

**АРХЕТИПЫ «ОТЦА» И «СЫНА» В ПРОЗЕ  
В. АКСЕНОВА И ДЖ. СЭЛИНДЖЕРА**

**А.В. Шаравин**

*Доктор филологических наук, профессор,  
профессор кафедры русской, зарубежной литературы и массовых коммуникаций  
email: [ekllier@mail.ru](mailto:ekllier@mail.ru)*

**Я.О. Резаков**

*Соискатель ученой степени кандидата филологических наук  
кафедры русской, зарубежной литературы и массовых коммуникаций  
email: [ric.darko@mail.ru](mailto:ric.darko@mail.ru)*

*Брянский государственный университет имени академика И.Г. Петровского*

*В статье обосновывается проявление архетипа Диониса в образах героев прозы В. Аксенова и Дж. Сэлинджера. Архетип античного бога в персонажах воплощается на разных уровнях: конфликтность, импульсивность, свободолюбие, стихийность, психологическая травма детства, эротизм, страдающее начало, противостояние отцам, уравнивание аполлонической основой и т.д. Отмечается амбивалентное проявление в героях слияния Диониса с Осирисом и Христом. Архетипическое в прозе Дж. Сэлинджера и В. Аксенова акцентирует этапы цивилизационного развития человечества: от жизни/смерти египетского уклада к хаосу/гармонии греческого мироустройства и от него к христианскому всеединству любви.*

***Ключевые слова:** В. Аксенов, Дж. Сэлинджер, архетип, диалог культур, поэтика.*

**Благодарности.**

*Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-312-90029.*

Проблема функционирования архетипа в художественной литературе ставилась еще в работах продолжателя идей К.Г. Юнга – канадского ученого Н. Фрая («Анатомия литературной критики» (1957)). Исследователи определили научную наполненность понятия, определили его характерные особенности. В ракурсе интересующих нас аспектов архетип – ретрансляции «атрибута коллективного подсознания, концентрирующего и хранящего предшествующий опыт человечества» в мифы, а от них к художественной литературе [Борев 2003: 45]. Возможность «переформатирования» архетипа связана, по мнению исследователей, с художественным заполнением и оформлением «первичной ментальной матрицы», «пустоты формального элемента» [Борев 2003: 46]. Классическим в теории архетипа стали архетипические мифологемы К.Г. Юнга: «матери», «дитяти», «тени», «анимуса» («анимы»), «мудрого старика» («мудрой старухи»). Особо остановимся на

двух, имеющих отношение к теме статьи. «Дитя» символизирует начало пробуждения индивидуального сознания из стихии коллективно-бессознательного (но и связь с изначальной бессознательной недифференцированностью, а также «антиципацию» смерти и нового рождения)», – отмечает Е.М. Мелетинский. Этот же исследователь на основании разработок К.Г. Юнга трактует, что мифологический архетип «мудрый старик» («старуха») – высший духовный синтез, гармонизирующий в старости сознательную и бессознательную сферы души [Мелетинский 1994: 4]. По существу, в концепции исследователей в архетипических мифологемах «дитя» и «мудрого старца» отражены социально-важные персонажи-роли главы рода, семейства, а также его продолжателя и наследника, в том числе и, как частное проявление, находящихся в близких родственных отношениях отца (высший духовный синтез старости) и сына (пробуждающееся сознание). Н. Фрай отмечает архетипических общезначимых в веках персонажей, выделяя среди них тип «блудного сына», образ которого предполагает и второй недостающий элемент библейского мифа – благодетельного отца, прощающего неразумное дитя. Постепенно проблема взаимоотношений между поколениями получила постоянную «прописку» в художественной литературе, перейдя в разряд «вечных» тем. Конфликт отцов и детей носит экзистенциальный характер в силу включенности в конкретно-исторический и социокультурный контекст. Смена поколений сопровождается обновлением морально-нравственных, социальных и культурных ценностей, которое не принимается старшим поколением. Поэтому младшее поколение вынуждено отстаивать свою идентичность, вступая в борьбу с родительскими устоями. Наиболее фундаментально конфликт отцов и детей выражен в противостоянии фигур «отца» и «сына». Античная мифология наполнила архетипическое новым содержанием – мотивом отцеубийства (смерть Урана от сына Кроноса, смерть Кроноса от сына Зевса в «Теогонии» Гесиода). При этом страх быть свергнутым своим ребенком перешел и к Зевсу. Таким образом, зародилась концепция символического циклического отцеубийства, всегда находившая отражение в мировой истории и культуре. Русская история и литература несколько «перекодировала» развитие архетипа отца и сына как мифологему сыноубийства. Наиболее известен бой Ильи Муромца с неузнанным сыном и гибель Сокольника от руки отца, популярный бродячий сюжет, распространенный, в том числе, в европейской и восточной литературе и частотно завершающийся смертью сына. Из русской истории в русскую литературу перешли сюжеты о сыноубийстве царевича: Иван Грозный и его сын Иван Иванович; Петр I и Алексей Петрович. И, наоборот, отметим мотив отцеубийства в романах «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского, «Петербург» А. Белого.

