

Литературоведение

УДК 82.091

Г.М. Ибатуллина

АРХЕТИПИЧЕСКАЯ ДИАДА ПЕВЕЦ – ВОИН В КОНТЕКСТАХ ЛИТЕРАТУРЫ И КУЛЬТУРЫ

Статья посвящена исследованию проблем, связанных с функциями архетипов Певца и Воина в контекстах русской, западно-европейской и восточной культуры. Актуализация в культурном сознании данных архетипических моделей личности обнаруживает, что путь к преодолению существующих в человеческом бытии противоречий лежит через интеграцию расколотых начал человеческого существа; диада Певец – Воин – одно из проявлений этой расколотости, требующей от личности напряженных и нередко драматичных усилий для восстановления собственной целостности и универсальности. Автор рассматривает архетипы Певца и Воина в образно-смысловых парадигмах мифа, фольклора, литературы и приходит к выводу, что в западной культуре они образуют оппозицию, в то время как в восточной обнаруживается их целостный интегрированный характер.

Ключевые слова: архетип, художественная система, оппозиция, парадигма, восточная и западная культура.

В ряду первообразных констант архетипические модели личности являются наиболее значимыми для осознания и реализации человеком своих собственных внутренних возможностей. Закономерно поэтому, что культура с древнейших времен стремилась описать данный ряд архетипов, определить их структуру, психофизиологические, социальные, духовно-нравственные и т. д. границы. Как известно, на уровне научно-философской рефлексии этот процесс достиг своей кульминации и обрел свое концептуальное воплощение в теории К.Г. Юнга. В постюнговской науке предпринималось немало попыток классификации и логического упорядочения системы личностных архетипов (из работ последних десятилетий см., например: [4; 9-11]), но завершенной общепринятой концепции до сих пор не создано.

Вместе с тем вполне очевидно, что не меньшую, а возможно, и большую значимость для понимания природы и функций личностных архетипов имеют их художественные актуализации в словесном пространстве мифа, фольклора, литературы, не случайно и сам Юнг неоднократно обращался к исследованию первообразов, живущих в художественно-эстетическом сознании, в культурно-мифологической памяти. Можно утверждать, что объективные основания для систематизации ряда специфических архетипов наиболее отчетливо проявляют себя именно в сфере художественного сознания, поскольку здесь первообразные матрицы, выходя из тени бессознательного, генерируют первично отрефлектированные художественные формы, отражающие начальные принципы их системно-смыслового структурирования. Именно в искусстве язык архетипов впервые поднимается до ситуаций самоосознания и самоидентификации, что является одним из проявлений законов художественной рефлексии¹. В то же время сугубо научный, рационально-логический подход к интерпретации языка архетипов неизбежно порождает смысловую дистанцию к ним, нередко препятствующую глубинному в них проникновению.

Исследование образно-семантических контекстов европейской и русской литературы и культуры приводит к выводу, что многие архетипические модели личности существуют здесь в отношениях смыслового взаимоотражения, порождая ряд оппозиций, семиотически-значимых диад². На наш взгляд, сами эти оппозиции (то есть *отношения*³ между архетипами) в свою очередь также приобретают устойчиво-архетипический характер, реализуясь в художественных и общекультурных текстах в виде парадигм парных образов. Так, например, в истории европейской цивилизации одна из самых известных оппозиций, определяющих женские типы личности, – архетипическая диада Дева – Мать,

¹ О сущности и функциях художественной рефлексии см.: [3].

² Не менее значимы в культуре и троичные коды, однако исследование архетипических триад остается пока за рамками данной работы, хотя отдельные тринитарные аспекты в системных связях между архетипами, конечно, будут затронуты.

³ Курсивы здесь и далее принадлежат автору статьи, жирный шрифт и разрядка – авторам цитируемых работ.

истоки которой укоренены еще в архаической мифологии. Социально-психологическое и духовно-нравственное содержание архетипов Девы и Матери обстоятельно описано в научной литературе, начиная еще с работ Юнга, поэтому мы не будем сейчас специально останавливаться на этом. Вспомним лишь, что наиболее выразительное воплощение этой диады представлено в античных мифах парными образами Деметры и Персефоны. Оппозиция Дева – Мать, как известно, имела в древнегреческой культуре базовое значение и для формирования принципов социального жизнеустройства, порождая на этом уровне архетипическую антитезу Гетера (Дева) – Жена (Мать). Путь к преодолению внутренней антиномичности диады Дева – Мать открывается в христианской культуре через инкарнацию идеала женской личности в образе Богородицы – Девы Марии, преобразуя тем самым бинарную оппозицию в триаду. В Богородичном архетипе восстанавливается та целостность женского первообраза, которая была утрачена с грехопадением Адама и Евы, принесшим дуалистическую расколотость в изначальную интегральную цельность человеческой природы. Подобный внутренний раскол после отпадения от Рая как архетипического мирообраза единства и гармонии (в архаической мифологии – Золотой век) претерпевает не только женское, но и мужское начало, воплощенное в личности Адама.

