

**В.В. Мароши****ПАУК ЗА РАБОТОЙ: АРХЕТИП АРАХНЫ  
В РЕФЛЕКСИВНОЙ ИМАГОЛОГИИ ЛИТЕРАТУРЫ**

---

*В статье рассматривается формирование в мифопоэтике и литературной поэтике архетипа художественного «текста», который предлагается назвать «архетипом Арахны». Его истоки в корнях древнегреческих и латинских слов, обозначающих «прочную и гармоничную внутреннюю связь, сплетение». Образ языка актуализируется в античном мифе о споре Арахны и покровительницы ткацкого искусства Афины. В статье архетип выявляется в разных художественных системах, в разные литературные эпохи и в разных национальных литературах, в частности в древнерусской словесности, в натурализме, в русском символизме и постсимволизме, в отечественном и западном постмодернизме конца XX в.*

Ключевые слова: *архетип, мифопоэтика, текст, ткань, паук, паутина.*

Архетип в нашем понимании – это образная сверхструктура, текстопорождающая матрица, которая в отрефлексированном или иррефлекситивном виде воздействует на текстообразование сравнительно небольшого числа наиболее авторитетных или программных авторских текстов. Он сформировался в мифопоэтике на синкретической стадии словесности, когда автор не вполне отделял себя от героя, а слово было визуально и тактильно ощутимым.

Ремесленнический характер создания и строения античного свитка и средневековой книги и письма, имевших «волоконистую», визуальную фактуру, сохранились и в литературе XX в., перейдя вовнутрь поэтики текста. Текстильность как метафора связности, метатекстуальные мотивы нити, ткачества, прядения, вязания, плетения и переплетения, прямо или косвенно соотносящиеся с его внутренней структурой, стали одним из самых значимых вариантов метатекста как визуального эйдоса Текста. Можно утверждать, что текстильно-биологическая и микродискретная рефлексия внутренней связности художественного произведения (плоскость текстуры, основа и уток ткань, сплетение, переплетение, лоскутки, образ автора или метатекстуального персонажа как ткущих или вытканых текстильных демиургов) соперничает с целостно-архитектонической (дискретность больших частей, иерархия, система персонажей, линейный сюжет, композиция). Средоточием «текстуальной» страте-

гии нам представляется и мифопоэтика Арахны, восходящая к внутренней форме мифа об Арахне в античной словесности и древних языках; ею в значительной степени обусловлено введение зооморфных персонажей-пауков в персонажную систему произведения; большая часть текстильной и аранеоцентричной тропеики паука, если они составляют единую образную цепочку в литературных текстах.

В древнегреческом языке слова «гнезда Арахны» (ἀράχη – паук [1. С. 190], ἀρκος – сеть, тенета [196]), по мнению составителя словаря А.Д. Вейсмана, связаны через корень –ἀρ- с ἀραρίσχω – («удвоен. кор. ἀρ. – ладить, прилаживать, ... сплачивать, соединять плотно, строить» [1. С. 189–190]); ἀρτιος – «складный, стройный» [1. С. 202], всеми словами с начальным ἀρτι- («в сложных словах... иногда значит, ос. эп. и поэт. совершенно, искусно, хорошо, стройно» [1. С. 200] и даже связующей частицей ара – («сродно с ἀρ., ἀραρίσχω, частица по преимуществу заключительная, служащая для связи последующего с предыдущим» [1. С. 188–189]). Таким образом, в основе мифического внутреннего образа имени Арахны лежит языковая внутренняя форма корня –ἀρ-, обозначающего совершенную и прочную внутреннюю связь некой сделанной вещи, «артефакта» (того же корня слова «гармония», латинское «ars» и т.п.). Это мотивирует «искусность» мастерицы Арахны как «вызов богам» Человека, и адресован он был прежде всего покровительнице ткацкого искусства («ars Palladis») – Афине Палладе, которая его и приняла. «Логика мифа» в будущем сюжете об Арахне и Афине Овидия выражает «чрез-мерность искусства человека», наказанного именно за эту «гордость», к тому же гордыня возомнившего о себе «героя» сопровождается его глумлением над богами (сцены, вытканные Арахной). Поэтому в дальнейшем архетип в культуре будет развиваться как в сфере метатекстуальной метафоры «предельно искусного творца» (писатель, поэт, художник), так и в сфере тропеики, связанной с антагонизмом литературного антигероя по отношению к Богу (отвратительное существо, недочеловек, преступник, демон, сам дьявол).

Поэтика Овидия, в контексте которой впервые с максимальной полнотой оформляется литературное изложение мифа об Арахне, является его образным структурным эквивалентом, где выбор сюжета и принципы построения взаимообусловлены. Она представляет собой орнаментальную поэтику «текста». Употребление большинства слов с этим корнем («intertexo, subtexo» и др.) приходится как раз на тексты Овидия и на фрагмент об Арахне в составе «Метаморфоз» в частности. М.Л. Гаспаров прямо называет поэтику Овидия «худож-

жественным тканьем» [2. С. 219], определяя ее через образы орнамента и ткацкого искусства. Можно предположить, что словесное переложение мифа об Арахне, реализованное в античной литературе именно Овидием, в какой-то степени позволило ему отрефлексировать риторическую в своей основе, сложносплетенную природу своего собственного текста. Обращает на себя внимание и этимологизация «искусства» Арахны («ars» – «aranea» – «arcus»), обыгрывание все того же общего для древнегреческого и латыни корня \*ar-. Так в поэтике Овидия и в рамках одного из сказаний «Метаморфоз» впервые сюжетно оформляется мифический по своему происхождению образ. Происходит переход от синкретической имагологии, предполагающей нерасчлененность мифа и языка, автора и героя, к риторической, в рамках которой сюжетно разворачивается принцип изображающей словесной ткани, «ut picture poesis», поэзии как ковра и картины, крайне значимый для всей античной поэзии.