По утверждению О. Дашевской символическое отцеубийство («отказ от отцов») выступает в качестве одной из основных характеристик русского национального сознания [Дашевская 2008: 39]. Молодое поколение всегда противится такой черте русского менталитета, как беспрекословное подчинение традициям «отцов», содержание которых не может быть подвержено никаким сомнениям. По мнению В. Мильдона, в такой ситуации «сын» ориентируется на собственную волю и индивидуализм, оставляя «все существовавшее до настоящего момента» позади [Мильдон 1994: 51]. Такой отказ от отцовского «прошлого» приводит к накоплению опыта аннигиляции, передаваемого от поколения к поколению. Следствием аннигиляции становится как отцеубийство – подавление мировоззрения родителей детьми, так и детоубийство – уничтожение убеждений молодого поколения старшим. Анализируя классические произведения русской литературы, Мильдон обнаруживает в них русскую национальную «инфантильность», реализованную в состоянии «вечного детства». Осознание литературного «сиротства» породило «культ отцов», «гипертрофически претворяемый в любовь к его социальным заместителям – царю, высшему руководителю страны, персональному или коллективному, со стороны которого предполагаются (симулируются) ответные чувства» [Мильдон 1994: 54]. Так, А. Кудинова, анализируя русскую историю XX века, пытается выстроить модель советского космоса: Родина-мать, Сталин-отец, а государство – большая семья. Этот космос – владения Эроса, где все проникнуто любовью: к своей «кипучей, могучей, никем непобедимой» стране и к Отцу, способному решить любые трудности. Его слово – закон: «Если Сталин сказал, станут делом слова...» [Кудинова 2012: 16]. Венчает все это братская любовь народов, которая обеспечивала советских людей такой энергией, благодаря которой стали возможны великие подвиги, великие стройки и великие открытия. Но если из обозначенной триады убрать один из элементов (Родину, Сталина или государство), то вся советская система начинает рушиться. Компонент «Сталин-отец» был уничтожен на XX съезде КПСС (1956 г.), на котором произошло символическое отцеубийство – посмертное развенчание культа личности И. Сталина и его репрессий.

По мнению М. Хатямовой, понимание сущности национального бытия осуществляется посредством «вечных» моделей прошлых эпох и инонациональных культур [Хатямова 2011: 62]. Базовые архетипы составляют основу культурного наследия человечества, проявляясь в преданиях, сказках и религиях. В римской и греческой мифологии архетипы проявлены в божественных персонажах: Правитель – Юпитер, Зевс; Герой – Марс, Арес; Мудрец – Минерва, Афина; Любовник – Венера, Афродита; Хранитель – Церера, Деметра. Сходные образы присутствуют в культурах практически всех времен и народов [Хатямова 2011: 64].

Исходя из вышесказанного, актуальность исследования диктуется необходимостью осмысления архетипов «отца» и «сына» в произведениях Дж. Сэлинджера в творческом диалоге с прозой В. Аксенова в контексте развития мирового историко-литературного процесса. Так, концепция символического отцеубийства прослеживается как в антисталинской направленности произведений В. Аксенова, где архетипы «отца» и «сына» имеют приоритетное значение для интерпретации литературного текста. В художественных текстах, публичных выступлениях и журналистских материалах Аксенова неоднократно звучит имя американского классика Дж. Сэлинджера, чье творчество в данном исследовании представляет интерес для поиска межкультурных соответствий в романе «Над пропастью во ржи» и повестях цикла о семействе Гласс процессов символических отцеубийства и детоубийства.

Для конкретизации взаимодействия архетипов «отца» и «сына» в русской литературе XX века и американской литературе мы обращаемся к опыту психоаналитического литературоведения. Его предметом выступает интерпретация литературного произведения, основанная на психологических, биографических, творческих и идейно-эстетических фактах из жизни автора.