Здесь архетипической диадой, отражающей противоречия мужского типа личности, становится, на наш взгляд, оппозиция Певец – Воин. Ее можно считать базовым инвариантом в парадигме образов, являющихся знаковыми для европейской культуры на разных стадиях ее духовного развития: от мифа – к фольклору и литературе. Певец = Поэт в нашем понимании – широко обобщенный архетипический образ, моделирующий специфический тип мужского сознания и личности: это не только художник, но и философ, эстет, романтик, идеалист, мечтатель, личность, способная тонко и глубоко чувствовать и понимать, но это деятель духовного плана, чья социальная и утилитарно-прагматическая активность редуцирована. Воин – диаметрально противоположный тип (отметим, что не следует отождествлять его с архетипом Героя или, наоборот, редуцировать до социальной и профессиональной функции воина). Воин – личность экспансивная, наделенная силой и решительностью, проявляющая социальную и жизненно-практическую активность и наступательность, однако в нем редуцированы духовно-эстетические начала – тонкость восприятия и глубина чувств заменяются здесь грубоватостью, жесткостью, даже агрессивностью. Фигуры Воина и Певца в культуре с древнейших времен образуют именно оппозицию, а не антитезу, поскольку они не только противоположны друг другу, но и дополняют друг друга: Воин совершает поступки – подвиги и деяния, Поэт слагает о них песни, т.е. дает возможность их осмыслить, осознать, создавая эстетически оформленную рефлексивную дистанцию по отношению к ним, переводя их из мира профанного в мир сакральный, из пространства биографического в «большое пространство и время» истории и культуры. Образы Певца и Воина комплементарны и взаимно необходимы: без Поэта деяния Воина теряют смысл, Поэт без Воина бесплоден.

Вероятно, одним из первых культурологически проявленные коды оппозиции Поэт – Воин актуализировал И.С. Тургенев в известной статье «Гамлет и Дон Кихот». Хотя тургеневскую интерпретацию данной оппозиции нельзя назвать вполне исчерпывающей, важно, что Тургенев увидел фундаментально-архетипический характер этой диады. Действительно, в истории европейской культуры одна из самых известных и ярких модификаций характерологически знаковых черт архетипа Певца получила воплощение в образе шекспировского Гамлета, ставшего репрезентантом особого «гамлетовского» типа сознания. Внутреннее противоречие между природой Поэта и миссией Воина, порождающее гамлетовскую рефлексию, становится основой сюжетного конфликта трагедии: необходимость объединить расколотые личностные первообразы в Гамлете оборачивается трагедией, поскольку законы современного мироустройства не способствуют, а препятствуют процессам гармонизации личности. Заметим, что объективно-трагический, а не субъективно-личностный характер «гамлетовского» противоречия подчеркнут проекцией трагедийного конфликта в сюжетную коллизию Гамлет – Офелия. Гамлет влюблен в Офелию как Поэт, но как только он реализует себя в роли Воина, он помимо своей воли становится убийцей ее отца. То есть, если для героя источником трагического конфликта в коллизии Гамлет – Король является сложность преодоления внутренних противоречий между Поэтом и Воином, то в отношениях с Офелией обнаруживается инверсия ситуации: именно способность Гамлета быть Воином, а не только Поэтом разрушает мир Офелии, а затем, собственно, и самого Гамлета.

Подобное же противоречие между Поэтом и Воином существует в *Дон Кихоте Сервантеса*, но здесь попытка разрешения его реализуется не через трагический, а карнавализованно-комический сюжет. Поэт, решивший стать Воином, оказывается либо трагичен, либо смешон (либо и то и другое одновременно). *Дон Кихот* и *Гамлет* – не только антиподы, но и двойники, в том плане, что каждый из них является идеалистом по натуре; по сути, *Дон Кихот* не в меньшей мере Поэт, чем *Гамлет* – Воин, обретение же целостности сознания и судьбы для обоих героев достигается ценою жизни.

Помимо образов, увековеченных Сервантесом и Шекспиром, в истории европейской культуры были и иные попытки разрешения коренного для мужского типа личности противоречия. Так, Поэт и Воин обретают органичное единство в куртуазном идеале Рыцаря, в котором адамический грех отпадения от Целого преодолевается через сакральное служение Богу и Прекрасной Даме. Этот идеал не столько пародируется, сколько травестированно возрождается романом Сервантеса: Рыцарь – тот, кто способен и на поединок в качестве Воина, и на одухотворенно-поэтическое поклонение высшим ценностям истины, добра, красоты.

