки, *"roots"* – корни, *"boles"* – стволы), указывают на то, что лес был заброшен, завален, а значит, трудно проходим. Об этом сигнализируют также глаголы *"stumble over"* (спотыкаться) и *"strike against"* (ударяться о, наткнуться на) (Wells, 1981, p. 94).

Именно в лесу состоится решающая битва с морлоками, которая принесёт герою победу. Он её одержит благодаря огню от зажжённого им костра, который потом охватит лес и обратит морлоков, ослепших от яркого света, в бегство.

Фактически огонь очищает, преображает лес, освобождает путь для главного героя, предоставив ему возможность избавиться от врагов и пройти к статуе сфинкса, в полости которой находится его сокровище – Машина времени. Огонь как амбивалентная стихия, способная и уничтожить, и преобразить (Эстес, 2018, с. 202; Шеппинг, 2014, с. 81), оборачивается в эпизоде своей спасительной, очищающей и преображающей силой.

До сих пор мы рассматривали отражение процесса инициации главного героя в том мире, где он, путешествуя в будущем, совершил первую остановку. Что же касается последующих миров, то о продолжении в них инициации в традиционном понимании говорить не приходится. И неслучайно в тексте практически отсутствуют языковые знаки, наполненные символикой посвятельного обряда. Об инициации можно говорить лишь при условии признания её там в крайне редуцированном виде, исключительно как способности путешественника покинуть исчезающие миры как можно скорее.

Как и всякую интерпретацию, это предположение, равно как и осмысление приключений главного героя в свете посвятельного обряда, можно принять лишь в качестве одной из версий возможного веера интерпретаций литературно-художественного произведения.

Заключение

Анализ текста произведения выявил присутствие в нём значительного числа языковых знаков-индексов, референциально соотносимых с архетипическим образом инициации. Контексты употребления лексических единиц с инициатической символикой характеризуют важнейшие сюжетные события, действующим лицом в которых оказывается центральный персонаж-протагонист, которому присущи все качества мифологического культурного героя. Это означает, что глубинной основой фантастического сюжета романа Г. Уэллса о странствиях учёного-изобретателя по будущим мирам является архетип инициации мифологического

культурного героя. Претерпеваемые им испытания укладываются в триаду основных этапов обряда перехода, а именно стадий исхода, инициации (лиминальности) и возвращения.

Начальная стадия (исход) обозначена ключевыми моментами сепарации и пересечения порога. В рассматриваемом романе сепарация проявляется в отторжении интеллектуальным сообществом теории учёного-изобретателя о преодолении пространственно-временных границ. Стадия сепарации лингвистически манифестируется в тексте произведения негативно-коннотируемой, уничижительной лексикой, звучащей в критических комментариях приятелей учёного, выступающих в качестве его антагонистов. Стадия исхода завершается в той временной точке, когда главного героя машина времени вбрасывает в иной мир. Это пересечение порога описывается лексикой, обозначающей мгновенное падение вниз головой, которое в обряде перехода наделено лиминальной символикой низвержения в потусторонний, загробный мир.

Промежуточная стадия (лиминальность, или собственно инициация) начинается с описания потустороннего мира, в котором оказался герой. Мир мёртвых встречает его, как незваного живого пришельца, враждебно. Преисподнюю охраняют водная стихия с ливневым градом, извергающим змеиное шипение, и слепой сфинкс. Об инициатической символике иномирных стражей говорят соответствующие индексальные языковые знаки, связанные с акватической преградой, с градом как заместителем обсыпания усопшего погребальной землёй, с хтонической сущностью змея, со слепотой и белым цветом сфинкса.

Самые тяжёлые испытания выпадают на вторую, лиминальную стадию инициации, когда герою приходится сражаться с морлоками, звероподобными обитателями подземелья. Текст изобилует языковыми индексальными знаками, передающими хтоническую сущность морлоков как мертвецов. Таковыми являются лексические единицы, отмечающие монструозный внешний вид морлоков, их дневную слепоту и ночную зоркость, враждебность к живому пришельцу, вторгшемуся в их потусторонний мир.

Хтоническую суть морлоков отражает также описание их места обитания (бездонная шахта) и входа в него (колодец), которое насыщено косвенными обозначениями, отсылающими к могилам, надгробиям, нисхождению в крошечную тьму преисподней.