То, в чем соревнуются Афина и Арахна, обозначается в 6-й книге «Метаморфоз» как *vestis* («ковер»), *picta* («картина»), *tela* («ткань»), а сам процесс – как нечто среднее между тканьем и рисованием («*pingo*» – “писать, вышивать, рисовать» [3. С. 587]). Афина – покровительница тканья («*Palladis ars*») – является сначала в виде старухи, которая пытается вразумить девушку Арахну, а затем превращается в грозную богиню.

Подоплека соревнования бога и самой искусной среди людей ткачихи, конечно, не сводима к метатекстовой рефлексии поэта, она включает в себя и подтекст, связанный с бытовавшей в Античности аналогией письма и тканья, наиболее отчетливо выраженный опять-таки в контекстах поэзии Овидия: «*Quod tua texuerunt scripta*» (то, что было внушено твоим письмом); «*texo epistulas verbis*» [3. С. 769]. Для описания процесса работы с утком и основой Овидий использует такое многозначное слово, как «*arundo*», обозначавшее и «писчее перо», и «литературный слог, стиль», и «бёрдо, гребень для прибивания утка к ткани», а для описания изображения – «*inscribo*» – «вписывать, писать на...» («*sua quemque deorum inscribit facies*»), «*argumentum*» – «аргумент, любая тема, развивавшаяся в письменной форме» («*vetus in tela deducitur argumentum*») [4. С. 125]. Тканье обеих ткачих, таким образом, ассоциируется с работой писца или пишущего ратора. В римской поэзии и риторике это было вовсе не в диковинку: как качество словесного произведения, так и процесс его написания часто сравнивались с тканьем или вышиванием.

На значимость архетипа для мифопоэтики литературы влияет и архетип божественной ткачихи, где ткань или нить судьбы прядется или ткется женскими божествами (Парками, норнами, Мокошью и т.п.). Кроме того, образно-ассоциативная связь образов пряжи, нити, веревки, вышивки, узора на одежде, искусно сплетенных волос с особой суггестией фольклорно-магических текстов – словесных заклинаний или заговоров, вряд ли подлежит сомнению. В византийской риторической традиции, восходящей к античной поэтике, наиболее распространены метафоры формы как единства словесного плетения и облечения в украшенную одежду: «Многообразно-искусные мужи в словесном плетеньи, // Мог бы сказать, изящества в речи как душу вдыхают... И, как достойным весьма покровом благородное тело, // Мысль многомудрую также они облакают словами...» [5. С. 337].

Архетип актуализируется в истории словесности и авторских метаописаниях поэтики в периоды, отмеченные следующими чертами: 1) «вторичностью» стилевых стратегий; 2) доминированием «формы» над «содержанием», представляющей обычно в особой риторической усложненности высказывания – словесного «орнаментализма»; 3) преобладанием авторской стратегии самовыражения над стратегиями репрезентации реальности или следования канонам. В древнерусской литературе это периоды так называемого «второго южнославянского влияния», а позже – воздействия поэтики западнославянского барокко; влияния «гоголевского текста» в русской прозе от раннего Достоевского до А. Белого и, конечно, «плетение словес» русского младосимволизма и постсимволизма, включая сюда и «самовитое слово» кубофутуристов; наконец, орнаментальная проза 1920-х гг. и рефлексия отечественной неофициальной словесности в послевоенное время.

Авторская рефлексия архетипа в индивидуальных поэтиках и систематизирующих метаописаниях может быть выражена как последовательность трех сменяющих друг друга стратегий словесности, соотносимых, в свою очередь, с тремя моделями художественного текста. Логика их последовательности восходит к стратегиям утверждения и отрицания сакрального порядка мира, с которыми соотносится любая авторская модель воображаемого мира. В рамках первой стратегии, восходящей к христианской литургийной риторике, автор использует «сплетенную» словесную форму, «извитое» слово для прославления Бога и созданного им мира. Подобные ме-

тапоэтические метафоры характерны прежде всего для древнерусской книжности – Е. Премудрого, Е. Чудовского, а в Новое время – для «Кубка метелей» А. Белого, поэзии Вяч. Иванова, Н. Клюева. Во второй творческой стратегии автор или герой, опосредующий авторскую рефлексию слова, противопоставляет свое «сплетенное целое» сакральному миропорядку, бросая зачастую вызов «небу», богам или Богу, Власти, любой авторитетной инстанции. Наконец, на третьей стадии подобного «коллективного сознания» литературы автор (или его пишущий герой-медиатор) осознает свой опасный / богоборческий / «демонический» статус, используя метафору паука-чудовища или мировой паутины. Для последней стадии художественной рефлексии характерны стирание антропоморфного, личностно-субъективного начала, метаморфоза Арахны в «отвратительного паука». Литература и ее основа в Новое время – самоутверждающаяся в слове личность осознаются как предельно греховное дело. Антигерой-литератор, как и античная Арахна, может покончить с собой или «воскреснуть» после символической смерти. Рассмотрим все три стратегии более детально.