Если в *Дон Кихоте* архетипы Певца и Воина находят травестированное выражение, то в образах Пьеро и Арлекина, знаковых для контекстов карнавализованной европейской культуры, скорее, бурлескное,⁴ однако элементы анализируемой нами архетипической оппозиции в них обнаруживаются довольно отчетливо. Традиционные маски этих парных персонажей – созерцательно-пассивный мечтатель-интроверт Пьеро и деятельно-активный, неунывающий практик-экстраверт Арлекин – нередко могут быть прочитаны как образы, уходящие корнями в архетипические модели личности Певца и Воина. Хотя на протяжении столетий диапазон разного рода модификаций, инверсий, трансфигураций первичных архетипических схем в данных персонажах был довольно широк, первообразное ядро диады здесь вполне узнаваемо. Наиболее отчетливо отрефлексированные очертания это ядро обрело, видимо, не в классических формах итальянского или французского театра масок, а в европейской, в том числе и русской культуре конца XIX – первой трети XX века. Не случайно, например, в повести А.Н. Толстого «Золотой ключик...» ее главный герой Буратино видит Арлекина в театре Карабаса-Барабаса не просто энергичным и экспансивным («деятелем», как в комедии Дель арте), но и подчеркнуто агрессивным – бурлескно деформированным «Воином». Пьеро же в повести представлен не только традиционно-пассивной жертвой, но и влюбленным поэтом, действительно пишущим стихи. Толстой здесь не столько реанимирует персонажей театра масок, сколько воссоздает художественно отрефлексированные универсально-обобщенные черты образов Пьеро и Арлекина, бытующих в европейских культурно-исторических контекстах на правах архетипов. Разумеется, кульминационно-знаковым в этом отношении текстом в русской литературе является «Балаганчик» А.А. Блока, однако детальный анализ этого произведения мы оставим пока за рамками данной работы. Отметим лишь, что не только у Блока, но в культуре серебряного века в целом оппозиция Поэт – Воин чаще обнаруживает себя в карнавально-иронических модификациях, даже там, где внутренние противоречия этой диады приобретают трагические обертоны. Между тем, в контекстах русской литературы предшествующего XIX столетия эта знаковая оппозиция чаще была актуализирована в своих первичных формах, устойчивее хранящих архетипическую память мифа. Так, например, она приобретает особые сюжетопорождающие функции по крайней мере в двух рассказах цикла «Записки охотника» И.С. Тургенева – «Хорь и Калиныч» и «Певцы». Проекция тургеневской оппозиции Гамлет – Дон Кихот (в нашем контексте также и Певец – Воин) на персонажей первого рассказа достаточно описаны в литературе; мы коротко рассмотрим здесь образно-смысловые парадигмы анализируемой диады в рассказе «Певцы».

Очерковые формы изображения, где автор подчеркнуто и откровенно ориентирует нас на восприятие текста как цикла бытописательных и нравоописательных очерков, не только в «Певцах», но и в «Записках охотника» в целом вступают в отношения рефлексивных взаимоотражений с мифопоэтическими принципами миромоделирования, воплощенными на уровне символического подтекста. Миф и реальность живут здесь в диалоге, открывая друг друга как для себя, так и для читателя. Исследование мифопоэтического подтекста «Певцов» показывает, что на ассоциативно-символическом уровне здесь обнаруживаются художественные коды змеборческого мифа – геральдически-

⁴ В существующих определениях бурлеска и травести до сей поры царит разногласие, поэтому здесь следует уточнить, что в нашем контексте травестия – «высокая» идея в снижено-комической форме («Дон Кихот»); бурлеск – «низкое» содержание, данное в художественно-оформленных, то есть «опоэтизированной-высоких», образах (театр Дель арте).

знакового для России, если вспомнить, что фигура Георгия Победоносца, поражающего копьём змия, украшала герб Московского княжества, а затем Российской империи. Не вдаваясь сейчас в подробный анализ змеборческого сюжета тургеневского рассказа (этому посвящена отдельная наша работа: [3. С. 190-200]), тезисно отметим ряд значимых для нас здесь итоговых моментов.

На уровне воссоздаваемой в рассказе мифологизированной картины реальности бытие страны угрожает быть погруженным в Хаос, оказаться во власти его разрушительных энергий, олицетворяемых аллюзийно-символически выписанным образом хтонического чудовища, «змея» (дракона), воцарившегося в изображаемом здесь мире. Стихийные иррациональные силы с присущей им амбивалентностью разрушения-созидания проникли и в человеческие души, русская жизнь символически оказывается на солярно-хтонической границе, на перекрестках дорог⁵, в ожидании возможных путей к спасению. Миссию спасителей способны исполнить два рода героев, воплощающие архетипические модели личности – Певца и Воина, – олицетворением которых становятся образы Якова Турка и Дикого Барина.