Особое значение в рамках данного исследования имеет архетипический метод психоаналитического литературоведения. Для расширения традиционного юнгианского понятия архетипа мы обращаемся к работе Г. Бедненко «Боги, герои, мужчины. Архетипы мужественности», в которой мужские архетипы классифицируются по ролевым позициям «отца» и «сына» согласно сюжетам древнегреческих мифов. В категорию «отцов» вошли три верховных бога: правитель Олимпа – Зевс, правитель морских просторов – Посейдон и правитель подземного мира (Тартар) – Аид. Архетипы «сыновей» представлены остальными олимпийскими богами: Аполлоном, Аресом, Гермесом, Дионисом и Гестом. Тогда при интерпретации литературного произведения герои-отцы как и герои-сыновья будут соответствовать определенному из перечисленных архетипов [Бедненко 2005: 15]. Анализируя содержание исследования Бедненко, мы также выделяем путь, по которому проходит каждый «сын» в литературном сюжете: совершение символического (или действительного) отцеубийства – наслаждение эйфорией от освобождения от следования отцовским заветам – моральное падение – просветление. Данные вариации сюжета универсальны для художественного текста любой культуры.

Одним из ключевых произведений В. Аксенова, в котором выражены архетипы «отца» и «сына», является повесть «Звездный билет», опубликованная спустя пять лет (1961) после символического отцеубийства И. Сталина – доклада об осуждении культа на XX съезде КПСС, и ставшая признанным образцом молодежной прозы.

1. Главный герой произведения – семнадцатилетний Дмитрий Денисов обнаруживает в себе комплекс черт, характерных для проявления архетипа бога виноделия, плодородия, восторженной любви, освобождения и покровителя муз Диониса.

Как и Дионис, Дмитрий обладает стихийным характером. Уже в начале повести старший брат героя – Виктор характеризует его следующим образом: «Димка всегда бежит на красный сигнал. То есть он просто всегда бежит туда, куда ему хочется бежать. Он не замечает никаких сигналов» [Аксенов 2003: 201]. Красный цвет – символ запрета – постоянно провоцирует младшего Денисова на нарушение установленного порядка. Так, когда герою поручают покрасить борт сейнера в черный цвет, он, наоборот, красит его в красный. Димке Денисову не нравится «мрачный колорит» корабля – черные борта и желтая рубка. Герои В. Аксенова живут в праздничном мире с «весельем» в душе [Аксенов 2003: 321]. Яркая цветовая палитра передает и позицию героя: «Ходить повсюду с ведерком и кистью и, не давая никому опомниться, все черное перекрашивать в красное» [Аксенов 2003: 322]. Для героев Дж. Д. Сэлинджера и В. Аксенова красный цвет воплощает яркость, полноту жизни, «высокую» детскую непосредственность, желание нарушать запреты. Красная охотничья шапка главного героя Колфилда, «купленная им за доллар», на знаковом уровне несет концептообразующий смысл в романе Сэлинджера [Сэлинджер 2014: 32]. Красная охотничья шапка признана символом нонконформизма Холдена в массовой культуре. Многие подражатели перенимают его манеру носить подобную шапку «козырьком назад» как демонстрацию своего культурного «бунта». Символика головного убора героя Дж.Д. Сэлинджера восходит к фригийскому красному колпаку как олицетворению свободы, независимости, что подчеркивает свободу и независимость Холдена (на большом количестве монет США Свобода изображена во фригийском колпаке, кроме того он выполнен и на гербах шести стран американского континента). Аналогичным образом в античных мифах описывается и сущность Диониса как «нежеланной и беспокойной стихии, причины конфликтов и безумия» [Гусейнов 2007: 122]. А. Ханзен-Леве констатирует, что красный цвет связан с оппозицией воплощение/развоплощение Диониса как растворения в материи/«жертвенной смерти» («...rubedo (покраснение) есть символический признак воплощения небесного царя и его (пусть временного) «растворения» в материи – часто интерпретируемого как «жертвенная смерть» «страдающего бога» Диониса или Христа и вообще всего плотского...» [Ханзен-Леве 2003: 458]). Очевидно, в художественном мире авторов архетипическая прапамять, первопамять имплицитно воздействует на героев, обуславливая амбивалентное неприятие/приятие красного. Вместе с друзьями – Аликом, Юрием и Галиной – Дмитрий