Напомним, что Арахна – дочь красильщика Идмона. Ее мастерство тканья предполагало, следуя точному подстрочнику Н.А. Куна, как выделку «тканей, прозрачных, как воздух» [6. С. 30], так и разнообразие сплетения ярких цветных нитей в красочные ковры. Если структура христианской литургической риторики восходит к внутренней форме «ирмоса» (heirmos – «сплетение»), то житийная риторика Е. Премудрого предполагает тавтологические в своей основе смысловые и звуковые вариации ключевых слов-символов. В красочном орнаменте плетения словес «во славу» святого, сакрального образа-символа сочетается усиленная изобразительность цветообозначений одежды или ткани с лейтмотивной структурой мотивно-тематических, словесных и звуковых повторов. Это, как правило, поэтические тексты или ритмизованная проза. Авторская сверхзадача подобного плетения была осознана А. Белым как воплощение божественного Слова, структурное выражение невыразимого: «...как совместить внутреннюю связь невоплотимых в образ переживаний (я бы сказал, мистических) со связью образов?» [7. С. 252]; «Смысл символов ее становится прозрачней от понимания структуры ее. Для того чтобы вполне рассмотреть переживание, сквозящее в любом образе, надо понимать, в какой теме этот образ проходит, сколько раз уже повторялась тема образа и какие образы ее сопровождали» [7. С. 254].

Назвав эту саморазвивающуюся структуру тканью («...ткань всей «Симфонии» [7. С. 253]), А. Белый указал на ее мифопоэтические, а не структурные основания. А. Лавров, опираясь на подсчеты З. Юрьевой, заключает: «Тенденция к взаимопроникновению духовного и материального, абстрактных и конкретных понятий зримо сказывается у Белого в выстраивании метафор, апеллирующих к различным тканям и одеждам...; подсчитано, что в тексте четвертой «симфонии» встречается более 200 различных материй (бархат, кружево, шелк, парча, атлас, муар, кисея и т.д.), лишь 25% этих словоупотреблений использовано в прямом значении, а 75% – в переносном. Изошренная образная орнаментика, рождающаяся в бесконечных и безудержных вариациях сравнительно небольшого количества непрестанно возобновляющихся тем и мотивов, растворяет в себе собственно сюжетные элементы и полностью их подчиняет...» [8. С. 31]. Естественно, что уже в первых фрагментах «Симфонии» появляется и метафора паутины, ставшая одним из ее лейтмотивов: «Певучие ленты серебра налетали – пролетали, обволакивали» [7. С. 255 ]; «Вьюга – клубок серебряных ниток – накатилась: ветры стали разматывать.

И парчовое серебро сквозной паутиной опутало улицы и дома.

Из-за заборов встал ряд снежных нитей и улетел в небеса» [7. С. 261].

Не менее ясно избыточность подобной орнаментально-риторической формы осознавал и древнерусский книжник Е. Премудрый: в «Житии Стефана Пермского» он как бы останавливает поток своих славословий святому явно негативным по смыслу сравнением себя с пауком («паучноточная простирати прядения, аки нити мѣзгиревыхъ тенет плутати» – «...простирати прядение аки нити мезгиревыхъ тенет плутати» [9. С. 111]). Для Вяч. Иванова видение «вещей в славе» связано прежде всего с образом сплетаемого венка и солнечной ткани: «...алые цветики собирать, // Красные веночки соплетати...» [10. С. 93]; «Цепи ты плетешь из твоих сокровищ, // Вяжью золотой ты любимцу вяжешь...» [10. С. 111]; «Ткань ореад – лазурный дым...» [10. С. 114]; «Где ткет любовь меж мраморных Диан // На солнце ткань...» [10. С. 193]. Излюбленные поэтом «венки сонетов» стали наиболее подходящей для литургийного «извития словес» поэтической структуры.

Орнаментальная поэтика сакрализации крестьянского быта в поэзии Н. Клюева и С. Есенина осознана в метафорах прядения, узора, солнечной паутины. «Как бы в стихи, золотые, как солнце, // Впрямь

волхвованье и песенку ту?» [11. С. 268]; «...и киноварь слов // Выводит узоры пестрей теремов» [11. С. 276]; «...Словите ворона-тревогу // В тенета солнечных стихов» [11. С. 302] «Я же – в избе и в хлеву // Ткал золотую молву» [11. С. 310] «Мы заставили жить и молиться вокруг себя почти все предметы. Вглядитесь в цветное узорочье наших крестьянских простынь и наволочек» [12. Т. 3. С. 140]; «...через иаковскую лестницу орнамента слова, мысли и образа» С. 154]; «...тот орнамент, который учит уста провожать слова с *помазанием*» [С. 157].

На сакральное назначение создаваемой словесной структуры в символизме и постсимволизме указывают не только многочисленные цветковые мотивы, но и символы солнца, света, вечности: «Так соборы кристаллов свержизненных // Добросовестный свет-паучок, // Распуская на ребра, их сызнава // Собирает в единый пучок» [13. Т. 1. С. 249]; «Как паук в себе рождает паутину // И, тяжелый, создаст воздушность нитей; – // Как художник создает свою картину, // Закрепляя мимолетное событий, – // Так из Вечного исходит мировое – // Многосложность и единство бытия» [14. С. 110]. С другой стороны, влияние «натурализма» с его зооморфностью творца и животного очевидно в раннем программном стихотворении («Я ненавижу свет...») акмеиста О. Мандельштама, где «камень» творчества превращается в «паутину»: «Кружевом, камень, будь // И паутиной стань, // Неба пустую грудь // Острой иглою рань» [13. Т. 1. С. 78]. Соотношение акмеизма и натурализма особенно очевидно в поэзии «адамистов» Нарбута, Зенкевича, Городецкого и в поэтике «адамизма» как конкурирующего с акмеизмом самоназвания литературного направления. Сакрализация самой поэтической речи приводит поэта к ее представлению в виде ковра, где собственно авторское начало отступает на второй план перед метафорами текстильной множественности «священных рек» и «текста природы»: «Поэтическая речь есть ковровая ткань, имеющая множество текстильных основ, отличающихся друг от друга только в исполнительской окраске, только в партитуре постоянно изменяющегося приказа орудийной сигнализации.