Инициатической, лиминальной символикой нагружена также лексика, описывающая непроходимую чащу леса, где происходит схватка героя с монстрами, и лексика, характеризующая заброшенный музей человеческих достижений, находящийся в состоянии распада и тления. Нередко при этом используются номинации с семантикой смерти. Важно вместе с тем подчеркнуть, что именно в музее человеческой памяти к главному герою приходит спасение в виде сохранившихся обычных вещей, которые он потом использует для изготовления огня, ослепившего обитателей преисподней, что в итоге спасёт героя от неминуемой смерти. Подспудный, инициатический смысл посещения музея проясняется при обращении к символике посвятельного обряда, означающего нисхождение испытуемых в мир умерших предков, с тем чтобы заполучить у них утраченное сакральное знание, необходимое для выживания.

Возвращение путешественника в свой мир, представляющее собой третью, завершающую стадию инициации, описано в тексте романа в полном соответствии с архаическим посвятельным обрядом. При описании стадии возвращения в тексте не даётся прямых номинаций испытаний, которым подвергся протагонист, но приводятся бросающиеся в глаза последствия лишений и истязаний в виде седины, хромоты, шрамов и проч., что получило соответствующее языковое выражение.

Возвратившись в прежний мир, главный герой рассказывает друзьям о своих странствиях и тем самым делится с ними приобретёнными знаниями об иных мирах и о катастрофической судьбе планеты Земля.

Важно отметить не только архетипический сюжет инициации, подспудно заложенный в эксплицитно выраженном сюжете романа Герберта Уэллса «Машина времени». Следует также подчеркнуть, что в архетипическом сюжете действует именно мифологический культурный герой. В тексте неоднократно отмечается исключительность его личности, космический масштаб задач, решение которых по силам только герою, но неподъёмно для обычных людей. Произведение оставляет финал открытым. Протагонист предпринимает попытку повторного путешествия, из которого он не возвращается, и его дальнейшая судьба неизвестна. Очевидно лишь одно: его деяния потерпели крах, поскольку архетип инициации не допускает в принципе повторного прохождения обряда перехода.

Перспективы дальнейшего исследования заключаются в рассмотрении репрезентации архетипа инициации в художественных произведениях разной жанровой направленности и разных направлений (романтизм, реализм, модернизм). Перспективным видится сравнительно-сопоставительное изучение произведений, в сюжет которых заложен указанный архетип, с точки зрения соответствия его признакам константности и вариативности, а также в плане разнообразия языковых средств, используемых для его художественного воплощения.

Материалы исследования | Research materials

1. Всемирная энциклопедия. Философия / гл. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов. М. – Мн.: АСТ; Харвест; Современный литератор, 2001.
2. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Институт научн. информации по общественным наукам РАН; под ред. А. Н. Николюкина. М.: Интелвак, 2001.
3. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: энциклопедический справочник / науч. ред. и сост.: И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. М.: Интрада, 1996.

4. Уэллс Г. Машина времени; Остров доктора Моро; Человек-невидимка. СПб.: Паллада-ПЭК, 1992.
5. Cambridge International Dictionary of English. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
6. Hornby A. S. Oxford Student's Dictionary of Current English / With the Assistance of Ch. Ruse. Moscow – Oxford: Prosveshchenye Publishers; Oxford University Press, 1984.
7. Longman Dictionary of Contemporary English New edition. Bungay, Suffolk: Richard Clay Ltd., 1988.
8. The Concise Oxford Dictionary of Current English. 7th edition / ed. by J. B. Sykes. Oxford: The Clarendon Press, 1984.
9. Wells H. G. The Time Machine; The Invisible Man; Short Stories; Essays. Moscow: Progress, 1981.