стремится к жизни вне идеологических советских директив: можно носить, что угодно; слушать зарубежную музыку (джаз); читать хорошие книги, путешествовать в Европу, а главное – меняться самому, чтобы изменить страну к лучшему. Поэтому герой Аксенова легко покидает родительский дом, увлекая за собой и своих товарищей и отказываясь от следующего социально одобряемого шага будущего строителя коммунизма – выбора стабильной профессии и поступления в институт. Дмитрий осознает, что подобным поведением расстраивает родителей, но все равно отправляется на поиски лучшей доли вне родных стен. Тем самым, им совершается первый акт символического отцеубийства, так как, по Аксенову, его герои, бросившие вызов устоям своих родителей, «на самом деле, бросали его всей общественной системе». С. Лэрд считает, что для Дмитрия Денисова, как и для любого героя молодежной прозы, характерно негативное отношение к сталинским идеалам, которым были верны его родители. Для Дмитрия важно «провести линию между собой и поколением своих родителей и установить четкую постсталинскую идентичность» [Laird 1999: 17]. Поэтому уход из дома для него – не что иное, как отказ от заветов «Сталина-отца». Даже пройдя инициацию взрослением в ходе тяжелой работы грузчиком и затем юнгой в рыболовецком совхозе, герой Аксенова в конце повести самостоятельно дает себе характеристику, которая совпадает с мнением его старшего брата и подкрепляет его дионисийскую «стихийность»: «Есть несколько вещей, которыми я бы хотел заниматься: бить ломом старые стены, которые никому не нужны, перекрашивать то, что красили скучные люди, идти на спасение <...> танцевать, любить Галку и никому не давать ее в обиду <...> но ведь это все не жизненная программа. Стихийность какая-то, самотек <...> Дмитрий Денисов пустил свою жизнь на самотек. Хорошая повестка дня для комсомольского собрания» [Аксенов 2003: 331].

2. Другим отличительным атрибутом архетипа Диониса является наличие в судьбе героя психологической травмы, нанесенной в детстве. Как известно из мифологии, сразу после появления на свет Диониса разорвали на куски титаны. Любимая дочь Зевса – богиня мудрости Афина спасла новорожденного, собрав его части и снова вдохнув в него жизнь. Дионис был признан одним из любимых сыновей Зевса, который лично выносил его в своем бедре. Несмотря на это, физическая травма, нанесенная Дионису титанами в младенческом возрасте, оставила глубокий психологический след. Подобного рода травма имеет место и в судьбе Дмитрия – он считает, что ему приходится жить в тени старшего брата Виктора, который является идеальным проявлением архетипа Аполлона. Нам мало что известно об отце Дмитрия и Виктора, но, судя по тому, как старший сын уважает его – он несет в себе архетип бога Зевса – успешного главы семейства: «Мы, Денисовы, интеллигентная семья. Папа – доцент, а мама знает два языка» [Аксенов 2003: 171]. Аполлон в

мифах – любимый сын своих родителей, который благодаря примерному поведению занимает свое место среди олимпийских богов, тогда как Дионису приходится пройти ряд испытаний, прежде чем его признают одним из богов. Виктор идет по стопам отца – выпускается из школы с отличием, становится успешным инженером, научным сотрудником и готовится к защите кандидатской. Родители считают, что его жизнь – показательный пример для младшего брата, который нередко чувствует себя ущемленным: «Не беспокойся, все твое любимое... Уж мы с мамочкой постарались. “Витенька любит печенку” – и я иду за печенкой. <...> “Он терпеть не может черствого хлеба” – и я бегу в булочную <...> Мне это все надоело» [Аксенов 2003: 195]. В одном из споров с Виктором Дмитрий практически описывает старшего брата как типичного советского «Аполлона»: «Отличник в школе, отличник в институте, аспирант, младший научный сотрудник, кандидат, старший научный сотрудник, доктор, академик... дальше кто там?» [Аксенов 2003: 202]. Денисова-младшего раздражает соответствие Денисова-старшего облику добропорядочного советского гражданина, крепко стоящего на ногах. Поэтому для Дмитрия «лучше быть бродягой и терпеть неудачи, чем всю жизнь быть мальчиком, выполняющим чужие решения» [Аксенов 2003: 204].

3. Товарищи Дмитрия соответствуют архетипичным образам «двойника» Диониса – Аполлона. Так, Алик Крамер, увлекающийся писательским мастерством и кинематографом является творческой ипостасью Аполлона, увлеченного проблемами искусства. Баскетболист Юрий Попов – натуралистическая версия Аполлона, увлеченного спортивными достижениями. Текст В. Аксенова объективно подтверждает наличие мифологического древнегреческого контекста (вторая часть названа «Аргонавты», в главе V персонажи распределяют роли героев античного эпоса: Димка – Менелай; Галя – Пенелопа/Елена, Алик – Парис, Юрка – Ахилл и т.д.). Отметим, что Димка Денисов (присутствует даже звуковая соотнесенность с именем бога Диониса) примеряет роль младшего брата Агамемнона, который в античном эпосе признавал власть старшего и подчинялся ему, остальные ребята остаются строго в рамках сыновней роли. Личностный выбор персонажами героев древнегреческих мифов только подтверждает их соответствие архетипу сына. Архетипичная роль возлюбленной Дмитрия – Галины Бодровой в произведении меняется два раза. В начале повести Галя – архетип музы трагедии – Мельпомены. Так как Дионис является покровителем театра, то связь Дмитрия с Галиной имеет символическое значение – она хочет стать актрисой и состояться в личной жизни, а непостоянный характер кавалера заставляет сомневаться в избраннике. К концу повести Галя, разобравшись в своих чувствах к Дмитрию, становится архетипом супруги Диониса – Андромедой. Роль Алика, Юрия и Галины в судьбе Дмитрия