Первообразная суть первого из героев очевидна: Яков представлен как Певец милостью Божьей, как выразитель и проводник высших сакральных энергий, а не просто носитель определенной социокультурной функции (в отличие от его соперника рядчика, тоже певца). Архетипическое ядро образа Дикого Барина как воплощения типа Воина менее отчетливо, но не менее очевидно. Если в Якове подчеркнута душа художника, то ключевой мотив в изображении Дикого Барина – колоссальная сила, аллюзийно порождающая параллели с образами богатырей, Героев, титанов; следует отметить, что параллелизм здесь возникает не только на уровне аллюзийных, но и прямых отсылок к мифу и его метафорическому языку. «Первое впечатление, которое производил на вас вид этого человека, было чувство какой-то грубой, тяжелой, но неотразимой силы. Сложен он был неуклюже, «сбитнем», как говорят у нас, но от него так и несло несокрушимым здоровьем, и – странное дело – его медвежватая фигура не была лишена какой-то своеобразной грации, происходившей, может быть, от совершенно спокойной уверенности в собственном могуществе. Трудно было решить с первого разу, к какому сословию принадлежал этот *Геркулес*; он не походил ни на дворового, ни на мещанина, ни на обеднявшего подьячего в отставке, ни на мелкопоместного разорившегося дворянина – псаря и драчуна: он был уж точно сам по себе. Никто не знал, откуда он свалился к нам в уезд; ... В этом человеке было много загадочного, казалось, какие-то громадные силы угрюмо покоились в нем, как бы зная, что раз поднявшись, что сорвавшись раз на волю, они должны разрушить и себя, и все, до чего ни коснутся; и я жестоко ошибаюсь, если в жизни этого человека не случилось уже подобного взрыва, если он, наученный опытом и едва спасшись от гибели, неумолимо не держал теперь самого себя в ежовых рукавицах. Особенно поражала меня в нем смесь какой-то врожденной, природной свирепости и такого же врожденного благородства, – смесь, которой я не встречал ни в ком другом» [12. С. 204]. В образе Дикого Барина амбивалентно достигают своего апогея и мотивы стихийных начал Хаоса, деформирующих человеческую сущность, и космоургических энергий, продолжающих жить как внутренний потенциал даже в таких «неестественных» существах, как Моргач или Обалдуй. Эта амбивалентность может быть преодолена через творчество, воссоединяющее человеческие души с их подлинной глубинной сутью, – подобное катарсическое восстановление целостности души и совершает песня Якова. Архетипический сюжет состязания певцов перерастает здесь в змеборческий сюжет, смысл которого в преодолении иррационально-разрушительных начал и гармонизации хтонических энергий. Однако освобождение героев оказывается лишь временным, и в художественно-философских контекстах произведения это объясняется двояко: во-первых, тем, что общенациональная русская жизнь, по мысли Тургенева, есть явление становящееся, незавершенное; во-вторых, тем, что логика этого становления в современной духовной и социокультурной ситуации требует интеграции сил и энергий разных типов сознаний, в том числе – преодоления в «герое нашего времени» противоречий оппозиции Воин – Поэт. В контексте символических кодов произведения архетипически-знаковый смысл змеборцев в равной мере приобретают образы и Якова Турка, и Дикого Барина, они представлены одновременно и как двойники, и как антиподы, чьи сюжетные функции в качестве Певца и Воина равномасштабны.

Если архетип змеборца архаических времен – Героя, воина и богатыря, – прочитывается прежде всего в фигуре Дикого Барина, то образ Якова актуализирует также контексты орфического мифа (хотя не случайно, что именно Дикий Барин – душа и организатор состязания и конгениальный Пев-

⁵ Слова из песни Якова «Не одна во поле дороженька пролежала...», порождающие в сознании образ перекрестка путей, перепутья, в символических контекстах рассказа имеют, конечно, знаковый смысл.

цу слушатель песни: именно слезы Дикого Барина – момент торжества песни Якова). В мифологизированном контексте тургеневского повествования Орфей – такой же змеборец, как и Геркулес, но змеборец иного типа, а может быть, иной эпохи. Современное состояние мира в его историческом движении таково, что лишь интеграция возможностей Певца и Воина в человеческой личности может противостоять силам хаоса и распада⁶. Однако драматизм исторической ситуации и каждой конкретной человеческой жизни в том, что личность расщеплена и находится лишь в процессе интуитивного (почти вслепую) и напряженного поиска целостности. Поэтому современный Певец – Яков – пока слишком слаб, чтобы до конца и полноценно исполнить миссию Героя – победителя змея, а Воин – Дикий Барин – пока еще недостаточно утончен духом и гармоничен, чтобы слышать и нести голос Откровения. И все же мысль Тургенева совсем не пессимистична, поскольку и в русском человеке (в тех же самых Моргачах и Обалдуях), и в человеке вообще он видит огромный, пусть еще нереализованный, творческий потенциал, открывающий пути к гармонии, целостности, свободе.

На первый взгляд, в «Певцах», как и в «Записках охотника» в целом, авторская мысль сосредоточена на мифе национально-историческом, хотя и вписанном в контексты общечеловеческого бытия: в центре внимания писателя «быт и нравы», проблемы именно русской жизни. Однако в действительности, как показывает исследование художественно-философских контекстов цикла, этнический миф опосредуется здесь мифом общеисторическим и метаисторическим: именно «большое время» мировой и метафизически-сакральной истории генерирует смысловой вектор, определяющий логику движения отдельных судеб людей и народов. Тургеневская интерпретация оппозиции Певец – Воин в анализируемом здесь рассказе «Певцы» – убедительное тому доказательство. То, что двум противоположным моделям личности и типам сознания здесь в равной мере отводятся роли змеборцев и сотерические функции, само по себе не удивительно, так как интерпретация архетипов Певца и Воина в качестве героев-спасителей, укоренена в мифологической традиции. Удивительно то, что Тургенев отводит архетипические роли потенциальных спасителей русской жизни и русской души героям с подчеркнуто тюркскими корнями или чертами. Тюркское происхождение Якова обозначено самим повествователем и акцентировано его прозвищем, а об азиатско-тюркских мотивах в образе Дикого Барина откровенно свидетельствует его портрет:

«Подле него стоял мужчина лет сорока, широкоплечий, *широкоскулый*, с низким лбом, узкими татарскими глазами, коротким и плоским носом, четвероугольным подбородком и черными блестящими волосами, жесткими, как щетина. Выражение его смуглого с свинцовым отливом лица, особенно его бледных губ, можно было бы назвать почти свирепым, если б оно не было так спокойно-задумчиво. Он почти не шевелился и только медленно поглядывал кругом, как бык из-под ярма. <...> Звали его Диким Бариним, имя же его было Перевлесов» [12. С. 200].

Именно Яков Турок и Дикий Барин, как уже было сказано выше, – главные действующие лица и мифологизированного сюжета состязания певцов, и связанного с ним змеборческого сюжета; парадоксально при этом, что сын пленной турчанки исполняет песню, выражающую самые сокровенные глубины русской национальной души, а инициатором и духовным центром состязания певцов, приводящего к катарсическому для слушателей исходу, становится загадочный человек с азиатскими чертами лица.

Тюркско-азиатские мотивы в образах Якова Турка и Дикого Барина выглядят далеко не случайными, аллюзийные отсылки к контекстам восточной культуры приобретают знаковый характер с точки зрения актуализированной в рассказе архетипической диады. Вероятно, на уровне творческих интуиций Тургенев осознавал, что нередко «роковая» для западного типа личности оппозиция Воина и Поэта более органично преодолевается в тех моделях человеческого характера, которые существуют в духовно-бытийном пространстве восточных народов.

Действительно, даже беглый взгляд на особенности восточно-культурологической парадигмы этих образов позволяет говорить о том, что противостояние архетипических моделей личности Певца и Воина здесь не актуализируется. Напротив, и миф, и фольклор Востока, определяемого в универсально-широком смысле (Индия, Китай, Япония, азиатский, арабо-персидский, даже кавказский «Восток»), репрезентируют образы мужских характеров, обладающих значительной степенью цело-

⁶Эта философия проецируется и на контексты других произведений Тургенева, а также и на образно-смысловые парадигмы русской литературы той эпохи в целом: без подобной интеграции практик-разночинец середины века, даже в масштабе донкихотствующего нигилиста типа Базарова, может остаться столь же бесплодным, как и его предшественник – гамлетизирующий лишний человек.

стности, органического внутреннего единства, в котором интегрируются не только архетипы Поэта и Воина, но нередко и другие архетипические составляющие универсального идеала личности. Знаковыми в этом отношении можно считать определения, звучащие в адрес героя поэмы, известной в разных регионах азиатского Востока – «Козы-Корпеш и Баян-Сулу» (см.: [6. С. 164-242]). В статье «Казакский романический эпос» З.А. Ахметов и С.А. Каскабасов пишут: «Образ Козы, как и образ Баяны, в эпосе идеализирован и, можно смело сказать, что он отражает народное представление об идеальном герое («сегіз кырлы бір сырлы» – фразеологизм, означающий «многогранный джигит»). Поэтому Козы и силач, и труженик, и поэт, и певец (хотя в эпосе об этом прямо не говорится). <...> ... На протяжении повествования в разных ситуациях он показан и в разных ипостасях: когда нужно проявить силу перед зарвавшимся Кодаром, он становится силачом, когда надо, он становится пастухом, а когда возникает другая ситуация – он как поэт-певец изливает свои чувства в тоскливой песне о своей трудной доле и любви к Баян» [1. С. 358-359]. Козы, как мы обнаруживаем в сюжетно-смысловых контекстах поэмы, диалектически интегрирует в своем духовно-личностном облике целый ряд архетипических моделей мужского характера: Царь и Пастух, Воин и Поэт, Герой и Шут, он же – Отец и Сын, Возлюбленный и Муж, Мудрец и Праведник. (Особенно, на наш взгляд, парадоксально соединение в одном облике Героя и Трикстера-Шута, роль которого разыгрывает Козы в ряде ситуаций, связанных с «ироническими обманами» Кодара. Типологически это может быть соотносено не столько с традиционными для мифологии архетипами Трикстеров (антиподов и двойников Героя), сколько с уже упоминавшимся выше персонажем Сервантеса – образом Рыцаря-Шута Дон Кихота; однако более обстоятельный анализ данной типологической параллели занял бы здесь слишком много места и требует отдельного исследования.)