Источники | References

1. Баранова К. М., Шалимова Н. С. «В поисках Аляски» Дж. Грина: поэтика романа-кризиса // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2024. Т. 17. Вып. 8. <https://doi.org/10.30853/phil20240373>
2. Большакова А. Ю. Архетип, миф и память литературы // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя: материалы Международной заочной научной конференции (г. Астрахань, 19-24 апреля 2010 г.) / под ред. Г. Г. Исаева; сост.: Г. Г. Исаев, Т. Ю. Громова, Д. М. Бычков. Астрахань: Астраханский университет, 2010.
3. Випулис И. В. Инициация в художественной культуре: современные подходы к исследованию // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 4 (108). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-4108-65-70>
4. Габриелян О. А., Гарбузов Д. В. Мифологический герой как культурный институт: истоки и современность. Часть 1. Истоки и смысл героического мифа // Учёные записки Крымского федерального университета им. В. И. Вернадского. Философия. Культурология. Политология. 2025. Т. 11. № 2. <https://doi.org/10.29039/2413-1695-2025-11-2-81-89>
5. Геннеп А. ван. Обряды перехода: систематическое изучение обрядов / пер. с фр. М.: Восточная литература РАН, 1999.
6. Дружинина Е. С. Странствия Дон Кихота как вариация архетипического путешествия в истории культуры // Учёные записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия «Философия. Культурология. Политология. Социология». 2013. Т. 24 (65). № 3.
7. Дугин А. Г. К структуралистской топике социологической науки: психология глубин и её импликации // Вестник Московского университета. Серия 18. Социология и политология. 2009. № 4.
8. Зайцев П. Л. Структура инициации // Омский научный вестник. 2012. № 3 (109).
9. Кожина С. А. Топография инициации в творчестве Даниэлы Годровой: «испытание лабиринтом» // Славянский альманах. 2025. № 1-2. <http://doi.org/10.31168/2073-5731.2025.1-2.16>
10. Козлов А. С. Архетип // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: энциклопедический справочник / науч. ред. и сост.: И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. М.: Интрада, 1996.
11. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой / пер. с англ. А. П. Хомика. К. – М.: Ваклер; Рефл-бук; АСТ, 1997.
12. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2018.
13. Можейко М. А. Мифология // Всемирная энциклопедия. Философия / гл. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов. М. – Мн.: АСТ; Харвест; Современный литератор, 2001.
14. Овсянникова Е. П. Инвариант архетипа инициации как отражение модернистского мировидения в отечественных романах первой четверти XX века // Art Logos (искусство слова). 2025. № 4. https://doi.org/10.35231/25419803_2025_4_33
15. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / науч. ред., текстологич. коммент. И. В. Пешкова. М.: Лабиринт, 2002.
16. Смирнов А. С. «Пигмалион» Дж. Б. Шоу в зеркале мифопоэтики: кризис инициации в эпоху модернизма // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А. Гуманитарные науки. Филологические науки. 2023. № 3 (68). <https://doi.org/10.52928/2070-1608-2023-68-3-96-100>
17. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. Изд-е 4-е, испр. и доп. М.: Академический Проект, 2021.
18. Шалимова Н. С. Поэтика романа инициации в современной литературе США // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2022. Т. 15. Вып. 12. <https://doi.org/10.30853/phil20220667>
19. Шалимова Н. С. Роман инициации: генезис, поэтика, динамика жанра // Вестник Удмуртского государственного университета. 2023. Т. 33. Вып. 4.
20. Шеппинг Д. Мифы славянского язычества. М.: Академический Проект; Гаудеамус, 2014.
21. Эстес К. П. Бегущая с волками: женский архетип в мифах и сказаниях / пер. с англ. М.: София, 2018.
22. Юнг К. Г. Архетипы и коллективное бессознательное / пер. А. Чечиной. М.: АСТ, 2019.
23. Юнг К. Г. Проблемы души нашего времени. СПб.: Питер, 2002.
24. Юнг К. Г., Фуко М. Матрица безумия. М.: Алгоритм, 2018.
25. Якушева Г. В. Архетип // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Институт научн. информации по общественным наукам РАН; под ред. А. Н. Николюкина. М.: Ителвак, 2001.

Информация об авторах | Author information



Карпухина Тамара Петровна¹, д. филол. н., доц.

¹ Тихоокеанский государственный университет, г. Хабаровск



Tamara Petrovna Karpukhina¹, Dr

¹ Pacific National University, Khabarovsk

¹ tkarpukhina1@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 01.07.2026; опубликовано online (published online): 27.07.2026.

Ключевые слова (keywords): архетип; архетипический сюжет; инициация; этапы обряда перехода; мифологический культурный герой; archetype; archetypal plot; initiation; rite of passage stages; mythological cultural hero.