следующая: в мифологии Аполлон и Андромеда выступают в качестве рационалистов, которые уравнивают иррациональное начало Диониса. Так, Алик и Юрий не раз уберегали Дмитрия от конфликтных ситуаций, чтобы минимизировать деструктивные последствия проявления «стихийного» характера их друга.

4. Путешествие Дмитрия и его друзей из советской России в западную Эстонию можно соотнести с духовными странствиями Диониса от западного до восточного края Ойкумены. Следуя по избранной «дороге» Запада, Дмитрий выбирает свободу, в которой так нуждалось молодое постсталинское поколение. Освобождаясь от родителей, он освобождался и от притязаний советской идеологии.

5. Особое значение в проявлении архетипа Диониса у героя Аксенова приобретает связь его моральных испытаний с водной стихией, чья символика связывается с «отцовским» архетипом Посейдона. Впервые с его влиянием Дмитрий сталкивается в Эстонии на приеме у знаменитого артиста Григория Долгова. Григорий значительно старше Дмитрия, поэтому он выступает в роли символического отца, с которым молодой человек вступает в конфликт из-за своей возлюбленной Галины. Оказавшись в дорогом ресторане, Дима не горит желанием влиться в общество «корифеев» и лишь с иронией оценивает людей из «высшего общества» со стороны, а Галя довольно быстро находит общий язык с каждым гостем, но наибольшую симпатию выражает хозяину праздника – Долгову. Девушке кажется, что Григорий, несмотря на значительную разницу в возрасте, понимает ее лучше Дмитрия, чьи мировоззренческие коллизии на тот момент ей чужды и непонятны. Профессиональная принадлежность Долгова является свидетельством его соответствия архетипу «отца» Посейдона, к которому относятся представители творческих профессий. Поэтому после того, как Галина после приема уехала с Долговым, разочарованный Дмитрий мысленно совершает «отцеубийство» своего конкурента: «Ах, если бы у меня сейчас был пулемет! Я бы стрелял до тех пор, пока машина не загорится» [Аксенов 2003: 271]. Пока что это «отцеубийство» носит символический характер. Но когда Дмитрий спустя время узнает, что Галина живет у Долгова, и строит планы на свою будущую актерскую карьеру, то он оказывается под властью «дионисийского» безумия и готов совершить реальное «отцеубийство». Герой хочет застрелить Григория («Посейдона») из ружья для подводной охоты у его дома вечером: «Я его убью... Вообще-то подло убивать в темноте. Мерзавца не подло» [Аксенов 2003: 285]. Дмитрию практически удается воплотить свой план в жизнь, но его вовремя спасают от опрометчивого поступка его друзья Алик и Юрий (два «Аполлона»). Не последнюю роль в уравнивании «дионисийской» личности Дмитрия сыграл капитан рыболовецкого сейнера Игорь Баулин – пример удачно реализованного «Посейдона».



Несмотря на то, что Димка называет Баулина «железным человеком» с «железобетонной логикой», их дуэт оказывается эффективным. Капитан находит подход к строптивому матросу – не реагирует на его колкости и позволяет командному труду дисциплинировать Дмитрия, который довольно быстро осваивает корабельные обязанности – готовку и уборку. Почему же молодой герой Аксенова отходит от линии совершения символического отцеубийства? Г. Гачев, утверждает, что успешное «отцеубийство» – это черта западной культуры, основанная на мифе об Эдипе, тогда как для русской культуры характерен сюжет о Рустаме (отец убивает сына) [Гачев 2007: 164].

Главный герой романа Дж. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» – Холден Колфилд, как и Дмитрий Денисов у В. Аксенова, является персонажем «дионисийского» типа. А. Макаров отмечает похожесть героев, подчеркивая близкий социально-психологический комплекс: «Димка Денисов во многих местах повести будто цитирует Холдена Колфилда» [Макаров 2009: 650].

