

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А.М. ГОРЬКОГО





**ИССЛЕДОВАНИЯ
ПО ФОЛЬКЛОРУ
И МИФОЛОГИИ
ВОСТОКА**

**СЕРИЯ
ОСНОВАНА
В 1969 Г.**

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Е.М.Мелетинский (председатель)

С.Ю.Неклюдов (секретарь)

Е.С.Новик

Б.Л.Рифтин

Издательская фирма
«ВОСТОЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА» РАН

Е. М. Мелетинский

ПОЭТИКА МИФА

3-е издание, репринтное

МОСКВА 2000

УДК 29
ББК 82.3(0)
М47

Редакторы издательства
Е.С.НОВИК, Л.Ш.РОЖАНСКИЙ

Мелетинский Е.М.

М47 Поэтика мифа. 3-е изд., репринтное. — М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. — 407 с. (Исследования по фольклору и мифологии Востока).

ISBN 5-02-017878-0

Монография Е.М.Мелетинского посвящена общим проблемам мифологии, анализу современных теорий мифа и критическому рассмотрению использования мифа в художественной литературе и литературоведении XX в. (современное мифотворчество в его отношении к первобытным и древним мифам). Рассматриваются мифология и литература как западного, так и восточного мира.

ББК 82.3(0)

ISBN 5-02-017878-0

© Е.М.Мелетинский, 1976
© Издательская фирма
«Восточная литература» РАН, 1976

Название предлагаемой книги, возможно, не является достаточно строгим, поскольку мифотворчество содержит лишь бессознательно-поэтическое начало, и потому применительно к мифу нельзя говорить о собственно художественных приемах, средствах выразительности, стиле и тому подобных объектах поэтики. Однако мифам свойственно претворение общих представлений в чувственно-конкретной форме, т. е. та самая образность, которая специфична для искусства и которую последнее в известной мере унаследовало от мифологии; древнейшая мифология в качестве некоего синкретического единства заключала в себе зародыши не только религии и древнейших философских представлений (формиовавшихся, правда, в процессе преодоления мифологических истоков), но также искусства, прежде всего — словесного. Художественная форма унаследовала от мифа и конкретно-чувственный способ обобщения, и самый синкретизм. Литература на протяжении своего развития длительное время прямо использовала традиционные мифы в художественных целях. Поэтому термин «поэтика мифа» с известными оговорками применяется нами при рассмотрении специфики мифа в аспекте предьстории литературы с неизбежным отвлечением от религиозведческой стороны проблемы мифа. Кроме того, термин «поэтика мифа», или «поэтика мифотворчества», или «поэтика мифологизирования», приобретает особый смысл в связи с сознательным обращением к мифологии некоторых писателей XX в. (Джойс, Кафка, Лоренс, Йетс, Элиот, О'Нил, Кокто, не укладывающиеся в рамки модернизма Т. Манн, Маркес и др.) обычно как к инструменту художественной организации материала и средству выражения неких «вечных» психологических начал или хотя бы стойких национальных культурных моделей, а также в связи с возникновением особой ритуально-мифологической школы в литературоведении, для которой всякая поэтика есть поэтика мифа (М. Бодкин, Н. Фрай и другие описывают литературное произведение в терминах мифа и ритуала).

Подобный мифологизм в литературе и литературоведении, характерный для модернизма, но далеко к нему не сводя-

щийся в силу разнообразия идейных и художественных устремлений писателей, пришел на смену традиционному реализму XIX в., сознательно ориентированному на правдоподобное отображение действительности, создание художественной истории своего времени и допускающему элементы мифологизма лишь имплицитно.

В литературном мифологизме на первый план выступает идея вечной циклической повторяемости первичных мифологических прототипов под разными «масками», своеобразной замещаемости литературных и мифологических героев, делаются попытки мифологизации житейской прозы писателями и выявления скрытых мифологических основ реализма литературными критиками.