Она прочнейший ковер, сотканный из влаги, – ковер, в котором струи Ганга, взятые как текстильная тема, не смешиваются с пробами Нила или Евфрата, но пребывают разноцветными – в жгутах, фигурах, орнаментах... Орнамент тем и хорош, что сохраняет следы своего происхождения, как *разыгранный* кусок природы» [13. Т. 2. С. 215]. Итак, самоумаление автора по отношению к сакральному объекту или адресату сплетаемой хвалы (Бог, вечность, природа,

крестьянский мир, поэтическая речь) является наиболее важной чертой риторической системы концептуальных метафор слова – тропов цветного ковра, украшенной одежды, орнамента, тканья и плетения. Они указывают на статус искусного «ремесленника слова» («слово-ткача», по выражению юного, но уже мудрого Пушкина) во славу Божью. На языке дохристианской картины мира это Арахна до поединка с Афиной, до «преступления» той меры, которая положена богами смертному.

Главной стратегией следующей концептуальной системы является самоутверждение, автосакрализация себя в качестве текстильного демиурга. В авторефлексивных высказываниях о модернистской эстетике и поэтике мы находим систему наиболее характерных метатекстуальных метафор («aemula» Арахны с Афиной). Вот характерный фрагмент из письма С. Малларме: «Мне просто хочется сказать тебе, что я только что набросал план всего моего творчества, после того как обрел ключ к самому себе, ключ к своду, или, если хочешь, центр, чтобы не смешивать метафоры, – центр самого себя, где я держусь, словно священный паук, на главных нитях, уже вышедших из моего разума, на их переплетениях я сплету великолепное кружево, уже сегодня я провижу его, оно существует во чреве красоты» [15. С. 138]. Вряд ли случайно эссе известного современного французского поэта J.M. Maulpois названо им «Stéphane Mallarmé, Portrait du poète en araignée» («Стефан Малларме, портрет поэта в паутине»).

Акцент на включении в символистский текст «мира вещей», «не-я» приводит к использованию метафоры текста в противоположном смысле соприкосновения поэтического «я» через текст (паутину, сеть) с миром. Русский поэт-символист, которого часто сравнивают с Малларме, Иннокентий Анненский в важнейших для себя статьях («Что такое поэзия?» и «О современном лиризме») употребляет эти метафоры как репрезентации истинного «символа» как образа связи миров: «С одной стороны – я, как герой на скале, как Манфред, демон; я политического борца; с другой я, т.е. каждый, я ученого, я, как луч в макрокосме; я Гюи де Мопассана и человеческое я, которое не ищет одиночества, а напротив, боится его; я, вечно ткущее свою паутину, чтобы эта паутина коснулась хоть краем своей радужной сети другой, столь же безнадежно одинокой и дрожащей в пустоте паутины; не то я, которое противопоставляло себя целому миру, будто бы его не понявшему, а то я, которое жадно ищет выпитать в себя этот мир и стать им, делая его собою» [16. С. 206]; «Героическая легенда, романтическое самообож-



ние, любовь к женщине, к богу, сцена, кумиры – все эти силы, в свою очередь, властно сближали и сближают слово с образом, заставляя поэта забывать об исключительной и истинной силе своего материала, слов, и их благороднейшем назначении – связывать переливной сетью символов я и не-я, гордо и скорбно сознавая себя средним – и притом единственным средним, между этими двумя мирами. Символистами справедливее всего называть, по-моему, тех поэтов, которые не столько заботятся о выражении я или изображении не-я, как стараются усвоить и отразить их вечно сменяющиеся взаимоположения» [16. С. 338–339].

Магический «текст» дает своему создателю власть над замкнутым локусом пространства, над его фрагментом или его неограниченно большей частью, маг становится центром и генератором сплетаемого текста, хозяином времени. Суггестивные эффекты такого «текста» доминируют над «смыслом» и линейностью. Подобную развернуто-метафорическую текстильность «телесного» мы видим в романе «Серебряный голубь» А. Белого: в ворожке сектанта Кудеярова магическое слово превращается в сплетаемые волосы / светоносную паутину: «...дик и грозен лик столяра; дико и грозно в избе; странно натягивается здесь воздух между предметами, как силы духовной некая ткань; и ткань светится, потрескивает: искры по комнате, трески сухие, бегут огоньки, будто паук, светлую выпрядающий из себя паутину...

...будто от хворой его груди к цепким пальцам пристают света кудельные волоса... быстро-быстро ее его заволакивают паутиной руки... столяровская паутина молитв, затканная солнцем и тьмой в один воздушный ковер; странный невидимый вид: душа столяра вытекает наружу паутинными нитями, светами, пламенами...

Все то, как во сне, теперь проносится в Матрене; вся она в световой, жаркой сети; а зеленые угли над ней льют ведра света, крючковые пальцы плетут золотую нить...