Подобные интерпретации образов «многогранных джигитов» мы найдем и в героях других эпических произведений народов Востока. Один из характерных примеров преодоления дуальности первообразов Певца и Воина – герой азербайджанского эпоса «Кёр-оглы». Примечательно, что ашуг (певец) Джунун, друг воина Кёр-оглы говорит: «...нам, ашугам, больше всего по сердцу честь и мужество», т.е. качества Воина, в первую очередь [5. С. 204]; Поэт и Воин воспринимаются в контексте сказания как взаимодополняющие и «взаимопонимающие» друг друга образы, как внутренне конгениальные души. Но дело здесь не ограничивается комплементарностью персонажей, сам Кёр-оглы – натура не в меньшей мере поэтическая, чем ашуг, на протяжении поэмы мы неоднократно видим его играющим на сазе и исполняющим песни, с песней, например, он обращается даже к своим воинам «кудальцам». Разумеется, с одной стороны, это объясняется особой повествовательной формой произведения, где прозаические фрагменты традиционно чередуются с репликами героев, оформленными в виде песен: здесь поют не только ашуги и воины, но и практически все другие персонажи. Однако, с другой стороны, сама возможность такого подчеркнутого поэтического оформления речи героя говорит об особом целостном понимании сути его личностной природы, в которой первообразы Воина и Певца, или Воина, Пастуха, Певца и т. п. непротиворечиво и гармонично интегрируются. (Еще раз напомним, что в контексте наших рассуждений речь идет именно о духовно-личностном складе человека, а не социальном или профессиональном его статусе: ашуги, певцы, сказители, акыны, барды, трубадуры, миннезингеры и т. д. наряду с воинами существуют в любой культуре.) Отметим также, что в туркменском варианте эпоса «Гёроглы» исполнителями песен являются далеко не все персонажи, главному герою Гёроглы отведена ведущая роль, причем его «сольные арии» здесь носят более отчетливо оформленный жанровый характер: это не просто диалогические реплики в традиционной песенной форме, но достаточно автономные в художественном отношении, композиционно более четко выделенные тексты – это уже более «песни», нежели реплики в виде песен (см.: [2]). В контексте наших рассуждений уместно будет вспомнить и лермонтовского Казбича из «Героя нашего времени» – отчаянного храбреца и мужественного воина, способного, тем не менее, ответить песней на вопрос Азамата о Бэле: «Неужели не стоит Бэла твоего скакуна?». «Долго, долго молчал Казбич; наконец вместо ответа он затянул старинную песню вполголоса» [7. С. 466]).

Все вышесказанное во многом отличает эпических героев восточных культур от персонажей русского, например, героического эпоса, имеющего больше типологических и общеисторических параллелей с западно-европейскими парадигмами понимания личности. Невозможно представить себе былинного богатыря, того же Илью Муромца, играющим на гусях или поющим песню: в былине он репрезентирован прежде всего как Воин, и богатырство в русской фольклорной традиции практически никак не связано с артистическим или поэтическим талантом. Певцы здесь поют славу Воинам,

Поэт необходим Воину для восстановления общей гармонии бытия, но оппозиция преодолевается не в рамках индивидуальной личности, а в пространстве коллективного сознания. Такой же дуализм обнаружим и в мифологии, стоящей у истоков европейской цивилизации, – в культуре античности. Аполлон и Марс, Геракл и Орфей репрезентируют первообразные диады, определяющие тот или склад личности, тот или иной тип мужского характера.

На протяжении веков в сознании европейского человека это не порождало диссонансов и конфликтов, индивидуальность «умещалась» в рамках того или иного архетипа. Но со сменой культурологических парадигм, когда на смену традиционалистским культурам с доминантой коллективного сознания пришли ценности индивидуально-личностного свойства, в человеке пробудилась потребность в универсализации своей природы: он перерос границы одного архетипа, стал, выражаясь словами Ф.М. Достоевского, «многосоставным». Вместе с тем эта «многосоставность» породила и противоречия, множественные драматические конфликты, связанные с необходимостью гармонизации внутренних архетипических составляющих, в том числе духовно-личностных первообразов Певца и Воина. Именно поэтому шекспировский Гамлет становится героем трагедии, а не эпического сказания, и не только шекспировской эпохи, а по сути, европейской культуры Нового времени в целом.