Такое «возрождение» мифа в литературе XX в. отчасти опиралось на новое апологетическое отношение к мифу как к вечно живому началу, провозглашенное «философией жизни» (Ф. Ницше, А. Бергсон), на уникальный в своем роде творческий опыт Р. Вагнера, на психоанализ З. Фрейда и особенно К. Г. Юнга, а также на новые этнологические теории, которые и сами отдали дань модным философским увлечениям и в то же время во многом углубили понимание традиционной мифологии (Дж. Фрейзер, Б. Малиновский, Л. Леви-Брюль, Э. Кассирер и др.). Мифология стала ими рассматриваться не как способ удовлетворения любознательности первобытного человека (так представляла себе дело позитивистская «теория пережитков» XIX в.), а как тесно связанное с обрядовой жизнью племени и в значительной мере к нему восходящее «священное писание», прагматическая функция которого — регулирование и поддержка определенного природного и социального порядка (отсюда и циклическая концепция вечного возвращения), как прелогическая символическая система, родственная другим формам человеческого воображения и творческой фантазии. Близкое знакомство писателей с новейшими этнологическими теориями (в рамках характерного для XX в. сближения этнологии и литературы) не могло помешать тому, что их художественные концепции хотя и испытали явное влияние научных теорий, но в гораздо большей мере отразили кризисную культурно-историческую ситуацию в западном обществе первых десятилетий нашего века, чем свойства самой первобытной мифологии.

Как явление модернизма мифологизм, безусловно, во многом порожден осознанием кризиса буржуазной культуры как кризиса цивилизации в целом, что вело к разочарованию в позитивистском рационализме и эволюционизме, в либераль-

ной концепции социального прогресса (американский критик Ф. Рав видит в идеализации мифа прямое выражение страха перед историей, герой Джойса мечтает «пробудиться» от ужаса истории). Наряду с философским влиянием, так или иначе опосредствующим сложившееся недоверие к истории, и дополнительными веяниями от разного рода неклассических теорий в области точных наук, новых идей в психологии и этнологии и т. п. следует учесть шок первой мировой войны, обостривший ощущение зыбкости социальной основы современной цивилизации и мощи колеблющихся ее сил хаоса. Модернистский мифологизм питался и романтическим бунтом против буржуазной «прозы», и предчувствием фашизма (который сам пытался опереться на «философию жизни» и «возродить» древнегерманские мифы), и травмами, им нанесенными, и страхом перед историческим будущим, отчасти и перед революционной ломкой устоявшегося, хотя и испытывающего кризисное состояние мира.

Социальные потрясения поддерживали у многих представителей западноевропейской интеллигенции убеждение в том, что под тонким слоем культуры действуют вечные разрушительные или созидательные силы, прямо вытекающие из природы человека, из общечеловеческих психологических и метафизических начал. Стремление выйти за социально-исторические и пространственно-временные рамки ради выявления этого общечеловеческого содержания было одним из моментов перехода от реализма XIX в. к модернизму, а мифология в силу своей исконной символичности оказалась (особенно в увязке с «глубинной» психологией) удобным языком описания вечных моделей личного и общественного поведения, неких сущностных законов социального и природного космоса.

В сказанное выше нужно внести некоторые коррективы, имея в виду, что мифологизм XX в. может сочетаться не только с интуитивистским, но и с рационалистическим подходом, может выступать и под «правыми», и под «левацкими» лозунгами (теоретик анархо-синдикализма Ж. Сорель и многие другие), что мифологизм не всегда противопоставляется историзму, а часто выступает как его дополнение, как экспрессивное средство типизации (Т. Манн, стремившийся противопоставить гуманизированный миф нацистскому мифотворчеству, или писатели «третьего мира», использующие миф, еще связанный с фольклором, для выражения устойчивости национальных культурных моделей), что проблемы мифа в соотношении с литературой поднимались и в советской науке и т. д. Мифологизм XX в., таким образом,

оказывается в чем-то шире модернизма, явлением более сложным и противоречивым, анализ которого требует учета многих дополнительных факторов и аспектов (мы настаиваем именно на сложности этого явления, неразложимого на сумму простых, например, на несколько «разных» мифологизмов).