<...> вот оплетает он предметы льющей из себя светоносной тканью, бормочет: руку положит на стол и вновь от стола отойдет; от стола за ним протянется нить, ту он протянет нить и к окну, и к лампаде, и к красному своему углу; паук заплетает всю комнату паутиной; всюду теперь сверканье тысячи нитей, поблескивание, миганье – нитей тончайших, светлейших, – нитей потрескивание: золотая, страшная канитель; все те из столяра выпряданные нити сходятся к столяру же... а он, сидючи в углу, быстро перебирает руками, и быстро, будто лапками перебирает нити паук» [17. С. 210]. По-видимому, во временной точке кульминации Серебряного века рефлексивные метафоры слова Баль-

монта и Белого воспринимались уже как банальные клише, поскольку в пародии А. Оцупа «Надоели все тонкости», написанной в 1913 г., эта общемодернистская «мания» текстильного усложнения словес выявлена наиболее глубоко: «Я хочу жить попроще. Проще. Проще // Не хочу я сучить светозарные нити» [18. С. 674].

Во второй половине XX в. конфликтные отношения литературного андеграунда с властью и любой авторитарной инстанцией могут привести к актуализации роли Арахны как метафор самодостаточной формы и «идиостиля». Один из самых «рефлексирующих» поэтов русского неофициального искусства конца XX в. – поэт и критик Михаил Айзенберг – осознает роль демиурга в андеграунде именно в уподоблении его пауку-Арахне: «На первом этапе основная задача стиля – выявление и демонстрация самого себя. Он предельно избирателен по отношению к содержанию, к материалу и пропускает только то, что строит форму. Автор превращается в паука, вытягивающего бесконечную нить; он Арахна, но не Парка. Композицией занимаются другие инстанции. Проблема законченности целиком в их руках.

На первой же стадии стиль, т.е. личная поэтика, стремится к образованию своего языка, к отрыву от обычной (и бытовой, и литературной) речи и замыканию этой выделенности» [19. С. 17].

Если отвлечься от обширнейшего «гоголевского» первотекста, то тогда типологически близкую модернизму прецедентную метафору создания уединенным субъектом всеохватывающей «мировой паутины» следует искать в авторефлексии персонажа-мечтателя Достоевского. С одной стороны, паутина как художественная деталь – часть его бытовой обстановки: «Два вечера добивался я: чего недостает мне в моем углу? отчего так неловко было в нем оставаться? – и с недоумением осматривал я свои зеленые закоптелые стены, потолок, **завешанный паутиной**, которую с большим успехом разводила Матрена <...> Я даже вздумал было призвать Матрену и тут же сделал ей отеческий выговор за паутину и вообще за неряшество; но она только посмотрела на меня в удивлении и пошла прочь, не ответив ни слова, так что паутина еще до сих пор благополучно висит на месте» [20. Т. 2. С. 154]; «...паутина еще до сих пор благополучно висит на месте» [Там же.]; «...паутины развелось еще больше» [Там же. С. 202].

Вместе с тем в его литературоцентричном воображении («Я создаю в мечтах целые романы» [20. Т. 2. С. 160]) внешние впечатления используются в качестве строительного материала, и здесь на первый план выходит тропеический смысл паутины-ткани как порождающей

имагинативной модели. Это уже «золотая», священная ткань («богиня фантазия»), которая изображает деятельность внутреннего мира героя, претендующего на авторство: «Теперь «богиня фантазия» (если вы читали Жуковского, милая Настенька) уже заткала прихотливую рукою свою золотую основу и пошла развивать перед ним **узоры** небывалой, причудливой жизни...» [20. Т. 2. С. 169]; «Но все та же фантазия подхватила в своем игривом полете и старушку, и любопытных прохожих, и мужичков, запрудивших Фонтанку (положим, в это время по ней проходил наш герой), **заткала шаловливо всех и всё в свою канву, как мух в паутину**, и с новым приобретением чудак уже вошел к себе в отрядную норку» [20. Т. 2. С. 170].

В поздних романах Достоевского мечтатель трансформируется в преступника – состоявшегося или несостоявшегося «литератора». Признание Раскольникова («Я тогда, как паук, к себе в угол забился» [20. Т. 6. С. 395] в свернутом виде повторяет пространственный «угол» мечтателя «Белых ночей». Процесс демонизации литературного архетипа приводит к появлению паука-чудовища или множества пауков как символической альтернативы вечности и образу Христа: «— А что если там одни пауки или что-нибудь в этом роде, – сказал он вдруг» [Там же. С. 272]; «...одна комнатка, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность» [Там же.]; «Но мне как будто казалось временами, что я вижу в какой-то странной и невозможной форме, эту бесконечную силу, это глухое и всесильное существо. Я помню, что кто-то будто бы повел меня за руку, со свечкой в руке, показал мне какого-то огромного и отвратительного тарантула и стал уверять меня, что это то самое темное, глухое и всесильное существо...» [20. Т. 8. С. 411]. В «Бесах» совратителю Ставрогину уже сопутствует мотив паучка («Надо мною жужжала муха и все садилась мне на лицо. Я поймал, подержал в пальцах <...> Затем взял книгу, но бросил и стал смотреть на крошечного красненького паучка на листке герани и забылся» [20. Т. 7. С. 650], а его жертве – девочке Матреше и ее бытовому пространству – шитья («Жена ...что-то разрезывала и сшивала из старого в новое» [20. Т. 7. С. 643]; «Матреша сидела в своей каморке... и что-то копалась с иголкой» [Там же.]).

Таким образом, в поздних романах Достоевского архетипическая метафора раздваивается: демонический ореол придается мужскому персонажу-«сочинителю», потенциальному «гордецу» и преступнику, а мотив шитья – женскому, потенциальной жертве

(Лизавета, Матреша). Модернисты подхватывают образ Достоевского. Так рождаются «Волосатик» А. Белого, его цикл «Паутина» с отвратительным героем-горбуном, многочисленные «арахниды» романов «Петербург» и «Москва» и вполне оригинальный Мефистофель-Арахна (стихотворение «Искуситель» сначала было названо «Мефистофель»).