Сложность интеграции архетипических начал Воина и Певца можно назвать одним из источников драмы «лишнего человека» – гамлетизирующего «героя нашего времени» в русской литературе XIX века. Характерно, что в знаковых для нее произведениях мы нередко встречаемся именно с парными образами, отражающими в той или степени и в той или иной конфигурации диалектику отношений в диаде Воин – Певец. Мотивные комплексы, связанные с этими архетипами, обнаруживаются, например, в «Евгении Онегине» А.С. Пушкина: в образных диадах Онегин (несостоявшийся Воин и вместе с тем невольный убийца Поэта) – Ленский (олицетворение «утонченной слабости» Певца); в «Идиоте» Ф.М. Достоевского: Мышкин – Пророк, Поэт, Философ и Рогожин – стихийный «воитель», неспособный гармонизировать свою внутреннюю силу; в «Обломове» И.А. Гончарова: созерцательно-поэтический Обломов и активно-деятельный Штольц. В «Войне и мире» Л.Н. Толстого архетипические черты Воина и Поэта (= Мыслителя, Философа) прочитываются в «парных» образах Андрея Болконского и Пьера Безухова; в «Отцах и детях» И.С. Тургенева – Евгения Базарова и Аркадия Кирсанова; в романе Н.Г. Чернышевского «Что делать?» – Дмитрия Лопухова и Александра Кирсанова и т.д. Особое место занимает в этом ряду Печорин М.Ю. Лермонтова – офицер, пишущий «журнал» и, видимо, наделенный немалым художественным талантом (как и другой персонаж романа – офицер-рассказчик, пишущий путевые записки), однако детальный анализ обозначенного типологического ряда не входит сейчас в наши задачи. Отметим, однако, что этот типологический вектор будет продолжен и в художественных контекстах культуры XX века; в 20-е годы, например, он найдет выражение в круге ключевых проблем литературы этого периода: интеллигенция и революция, интеллигент и война. Интеллигент, Поэт, Художник, Мыслитель, ставший Воином, – образ, актуализированный как в прозе, так и в поэзии 20-х гг., причем, не только чисто художественно, но и биографически (Н. Тихонов, М. Светлов, Э. Багрицкий, И. Бабель и др.). С другой стороны, Воин, задумавшийся о смысле своих героических деяний, – Григорий Мелехов в «Тихом Доне» М.А. Шолохова – окажется фигурой одновременно и трагической, и эпической. Неспособность быть Воином, оставаясь лишь Поэтом, приводит Мастера в романе М.А. Булгакова к тому, что итогом его земного пути становится лишь «покой», а не «свет». Смысловая диада Поэт – Воин приобретает существенные сюжетопорождающие функции в романе Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» – и в коллизиях судьбы главного героя, и во взаимоотражениях парных образов Живаго – Антипов, Юрий Живаго – Евграф Живаго.

Диада образов Юрия и Евграфа Живаго представляется особенно значимой в контексте наших рассуждений о типологии архетипических моделей характера в восточных и западных культурах. Вероятно, не случайно, что поиски целостной модели личности в произведениях русской литературы XIX – XX веков нередко порождают как прямые, так и аллюзийные отсылки к образно-смысловым парадигмам восточных культур, особенно, если учесть комплементарную, по концепции Л.Н. Гумилева, тюркско-славянскую, евразийскую основу российского этноса. Подобное образно-смысловое пересечение оппозиций Восток – Запад, Поэт – Воин в их диалогических взаимоотражениях мы обнаруживаем в романе Пастернака. Евграф Живаго, окруженный некоторым ореолом тайны⁷ человек с «пытливыми ... узкими киргизскими глазами» [8. С. 487], представлен в произведении как личность

⁷ Отметим – как и загадочный Дикий Барин Тургенева...

внутренне цельная – в отличие от Антипова (Воина) и своего сводного брата Юрия: Поэта, Философа, Пророка, Праведника, – но не Воина в традиционном понимании. Евграф, по сути, – своеобразный «многогранный джигит», явившийся из глубин российского Востока: он наделен силой и целеустремленностью, воплощенными в архетипе Воина, и достаточной мере – утонченной духовностью Поэта. Важно вместе с тем помнить, что Юрий Живаго не есть просто его антипод, он одновременно и его двойник, иная трансфигурация архетипической оппозиции: для Юрия Живаго «не быть воином» – не проявление «неполноты» его природы (как для Мастера Булгакова или как для классической маски Пьеро), а особая бытийная позиция героя. Даже оказавшись в центре военных действий, Юрий Живаго выполняет миссию не бойца, а врача и миротворца, не потому, что не способен быть бойцом, а потому, что это внутренне осознанно выбранная роль. Однако роль Миротворца ведет к жертвенности – добровольной, но трагической для героя Пастернака: на путях отказа от дуальных поединков, в которые стремятся вовлечь его противоречия земного существования, он теряет и любимую женщину, и собственную жизнь. В лице Живаго христианская культура демонстрирует свой путь преодоления дуалистической конфликтности бытия человека: не через интеграцию инвариантов парадигматической оппозиции Поэт – Воин в сферах внешней жизненной самореализации, а через смысловую интериоризацию самой парадигмы. Поэт утверждает в Юрии Живаго как Воин Духа, способный противостоять натиску временного во имя вечного, он, говоря словами самого Пастернака, добровольно становится «заложником вечности» «у времени в плену». Однако подчеркнем еще раз, это не снимает драматизма судьбы героя и духовно-бытийной ситуации в целом, поэтому образ сводного брата с азиатскими корнями приобретает семантически-знаковый в данном контексте смысл. Юрий и Евграф Живаго представляют две разные возможности разрешения противоречия между личностными моделями Воина и Поэта, реализуемые в контекстах западной и восточной культур, возможные пути интеграции противоположных первообразов – на внутренне-духовных, метафизических и внешне-практических, эмпирических планах бытия человека.