История культуры на всем ее протяжении так или иначе соотносилась с мифологическим наследием первобытности и древности, отношение это сильно колебалось, но в целом эволюция шла в направлении «демифологизации» (ее вершинами можно считать просвещение XVIII в. и позитивизм XIX в.), а в XX в. мы сталкиваемся с крутой «ремифологизацией» (по крайней мере в рамках западной культуры), значительно превосходящей по своему масштабу романтическое увлечение мифом в начале XIX в., противостоящей демифологизирующему процессу в целом. Сущности мифологизма XX в. нельзя понять, не уяснив специфику подлинной мифологии, первобытной и древней, не поставив вопрос о соотношении их между собой.

«Ремифологизация» в западной литературе и культуре делает чрезвычайно актуальной проблему мифа как в общем плане, так и в связи с поэтикой. Разумеется, необходимо соотнести классические формы мифа с породившей их исторической действительностью, и особенно мифологизм XX в. с общественной ситуацией XX в., и обнаружить те различия между первобытным мифом и современным мифологизированием, которые отсюда вытекают. Этого, однако, недостаточно, поскольку новейшие интерпретации мифа выдвигают на первый план миф (и ритуал) как некую емкую форму или структуру, которая способна воплотить наиболее фундаментальные черты человеческого мышления и социального поведения, а также художественной практики. Следовательно, необходим анализ структуры мифа. Поскольку началось своеобразное взаимодействие этнологии и литературы, то следует углубить понимание мифа в рамках этого взаимодействия. Из вышесказанного вытекает двойная задача нашей работы: рассмотрение подлинной мифологии в свете современных теорий и одновременно изучение современных научных и художественных интерпретаций мифа и проблемы «миф — литература» в свете сегодняшнего понимания классических форм мифа.

Сталкивая таким образом древний миф и современную литературу, мы имеем возможность лишь крайне бедно коснуться старых теорий мифа и истории взаимоотношений между мифом и литературой до XX в. Соответственно в нашей

книге последовательно будут рассмотрены наиболее значительные теории мифа (включая ритуально-мифологическое литературоведение и оригинальные концепции советских ученых в области поэтики мифа), классические формы мифа и некоторые особенности перехода от мифа к литературе и, наконец, поэтика мифологизирования в литературе XX в. в основном на материале романа.

Мы пользуемся случаем принести благодарность научным сотрудникам отдела истории всемирной литературы ИМЛИ, принимавшим участие в обсуждении настоящей работы, а также С. С. Аверинцеву, В. В. Иванову и Д. В. Затонскому, взявшим на себя труд ознакомиться с рукописью и давшим автору ряд ценных советов.

Часть I

НОВЕЙШИЕ ТЕОРИИ МИФА И РИТУАЛЬНО-МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ЛИТЕРАТУРЕ

ИСТОРИЧЕСКОЕ ВВЕДЕНИЕ¹

Развитие античной философии² началось с рационального переосмысления мифологического материала и, естественно, выдвинуло проблему отношения рационального знания к мифологическому повествованию. Софисты толковали мифы аллегорически. Платон противопоставил народной мифологии философско-символическую интерпретацию мифов. А. Ф. Лосев — крупнейший современный интерпретатор Платона — считает, в частности, что «учение об универсальном живом существе становится у Платона трансцендентально-диалектическим основанием вообще всей мифологии»³. Аристотель толкует о мифе, преимущественно в рамках своей «Поэтики», как о фабуле. Впоследствии восторжествовала аллегорическая интерпретация — у стоиков, видевших в богах персонификацию их функций, у эпикурейцев, считавших, что мифы, созданные на основе естественных фактов, предназначались для откровенной поддержки жрецов и правителей, даже у неоплатоников, которые сопоставляли мифы с логическими категориями. Эвгемер (III в. до н. э.) видел в мифических образах обожествленных исторических деятелей. Средневековые христианские теологи, толкуя Ветхий и Новый заветы буквально и аллегорически, дискредитировали античную мифологию, либо ссылаясь на эпикурейскую и эвгемеристическую интерпретацию, либо низводя античных богов до бесов.