1. «Дионисийская» стихийность характера Холдена заключена в бунтарской направленности его личности. Америка 1950-х разочаровывает сверхчувствительного героя Сэлинджера своей ориентированностью на культ потребления и коммерческие ценности, которые уничтожают гуманистическое начало в человеке. «Дионисийские» выходки Холдена являются его ответом на «фальшь и липу», процветающие в его окружении. Исключение Колфилда из школы Пенси положило начало его рассуждениям, обличающим одержимость американских обывателей потребительством, которое привело к идейным кризисам в образовании и вооруженных силах, а также к коммерциализации искусства. Даже просто думая об одержимости людей автомобилями, Холден показывает, насколько глубок разрыв между его бескорыстными духовными устремлениями и поверхностными идеалами «американской мечты»: «Смотри, как люди сходят с ума по машинам. Для них трагедия, если на их машине хоть малейшая царапина, а как только купят новую машину, сейчас же начинают ломать голову, как бы им обменять ее на самую новейшую марку...Лучше бы я себе завел лошадь, черт побери. В лошадях хоть есть что-то человеческое. С лошадью хоть поговорить можно» [Сэлинджер 2014: 157]. Герой Сэлинджера постоянно сталкивается с ситуациями, в которых погоня за рыночными стереотипами уничтожает человеческую индивидуальность, а это отталкивает Холдена от общения с людьми. Колфилду не страшно критиковать армию США, где «полно сволочей, не хуже, чем у фашистов», а для предотвращения ядерной войны Колфилд готов «сесть на атомную бомбу» [Сэлинджер 2014: 189]. Холден, разоблачающий США, неосознанно отказывается от наследия американских «отцов». Холден отрицает ценности коммерциализированной Америки, что проецируется и на его

взаимоотношения с отцом-адвокатом, явно олицетворяющим архетип успешного американского мужчины «Зевса». Когда Фиби говорит Холдену, что он может стать «адвокатом – как папа», то он сомневается в этом совете. Колфилд не до конца верит в благие намерения отца по защите невиновных, считая, что «даже если ты все время спасал бы людям жизнь, откуда ты знал, ради чего ты это делаешь – ради того, чтобы на самом деле спасти жизнь человеку, или ради того, чтобы стать знаменитым адвокатом <...> Как узнать, делаешь ты все это напоказ или по-настоящему? Нипочем не узнать!» [Сэлинджер 2014: 180]. Фиби неоднократно повторяет фразу: «Папа тебя убьет!» [Сэлинджер 2014: 177–180]. Конфликт Холден/отец переходит в возможный вариант сыноубийства, обостряя проявления дионисийского в герое. Колфилд понимает, что его блуждания не могут быть вечными, а отцовское наказание неизбежно (Холдена помещают на лечение в психиатрическую клинику). Происходит изживание героем архетипического, дионисийского, что усугубляется трагедией утраты детскости персонажем. Как Афина, Фиби перенаправляет дионисийскую сущность Холдена в конструктивное русло, вызывая в нем стремление ловить детей над «пропастью» взросления. Решение принято героем сознательно в аполлоническом состоянии. Финальные эпизоды повести – это уже вытеснение дионисийского христианским, обретение Холденом ощущения детскости как ипостасности Иисуса Христа.

2. Как и у Дмитрия Денисова, в судьбе Холдена Колфилда имеется «дионисийская» психологическая травма, идущая из детства. В 13 лет Холден пережил смерть младшего брата Алли, которого он искренне любил. В неизданном рассказе Сэлинджера «Океан, полный шаров для боулинга», посвященном описанию семейства Колфилдов, именно Алли не раз намекает Холдену о необходимости победы над собственным «я» в общении с родственниками, являющимися единственными носителями бескорыстной любви к нему. Описание Алли в «Над пропастью во ржи» соответствует идеальной модели архетипа Аполлона: «Он был моложе меня на два года, но раз в пятьдесят умнее... Его учителя всегда писали маме, как приятно, что у них в классе учится такой мальчик, как Алли <...> Но он не только был самый умный в нашей семье. Он был и самый хороший, во многих отношениях» [Сэлинджер 2014: 37]. Именно Алли удавалось справляться с «дионисийской» сущностью Холдена, поэтому его внезапная смерть от белокровия нарушила гармоничный союз «Аполлон – Дионис», что пагубно отразилось на психическом состоянии брата: «...родители хотели показать меня психиатру, потому что в ту ночь, как Алли умер, я ночевал в гараже и перебил дочиста все стекла, просто кулаком, не знаю зачем. Я даже хотел выбить стекла в машине <...> понимаю, что это было глупо, но я сам не соображал, что делаю, а кроме того, вы не знаете, какой