Разумеется, в данной работе мы не могли дать исчерпывающее концептуальное описание образно-смысловой диады Воина и Певца. Даже эскизно намеченные контуры развития культурологической парадигмы этих архетипов говорят о том, что она внутренне динамична, и анализ многовекторных ее модификаций требует дальнейших научных изысканий. Однако, подводя итоги данного небольшого исследования, мы можем сказать, что в художественно-философских контекстах русской и мировой литературы и культуры диада Певец – Воин приобретает особые смыслопорождающие функции: ее осознание и актуализация приводит к пониманию, что путь к преодолению существующих в человеческом бытии противоречий, путь к спасению, как индивидуальному, так и коллективному, лежит через интеграцию расколотых начал человеческого существа; оппозиция Певец – Воин – одно из проявлений этой расколотости, требующей от личности напряженных и нередко драматичных усилий для восстановления собственной целостности и универсальности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ахметов З.А., Каскабасов С.А. Казахский романический эпос // Козы-Корпеш и Баян-сулу. Кыз-Жибек: Казахский романический эпос / Отв. ред. т. С.С. Кирабаев, Е.А. Поцелуевский. М.: Вост. лит., 2003. 439 с. (Эпос народов Евразии: Осн. в 1971г. / Гл. ред. Э.Р. Тенишев). – С. 351-391.
2. Гёроглы. Туркменский народный эпос // Героический эпос народов СССР. Том 2 / Сост. и прим. А. Петросян. М.: Худож. лит., 1975. (Библиотека всемирной литературы). С. 429-488.
3. Ибатуллина Г.М. Художественная рефлексия в поэтике русской литературы XIX – XX веков: дис. ... докт. филол. наук. Ижевск, 2015. 564 с.
4. Кажигалиева Г.А. Образы-архетипы и символы-архетипы в системе текстовых лингвокультурологических единиц // Научно-издательский центр «Социосфера» / Конференции 2013. URL: http://sociosphere.com/publication/conference/2013/172/obrazyarhetipy_i_simvoliarhetipy_v_sisteme_tekstovyh_lingvokulturologicheskikh_edini
5. Кёр-оглы. Азербайджанский народный эпос // Героический эпос народов СССР. Том 2 / Сост. и прим. А. Петросян. М.: Худож. литература, 1975. (Библиотека всемирной литературы). С. 190-230.
6. Козы-Корпеш и Баян-сулу // Козы-Корпеш и Баян-сулу. Кыз-Жибек: Казахский романический эпос / Отв. ред. т. С.С. Кирабаев, Е.А. Поцелуевский. М.: Вост. лит., 2003. 439 с. (Эпос народов Евразии: Осн. в 1971г. / Гл. ред. Э.Р. Тенишев). С. 164-242.
7. Лермонотов М.Ю. Герой нашего времени // Лермонотов М.Ю. Сочинения в двух томах. Т. 2 / Сост. и комм. И.С. Чистовой; Ил. В.А. Носкова. М.: Правда, 1990. С. 455-590.

8. Пастернак Б.Л. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 3: Доктор Живаго / Редкол.: А. Вознесенский и др.; подгот. текста и коммент В.М. Борисова, Е.Б. Пастернака. М.: Худож. лит., 1990. 734 с.
9. Рязанова С.В. Роль теории архетипов в анализе мифа // Вестн. Перм. Ун-та. 2012. №3 (20). С. 7-16.
10. Седаков Н.Э. Архетипы бытия и символы культуры: Карл Густав Юнг и Мирча Элиаде: дис. ... канд. филос. наук. М., 2004. 126 с.
11. Сендерович С. Ревизия юнговской теории архетипа // Логос. 1995. № 6. URL: <http://anthropology.rinet.ru/old/6/katja.htm>
12. Тургенев И.С. Записки охотника // Тургенев И.С. Собрание сочинений: в 12 т. Т. 3 / ред. С.А. Макашин, Н.С. Никитина; вступ. ст. М.П. Алексеев и др. М.: Наука, 1979. 526 с.

Поступила в редакцию 16.05.17

G.M. Ibatullina

ARCHETYPAL DIAD SINGER – WARRIOR IN THE CONTEXTS OF LITERATURE AND CULTURE

The article is devoted to the study of problems related to the functions of the archetypes of Singer and Warrior in the contexts of Russian, Eastern and West-European cultures. Actualization in the cultural consciousness of these archetypal personality models reveals that the way to overcoming the contradictions of human lives lies through the integration of the split beginnings of the human being; dyad Singer – Warrior is one of the manifestations of this split that requires intense and often dramatic efforts from the person to restore one's integrity and universality. The author considers the archetypes of Singer and Warrior in the figurative and semantic paradigms of myth, folklore, literature, and concludes that they form the opposition in the Western culture, while in the Eastern culture their integrated nature is observed.

Keywords: archetype, art system, opposition, paradigm, Eastern and Western culture.

Ибатуллина Гузель Мртазовна,
доктор филологических наук, доцент
Стерлитамакский филиал
ФГБОУ ВО «Башкирский государственный университет»
453103, Россия, г. Стерлитамак, пр. Ленина, 49
E-mail: guzel-anna@yandex.ru

Ibatullina G.M.,
Doctor of Philology, Associate Professor
Sterlitamak branch
of the Bashkir State University
49, Prospect Lenina, Sterlitamak, Russia, 450103
E-mail: guzel-anna@yandex.ru