В эпоху Возрождения⁴ пробудился большой интерес к античной мифологии, которая трактовалась в качестве моральных поэтических аллегорий, как выражение чувств и страстей эмансипирующейся человеческой личности, а также как аллегорическое выражение некоторых религиозных, научных или философских истин. Одна из малопопулярных попыток раскрытия мудрости древних за аллегорической за-

весой античной мифологии принадлежала Ф. Бэкону. Просветители XVIII в. заняли по отношению к мифологии негативистскую позицию, как к плоду невежества и обмана.

В начале XVIII в. почти одновременно были созданы «Нравы американских дикарей сравнительно с нравами первобытных времен» Ж. Ф. Лафито, «Происхождение вымыслов» Б. Фонтенеля и «Основания новой науки об общей природе наций» Дж. Вико.

Иезуит-миссионер Лафито, проживший много лет среди канадских индейцев, сопоставил их культуру с древнегреческой (это первые шаги эволюционной сравнительно-исторической этнологии) и пришел к выводу об их единой природе. В языческой мифологии и религии Лафито искал зародыш религии откровения. Картезианец и ближайший предшественник просветителей Фонтенель объясняет появление мифологических образов (богов) у первобытных людей тем, что, пытаясь доискаться до первопричины непонятных стихийных явлений, они придавали им человеческие черты, гиперболизировали их и приписывали чудесные свойства. Пережитком подобных ложных представлений являются, по его мнению, суеверия и предрассудки. Лафито и Фонтенель, при известном сходстве методологических принципов (они оба по-своему предвосхищают этнологию XIX в.), представляют два полюса в оценке мифологического «вымысла». Гораздо резче позиция Вольтера. Лафито вызвал у него беспощадную насмешку. Знаменитый писатель — разоблачитель церковного лицемерия — безоговорочно подводил мифологию вместе с библейской «священной историей» под категорию «заблуждений». Вольтер и Дидро ставили акцент на обмане со стороны жрецов.

Итальянский ученый Вико, автор «Новой науки», создал первую серьезную философию мифа. Не случайно философия мифа как часть философии истории возникла в эпоху, когда начиналось время буржуазной «прозы». И вместе с упадком ренессансной культуры, сознательно синтезировавшей традиции христианского средневековья и языческой античности, окончательно иссякли мифологические традиции, которые в эстетически преобразованном и гуманизированном виде еще питали эту культуру и были своеобразным признаком ее поэтичности. Не случайно это произошло не во Франции, где на подъеме был просветительский рационалистический оптимизм, сулящий преобразование общества по закону разума, а в Италии, испытывающей общий культурный и политический упадок после блестящего ренессансного расцвета. Методологически полемическое острие Вико

было направлено против картезианской версии исторического прогресса. И картезианец Фонтенель умеет противопоставить эпоху воображения и эпоху «механических искусств», но только в пользу последней, ибо первая слишком явно порождена невежеством и дикостью и мешает цивилизации.

В отличие от Фонтенеля Вико исходит из диалектического понимания исторического развития, при котором приобретения неотделимы от потерь. Он склоняется к представлению истории цивилизации в виде циклического процесса: божественная, героическая и человеческая эпохи выражают детское, юношеское и зрелое состояния общества и общего разума. В рамках этой философии истории разворачивается и виконианская теория мифа и поэзии.

«Первые люди, как бы дети рода человеческого, неспособные образовать интеллигентные родовые понятия вещей, естественно были вынуждены сочинять поэтические характеры, т. е. фантастические роды или универсалии, чтобы сводить к ним как к определенным образцам или идеальным портретам все отдельные виды, похожие каждый на свой род»⁵.

«Поэтическая мудрость — первая мудрость язычества — должна была начинать с метафизики, не рациональной и абстрактной метафизики современных ученых, а с чувственной и фантастической метафизики первых людей, так как они были совершенно лишены рассудка, но обладали сильными чувствами и могущественной фантазией... Такая метафизика была их настоящей поэзией, а последняя — естественной для них способностью, порожденной незнанием причин... Такая поэзия первоначально была у них божественной: они представляли себе причины ощущаемых и вызывающих удивление вещей как богов... Они приписывали сущность вызывавшим удивление вещам соответственно своим собственным представлениям, совершенно как дети. Дети берут в руки неодушевленные предметы, забавляются и разговаривают с ними, как если бы то были живые личности. Первые люди языческих наций, как дети возникающего человеческого рода... творили вещи соответственно своим идеям — делали это под влиянием привязанного к телу воображения... с такой поражающей возвышенностью...» (там же, стр. 132). «Мы показали, что столь возвышенная поэзия зародилась вследствие недостаточности человеческого рассудка и что из-за появившихся впоследствии философии, искусства, поэтики, критики и даже как раз вследствие их не появилось другой поэзии, даже равной, не говоря уже о большей... Благодаря такому открытию оснований поэзии опровергается мнение