Итак, во второй, протомодернистской и модернистской фазе актуализации архетипа как метатекстуальной метафоры внетекстовое время и пространство становятся частью воображаемого и «текстового» пространства, созданного суверенным субъектом – автором или героем, который претендует на статус «автора». В рамках христианской культуры неизбежна демонизация образа Арахны и самой метафоры, которая разветвляется на собственно текстильную (шитье и пряжа) и демоническую.

Однако архетип осознавался и в рамках совершенно иной художественной парадигмы, предшествующей модернизму, – поэтике натурализма. Так, английский писатель второй половины XIX в. Джордж Роберт Гиссинг имеет прочную репутацию «натуралиста», изображавшего жизнь городской бедноты, бродяг, нищей литературной богемы. Кажется, что новелла «Дом в тенетах» («The House of Cobwebs») полностью соответствует этой репутации: бедный начинающий литератор Голдторп (Goldthorpe) и временный хозяин разваливающегося и запущенного дома Спайсер (Spicer).

На самом деле хозяевами дома оказываются пауки, во множестве обитающие в нем: «...it's the spiders who are the real owners of these houses. When I go away, they'll be pulled down; they're not fit for human habitation. Only the spiders are really at home here, and the fact is, sir, I don't feel I have the right to disturb them. As a man of imagination, Mr. Goldthorpe, you'll understand my thoughts!» [21]. Связь паука и прядения в английском языке не менее наглядна, чем в древнегреческом: так, английское spin – ...прядь, сучить; прядь, плести (о пауке) [22. С. 1189], spider – паук [22. С. 1188]. В имени одного из героев – Спайсера (Spicer), очевиден корень Spi-, который в аспекте поэтической этимологии связан не только с spice (spi-ce – специя, пряность [22. С. 1188]), но и, возможно, spi- – от приведенного выше spin – ...прядь, сучить; прядь, плести (о пауке) [22. С. 1189].

В дискурсе повествования связующим между «пауками» и «начинающим писателем» становится лексема work, обозначающая как работу пауков («the work of the spider»), так и творческий продукт

персонажа-писателя и сам процесс работы над рукописью: «The window was over-spun with cobwebs, thick, hoary; each corner of the ceiling was cobweb-packed; long, dusty filaments depended along the walls. <...> Here again **the work of the spider** showed thick on every hand» [21]; «Not indiscreet, Goldthorpe soon became aware that he had better talk as little as possible **of the work** which absorbed his energies» [21]; «...but the young man preferred to explain his illness by **overwork**. Это слово выделено курсивом и автором в речи Спайсера «And you think the *work* will soon be finished, sir? <...> «But the *work* what news of the *work*? <...> The **work** was composed under my roof, my own roof, sir! Did I not tell you to take heart?» [21]. Очевиден и параллелизм процесса работы над книгой и «работы» пауков: «As he lay awake before getting up, eager to finish his book, yet dreading the torrid temperature of his room, which made the brain sluggish and the hand slow, Goldthorpe saw how two or three energetic spiders had begun to spin webs once more at the corners of the ceiling; now and then he heard the long buzzing of a fly entangled in one of these webs. The same thing was happening in Mr. Spicer's chamber. It did not seem worth while to brush the new webs away» [21].

Вдобавок Спайсер оказывается внимательным и страстным читателем, пусть и с весьма старомодными вкусами и с небольшой библиотекой: «Knowing these books very thoroughly, Mr. Spicer sometimes indulged in a quotation which would have puzzled even the erudite. His favourite poet was Cowper, whose moral sentiments greatly soothed him. He spoke of Byron like some contemporary who, whilst admitting his lordship's genius, felt an abhorrence of his life. He judged literature solely from the moral point of view, and was incapable of understanding any other. Of fiction he had read very little indeed, for it was not regarded with favour by his parents. Scott was hardly more than a name to him. With these intellectual characteristics, Mr. Spicer naturally found it difficult to appreciate the attitude of his literary friend, a young man whose brain thrilled in response to modern ideas, and who regarded himself as the destined leader of a new school of fiction»<sup>21</sup>. Его читательский девиз – «ни дня без строчки» («I haven't had very much time for reading, but my motto, sir, has been *nulla dies sine linea*» [21]). Он с восхищением и трепетом относится к занятиям Голдторпа.

В повествовании помимо линии совместной жизни под одной крышей двух бедняков формируется другая, имплицитная линия «метатекста», связанного с литературной работой, творчеством, осознаваемым как «работа паука». Характерно, что после завершения

работы Голдторпа начинают мучить кошмары, и он покидает дом неизменно дружелюбного к нему Спайсера. Трудно определить, входило ли явное или скрытое сравнение творчества литератора и работы пауков в интенцию Гиссинга. «Натурализм» как художественная парадигма предполагает и мотивы «биопоэтики», где дотоле возвышенный творец предстает зооморфным существом.