был Алли» [Сэлинджер 2014: 39]. Психологической деталью, выражающей глубокую ранимость Холдена после потери близкого является бейсбольная перчатка Алли «на левую руку». Эта перчатка привлекает внимание тем, что она «живописная, так как Алли всю её исписал стихами» [Сэлинджер 2014: 36]. В романе не конкретизируется, чьи стихотворения были написаны на ткани перчатки, но, снова обращаясь к рассказу «Океан, полный шаров для боулинга», мы узнаем, что Алли увлекался поэзией таких авторов, как У. Блейк, Д. Китс, С. Кольриджа и Р. Браунинг. По этой перчатке Колфилд пишет сочинение для своего соседа по общежитию – Стрэдлейтеру, который вместо благодарности критикует работу Холдена: «Что за чертовщина? Тут про какую-то дурацкую рукавицу!» [Сэлинджер 2014: 41]. Из-за неуважения к памяти умершего брата герой импульсивно ввязывается в драку с соседом, напоминающей приступ «дионисийского» безумия: «Знаю только, что я вскочил с постели...и вдруг ударил его со всей силы, прямо по зубной щетке, чтобы она разодрала его подлую глотку. Только не попал... Стукнул его по голове, и все. Наверно, ему было больно, но не так, как мне хотелось... Но тут я очутился на полу, а он сидел на мне... Руки мне зажал, чтоб я его не ударил. Убил бы я его, подлеца» [Сэлинджер 2014: 43]. В данном случае Стрэдлейтер – образец типичного недалекого спортсмена и покорителя девчачьих сердец, который прочно засел в стереотипах американской массовой культуры. Но при этом в контексте архетипичных образов – это ипостась бога войны Ареса. Для литературных героев такого типа характерно решать конфликт с помощью кулаков и соблазнять порядочных девушек (одна из причин злости Холдена – намек Стрэдлейтера на то, что ему удалось отлично «провести вечер» с хорошей подругой Колфилда – Джейн Галлахер). Для Стрэдлейтера-«Ареса» драка с Холденом – еще одна «битва», которая тешит его властное самолюбие, а в ситуации разнузданного поведения с Джейн – укрепление авторитета «мачо». Кстати, в Холдене также сильно развито эротическое дионисийское начало: от знакомства с разными девушками до вызова проститутки (хотя для героя это больше какой-то подсознательный, имплицитный импульс, который он стремится преодолеть, целомудренность героя в тексте подчеркнута).

3. Не сработал союз «Аполлон-Дионис» и во взаимоотношениях Холдена со старшим братом Д. Б. (тогда как у братьев Денисовых он исправно функционирует), который представлен в романе в качестве голливудского «Аполлона»-сценариста. С одной стороны, это связано с противопоставлением Ницше дионисийства и аполлонизма как хаоса и гармонии в античной мифологии. Вполне возможно, это и проявление древнеегипетского контекста романа «Над пропастью во ржи». Колфилд пишет сочинение о древнем Египте и египтянах, посещает в музее отдел, где выставлены забальзамированные мумии фараонов, его

сопровождает ощущение, будто он проваливается под землю (хтонический мир древнего Египта). Очевидно, архетип Диониса контаминирован с богом Осирисом. Учитывая функцию древнеегипетского божества обретать разные ипостаси, такое слияние мотивировано и мифологическими реалиями. Осирис сидит на троне, увитом виноградными лозами, иногда его самого обвивает виноград, кроме того он относится к культу умирающих и воскресающих богов (Сет в поздней версии разрубил тело Осириса на множество кусков), а Геродот утверждал, что этого бога египтяне отождествляют с греческим Дионисом. Осирис как повелитель царства мертвых ассоциируется со странным ощущением Колфилда, будто он проваливается под землю. Здесь очевидный параллелизм с дионисийским началом героя, как отмечает А. Ханзен-Леве: «...стремление вниз – мотив, развивающий дионисийскую тему "схождения в преисподнюю"» [Ханзен-Леве 1999: 123]. Кроме того, если Апполон-Дионис противопоставлены как стихии гармонии и хаоса, то Осирис-Сет как начала жизни и смерти, порядка и беспорядка. Так что архетипичность Колфилда в Осирисе-Дионисе еще больше подчеркивает стихийное, неуправляемое, бунтарское в герое. Благодаря отражению архетипов герой прочитывается как вечный мятежник мировой литературы. Холден не жалуется образ жизни своего брата: «Раньше, когда он жил дома, он был настоящим писателем... А теперь мой брат в Голливуде, совсем скурвился» [Сэлинджер 2014: 5]. Герой Сэлинджера видит в старшем брате типичного американца – представителя общества потребления, стремящегося не к творческому совершенству, а к материальному благополучию. Колфилда-младшего тяготит жизненный выбор Колфилда-старшего в пользу материальных ценностей, которые губят его писательский талант. Поэтому спасительницей Холдена становится его младшая сестра Фиби. Несмотря на свой возраст, она собирает раздираемого противоречиями Холдена воедино, как Афина собрала разорванного титанами новорожденного Диониса. В творческой концепции Сэлинджера дети всегда выступают в качестве живого напоминания о существовании светлой стороны жизни для взрослых, желающих победить свой эгоистический максимализм и отказаться от слепого следования законам общественного конформизма. Любовь Холдена к детям является одним из важнейших христианских чувств, отмеченных Иисусом: «Кто смирится, как это дитя, тот и больше в Царстве Небесном. И кто примет одно такое дитя во имя Моё, тот Меня принимает» [Библия 2013: 756]. Когда в конце романа Холден испытывает чувство невероятного счастья, видя Фиби, катающуюся на карусели, он уподобляется ей и принимает Христа в себе, что в будущем защитит его от негативных последствий взросления.