о недостижимой мудрости древних, которую так стремились раскрыть, начиная с Платона и кончая Бэконом Веруламским... Это была простонародная мудрость законодателей, основавших человеческий род, а не тайная мудрость глубоких и редких философов» (там же, стр. 137).

Из приведенных отрывков видно, что Вико связывает поэзию с исторически неразвитой культурой и при этом в противоположность французским просветителям подчеркивает возвышенность древней поэзии, недостижимую впоследствии.

Героическая поэзия гомеровского типа, по мнению Вико, возникает из «божественной», т. е. из мифологии, а своеобразие последней во многом определяется неразвитыми и специфическими формами мышления, сравнимыми с детской психологией. Вико имеет в виду чувственную конкретность и телесность, эмоциональность и богатство воображения при отсутствии рассудочности (прелогизм?), перенесение на предметы окружающего мира своих собственных свойств (вплоть до отождествления космоса с человеческим телом), персонификацию родовых категорий, неумение абстрагировать атрибуты и форму от субъекта, замену сути «эпизодами», т. е. повествовательность. Эта характеристика мифологического «поэтического» мышления предвосхищает в общих чертах не только романтическую, но и современную, особенно если учесть глубокое понимание Вико метафорической природы мифа и мифологического генезиса поэтических тропов, а также некоторое приближение к пониманию мифологической символики.

Необыкновенно глубоки высказывания Вико о том, что каждая метафора или метонимия является по происхождению «маленьким мифом». Вико полагает, «что все тропы... ставшиеся до сих пор хитроумными изобретениями писателей, были необходимым способом выражения всех первых поэтических наций и что при своем первом возникновении они обладали всем своим подлинным значением. Но так как вместе с развитием человеческого ума были найдены слова, обозначающие абстрактные формы или родовые понятия, обнимающие свои виды или соединяющие части их с целым, то такие способы выражения первых народов стали переносами» (там же, стр. 149).

Чрезвычайно интересна виконианская концепция развития поэтического языка из мифа («из божественных и героических характеров») и прозаического языка из поэтического, в частности мысли Вико о превращении метафор в языковые знаки, о языке символов в греческую эпоху.

Древнейшая эпоха представляется Вико как поэтическая

во всех своих аспектах (логика, метафизика, экономика, политика, физика, география и т. д.) и во всех этих аспектах коренящаяся в мифе, что указывает на понимание им первобытного идеологического синкретизма.

Вико убежден, что древнейшая мифологическая поэзия была в аристотелевском смысле «подражанием природе», но сквозь призму первобытного мифологического воображения. Он высказывает здравую мысль, что при учете своеобразия мифологического отражения действительности можно было бы использовать миф как своего рода исторический источник, с тем чтобы понять, как определенным историческим лицам приписывались по законам мифа родовые качества и деяния, как формировалась на реальной основе мифическая география и космография и т. д. Смешивая, однако, на практике наивный эвгемеризм, аллегоризм и более глубокое понимание символов, не имея опоры в этнографии (хотя бы в масштабе Лафито) и неизбежно пользуясь крайне неточными методами филологической критики, разыскания этимологий и т. п., Вико не был в состоянии успешно решать конкретно-исторические или конкретно-фольклористические задачи. Поэтому мы и говорим о виконианской философии мифа, а не о подлинной научной методике.