Логично, что следующим шагом, синтезирующим модернистскую и натуралистскую рефлексию, станет постмодернистская редукция чрезмерно усилившейся в модернизме роли творящего субъекта в анонимном и безграничном тексте-дискурсе, своего рода гедонистская физиология текстопорождения: «Говоря ныне об этой ткани, подчеркиваем идею порождения, согласно которой текст создается, вырабатывается путем нескончаемого плетения множества нитей: заблудившись в этой ткани (в этой текстуре) субъект исчезает подобно пауку, растворенному в продуктах собственной секреции, из которых он плетет паутину. Если бы мы были равнодушны к неологизмам, то могли бы делить теорию текста как гифологию («гифос» означает «ткань» и «паутина» [23. С. 515]. В деконструктивистской метафоре текстопорождающего письма автор превращается в животное, отчужденное к тому же от сплетенной им паутины текста: «Он (Поль Валери. – *В.М.*) думал, что возможность текста жить множеством времен и жизней может быть просчитана. Я говорю “может быть просчитана”: подобный умысел может быть механизирован в мозгу автора лишь в том случае, если поместить его, подобно пауку, затерянным в углу своей паутины, дистанцированным от нее. Очень скоро паутина становится безразличной к своему животному-источнику, который может преспокойно умереть, так и не поняв, что произошло. Некоторое время спустя другие животные придут повиснуть на нитях, попытаюсь выпутаться из них и размышляя о первосмысле ткани, то есть о текстовой ловушке, которая управляет сама собой. Это называют письмом. Оно просчитывает само себя, Валери это знал и возвращался к нему, к этой огромной картонной паутине, буквально носящей его подпись...» [23. Р. 331].

В теоретических построениях западных постмодернистов обнаружился очевидный парадокс: с одной стороны, текст описывается ими как визуально, тактильно ощутимое сложно переплетенное пространство, сотканное из множества нитей (и эти образы постоянно использовались Бартом и Деррида), с другой – текст – это не вещь, а смысловое поле, метафора подвижных интерпретаций. Из этого

неразрешимого тупика и вывела постмодернизм метафора паутины, ведь последняя почти имматериальна, незаметна, в ней нет антропоцентризма, который есть в продукте ткача, мастера. Появляется искушение заменить уникальный, хорошо сделанный авторский текст бескачественной анонимной паутиной необъятного размера, Арахну – арахнами. История, рассказанная Овидием, имела продолжение, но постмодернистская арахна осталась лишь метатекстуальной метафорой, ни с одним современным автором не случилось печальной кафкианской метаморфозы. Однако разрастание «всемирной паутины» позволяет воспринимать эту метафору не только как знак уходящей в прошлое литературной рефлексии, но и как весьма выразительный символ актуальной культуры.

Таким образом, использование тропа и персонажного образа паука в разных художественных системах, в разные литературные эпохи и в разных национальных литературах подтверждает наше предположение о существовании творческого архетипа, восходящего к раннему этапу рефлексивного традиционализма, когда он сменяет синкретическую словесность в античной литературе.

#### *Литература*

1. Вейсман А.Д. Греческо-русский словарь. М., 1991.
2. Гаспаров М.Л. Овидий в изгнании // Овидий Публий Назон. Скорбные элегии. Письма с Понта. М., 1978. С. 189–225.
3. Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. М., 1986.
4. Ovidius Publius Nase. Metamorphoses. Leipzig, 1977.
5. Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. Киев, 1991.
6. Кун Н.А. Легенды и мифы Древней Греции. Ростов н/Д, 2005.
7. Белый А. Симфонии. Л., 1991.
8. Лавров А.В. У истоков творчества Андрея Белого («Симфонии») // Белый А. Симфонии. Л., 1991. С. 5–36.
9. Житие Стефана, епископа Пермского, написанное Епифанием Премудрым. СПб., 1897.
10. Иванов В.И. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. СПб., 1995. Т. 1.
11. Клюев Н. Избранное. СПб., 1998.
12. Есенин С.А. Собрание сочинений в 3 т. М., 1970.
13. Мандельштам О.Э. Сочинения: в 2 т. М., 1990.
14. Бальмонт К. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи. М., 1990.
15. Малларме С. Письма к друзьям (об искусстве поэзии // Лит. учеба. 1991. № 5. С. 132–141.
16. Анненский И. Книги отражений. М., 1979. (Литературные памятники).
17. Белый А. Избранная проза. М., 1988.
18. Оцуп А. Надели все тонкости... Русская поэзия «серебряного века», 1890–1917: Антология. М., 1993. С. 674.
19. Айзенберг М. Вместо предисловия // Дело №. М., 1991. С. 5–21.

20. *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений: в 15 т. Л., 1987–1993.
21. *Gissing George.* The House Of Cobwebs [Электронный ресурс]. URL: <http://www.readcentral.com/chapters/George-Gissing/The-House-of-Cobwebs/004>. (дата обращения: 10.01.2012).
22. *Мюллер В.К.* Большой англо-русский словарь. Екатеринбург, 2007.
23. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М., 1990.
24. *Derrida J.* Marges de la philosophie. Paris, 1978.

#### A SPIDER AT WORK: THE ARCHETYPE OF ARACHNE IN THE REFLEXIVE IMAGIOLOGY OF LITERATURE.

*Imagology and Comparative Studies*, 2014, 2, pp. 17–33. DOI 10.17223/24099554/2/2

*Maroshi Valery V.* Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: maroshi@mail.ru

*Keywords:* archetype, mythopoeia, text, weaving, spider, web.