Стремление Холдена ловить детей над «пропастью» взросления искренне, редуцирует «дионисийское» безумие, так как в финале

произведения герой уже воплощает христианское начало. Фамилия героя во многом знакова: в ней генетически заложена/свернута обретенная Колфилдом смысловая осознанность жизни – ловить детей на ржаном поле над пропастью, понимаемая в амбивалентном дионисийско/христианском единстве, (Холден: old – ржавый, ржаной, рожь; Колфилд: field – поле). Как отмечает А. Ханзен-Леве: «Поле – настоящий «алтарь» дионисийского культа плодородия («пол»), место «жертвы-рождения» (дионисийской «жертвы» как следствия «жатвы») и визионерского воскрешения в рамках некоего аполлонического возрождения. При этом понятие «ПОЛЯ» входит составной частью в богато развернутую символику на {(п)ол}, порождающая динамика которой сливается с динамикой мотивов...» [Ханзен-Леве 2003: 623]. Такое звучание имени и фамилии героя позволяет увидеть вхождение дионисийского в Холдена как предопределенной судьбы, тогда цель человека, по Сэлинджеру, – уловить это предназначение. Архетипическое в романе Сэлинджера акцентирует этапы цивилизационного развития человечества: от жизни/смерти египетского уклада к хаосу/гармонии греческого мироустройства и от него к христианскому всеединству любви.

### *Библиографический список*

*Аксенов В.* Апельсины из Марокко. М.: Изографус, ЭКСМО, 2003. 496 с.

*Бедненко Г.* Боги, герои, мужчины. Архетипы мужественности. М.: Класс, 2005. 320 с.

*Библия.* Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. М.: Российское Библейское Общество, 2013. 968 с.

*Борев Ю.В.* Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов. М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2003. 575 с.

*Гачев Г.Д.* Космо-Психо-Логос: Национальные образы мира. М.: Академич. Проект, 2007. 511 с.

*Гусейнов В.* Мифы народов мира. Энциклопедия. М.: Мир книги, 2007. Т.2. 720 с.

*Дашевская О.А.* Тема отказа от отцов и идея патернализма в прозе Б. Пильняка 1920-х годов // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Томск, 2008. Вып. 9: «Отцы» и «дети» в русской литературе XX века. С. 38–66.

*Кудинова А.* Отцеубийство // Суть времени. 2012. № 4. С. 15–16.

*Макаров А.* Идеи и образы Василия Аксенова // Идущим во след. М.: Советский писатель, 2009. С. 647–704.

*Мелетинский Е. М.* О литературных архетипах / Российский государственный гуманитарный университет. М., 1994. 136 с.

*Мильдон В.И.* «Отцеубийство» как русский вопрос // Вопросы философии. 1994. № 12. С. 50–58.

*Сэлнджер Дж.* Над пропастью во ржи. М.: Эксмо, 2014. 224 с.

*Ханзен-Леве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. СПб.: Академический проект, 2003. 816 с.

*Ханзен-Леве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академический проект, 1999. 512 с.

*Хатямова М.А.* Тема отцов и детей в прозе «незамеченного поколения» (Н. Берберова, Н. Агеев) // Сибирский филологический журнал. 2011. № 2. С. 60–68.

*Laird S.* Voices of Russian literature: interviews with ten contemporary writers. Oxford: Oxford University Press, 1999. 264 p.