The article examines the formation of the archetype of a literary "text", which is suggested to be called "the archetype of Arachne", in mythopoeia and literary poetics. Its origin lies in the Ancient Greek and Latin words meaning "strong and balanced inner bonds, interlacement". The image of the language is actualized in the ancient myth about the dispute of Arachne and the patron of weaving, Athena. Originally, the mythical image first takes shape in the plot construction of Ovid's poetics and in one of the *Metamorphoses* parts. There is a transformation to take place which consists in the changeover form syncretic imagology suggesting the integrity of a myth and a language, an author and a character, to the rhetorical one which supposes a plot to develop the concept of an imaging word cloth, "ut picture poesis", poetry as a carpet or a picture, so important for all the ancient world. An archetype, in our sense, is a figurative style, a text-generating matrix which, being reflected or non-reflected, influences the text-building of a relatively small number of most authoritative and programmed author's texts. The author's reflection of an archetype of individual poetics and systematizing meta-definitions can be shown as a chain of three creative literal strategies changing one other. For the first strategy, which goes back to Christian liturgical rhetoric, the author uses a "woven" word form, a "curved" word for praising God and the world He created. Such meta-poetical metaphors are typical, first of all, for Old Russian booklore and Russian symbolism. For the second strategy, the author, or a character that mediates the author's reflection of the word, opposes their "woven whole" to the sacral world order, often challenging "the Sky", gods or God, any authoritative instance including the government. For the third strategy of this collective reflection of literature, the author (or their writing character-mediator) realizes their theomachic "demonic" state using the metaphor of a spider beast or the world web that subordinated time and space. The archetype is actualized on different levels of a literary text as the trope of a spider and a web, the spider as a character connected with the creativity and magical art potentially dangerous for the world order, the web as a significant metapoetic detail connected with the creativity and imaginary power over the world. In the article, the archetype is revealed through different art systems, different literary ages and different national literatures, in particular, Old Russian literature, naturalism, Russian symbolism and post-symbolism, Russian and foreign post-modernism at the close of the 20th century.



## References

1. Weisman A.D. *Grechesko-russkiy slovar'* [The Greek-Russian Dictionary]. Moscow: Ripol Klassik Publ., 1991.
2. Gasparov M.L. *Ovidiy v izgnanii* [Ovid in exile]. In: Ovid Publius Nase. *Skorbnye elegii. Pis'ma s Ponta* [Mournful elegy. Letters from Pontus]. Translated from Latin. Moscow: Nauka Publ., 1978, pp. 189-225.
3. Dvoretzkiy I.Kh. *Latinsko-russkiy slovar'* [The Latin-russian Dictionary]. Moscow: Russkiy Yazyk Publ., 1986. 843 p.
4. Ovidius Publius Nase. *Metamorphoses*. Leipzig, 1977.
5. Bychkov V.V. *Malaya istoriya vizantiyskoy estetiki* [A Short History of the Byzantine aesthetics]. Kiev: Put' k istine Publ., 1991. 406 p.
6. Kun N.A. *Legendy i mify Drevney Gretsii* [Myths and Legends of Ancient Greece]. Rostov on Don: Feniks Publ., 2005.
7. Belyy A. *Simfonii* [Symphonies]. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1991. 528 p.
8. Lavrov A.V. *U istokov tvorchestva Andreyta Belogo («Simfonii»)* [Andrei Belyy's creative works ("Symphonies")]. In: Belyy A. *Simfonii* [Symphonies]. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1991, pp. 5-36.
9. *Zhitie Stefana, episkopa Permskogo, napisannoe Epifaniem Premudrym* [The life of Stephen, Bishop of Perm, written by Epiphanius the Wise]. St. Petersburg, 1897.
10. Ivanov V.I. *Stikhotvoreniya. Poemy. Tragediya* [Poems. The tragedy]. St. Petersburg: Akademicheskiy proekt Publ., 1995, vol. 1.
11. Klyuev N. *Izbrannoe* [Selected works]. St. Petersburg, 1998.
12. Esenin S.A. *Sobranie sochineniy v 3 t.* [Collected works. In 3 vols.]. Moscow, 1970.
13. Mandelstam O.E. *Sochineniya: v 2 t.* [Works. In 2 vols.]. Moscow, 1990.
14. Balmont K. *Izbrannoe: Stikhotvoreniya. Perevody. Stat'i* [Selected works. Poems. Translations. Articles]. Moscow: Pravda Publ., 1990. 606 p.
15. Mallarme S. *Pis'ma k druž'yam (ob iskusstve poezii)* [Letters to friends (the art of poetry)]. *Lit. ucheba*, 1991, no. 5, pp. 132-141.
16. Annenskiy I. *Knigi otrazheniy* [Books of reflections]. Moscow: Nauka Publ., 1979. 679 p.
17. Belyy A. *Izbrannaya proza* [Selected prose]. Moscow: Sovetskaya Rossiya Publ., 1988. 461 p.
18. Otsup A. *Nadoeli vse tonkosti... Russkaya poeziya "serebryanogo veka", 1890–1917: Antologiya* [Tired of all the details ... Russian poetry of the "Silver Age", 1890–1917: An Anthology]. Moscow, 1993, p. 674.
19. Eizenberg M. *Vmesto predisloviya* [For preface]. In: *Delo №* [Record #]. Moscow: Soyuzteatr Publ., 1991, pp. 5-21.
20. Dostoevskiy F.M. *Sobranie sochineniy: v 15 t.* [Collected works. In 15 vols.]. Leningrad, 1987–1993.
21. Gissing George. *The House Of Cobwebs*. Available at: <http://www.readcentral.com/chapters/George-Gissing/The-House-of-Cobwebs/004>. (Accessed: 10th January 2012).
22. Mueller V.K. *Bol'shoy anglo-russkiy slovar'* [The Great English – Russian dictionary]. Ekaterinburg, 2007.
23. Bart R. *Izbrannye raboty: Semiotika: Poetika* [Selected Works: Semiotics: Poetics]. Translated from French. Moscow, 1990.
24. Derrida J. *Marges de la philosophie*. Paris: Éditions de Minuit Publ., 1978. 396 p.