Виконианская философия мифа не подводит итоги развитию мифологической науки, а предваряет ее, гениально предвосхищает общий путь ее развития, так же как и некоторые другие не менее существенные сферы знания, на которых мы не останавливались. Известны слова Маркса о том, что у Вико «содержатся в зародыше Вольф („Гомер“), Нибур („История римских царей“), основы сравнительного языкознания (хотя и в фантастическом виде) и вообще немало проблесков гениальности»⁶. Философия истории Вико, по общему мнению, предвосхищает многие идеи Гердера и некоторые принципы философии истории Гегеля, а его циклическая теория культуры возрождается в XX в. в модернистском истолковании Шпенглера и Тойнби.

К этому можно добавить, что философия мифа Вико в зародыше, т. е. синкретически, содержит почти все основные направления в изучении мифа: столь различные и порой враждебные друг другу гердеровскую и романтическую поэтизацию мифологии и фольклора, анализ связи мифа и поэтического языка у Мюллера, Потебни и даже Кассирера, теорию «пережитков» английской антропологии и «историческую школу» в фольклористике, отдаленные намеки на «коллективные представления» Дюркгейма и прелогизм Леви-Брюля. Джойс, очарованный и анализом мифа у Вико, и его

теорией круговорота, склоняет и спрягает, в шутку и всерьез, его имя в мифологизирующем романе «Поминки по Финнегану», использует теорию Вико для самой внутренней организации этого произведения.

Переходная ступень от просветительского взгляда на миф к романтическому представлена знаменитым немецким просветителем Гердером. Мифы привлекают его своей естественностью, эмоциональностью, поэтичностью и национальным своеобразием, на котором он очень настаивает. Гердер рассматривает мифы различных народов, в частности и первобытных (в этом смысле он одно время противостоял эстетическому эллинизму Винкельмана как автора «Истории искусства древности»), но мифология интересует его не сама по себе, а как часть созданных народом поэтических богатств, народной мудрости.

Романтическая философия мифа, подготовленная работами Хр. Г. Гейне, друга Гёте К. Ф. Морица, научными и театро-литературными выступлениями братьев Шлегелей и других авторов, получила свое завершение у Ф. В. Шеллинга (параллельно писали о мифе и символе Ф. Крейцер, И. Гёррес, И. А. Канне, братья Гриммы, Г. Х. Шуберт и др.⁷). В романтической философии миф преимущественно трактовался как эстетический феномен, но ему вместе с тем придавалось особое значение как прототипу художественного творчества, имеющему глубокое символическое значение; преодоление традиционного аллегорического толкования мифа (отчасти еще у Хр. Г. Гейне) в пользу символического — ее основной пафос. Кроме того, здесь имеются и зачатки исторического подхода к мифу и его различным «национальным» формам, разумеется, в крайне абстрактном и идеалистическом виде.

Ориентация некоторых романтиков на современный индивидуализм или христианское средневековье сочеталась иногда с традиционным культом античности. Но в то время как Ф. Шлегель⁸ искал в античных обрядах и комедии Аристофана дионисийскую праздничность, Шеллинг⁹ оставался верен гётевско-винкельмановскому подходу к античному мифу и искусству (так же как затем Гегель).

Ранний Шеллинг видел в панэстетизме и искусстве, которое он считал внутренне изоморфным органической жизни, важнейший акт познания и средство преодоления двойственности субъекта и объекта, необходимости и свободы, природы и духа, реального и идеального, способ изображения подлинно сущего, самосозерцание абсолюта. Нет необходимости напоминать, что эстетика и вся философия Шеллинга с са-

мого начала — классический образец объективного идеализма, использующего платоновские представления. В эстетической системе Шеллинга мифология имеет ключевое значение. Посредством мифологии Шеллинг конструирует материю искусства, исходя из того что мифологические «боги» в качестве реально созерцаемых идей имеют для искусства такое же фундаментальное значение, как собственно «идеи» для философии, что каждая форма включает в себя «целостную божественность» и что в мифологии фантазия сочетает абсолютное с ограничением и воссоздает в особенном всю божественность общего. Шеллинг пишет:

«Мифология есть необходимое условие и первичный материал для всякого искусства... Nervus probandi заключается в идее искусства как выявления абсолютного и самого по себе прекрасного через особые прекрасные предметы, т. е. выявления абсолютного в ограничении без упразднения абсолютного. Противоречие это разрешается только в идеях богов, которые, со своей стороны, могут получить независимое, подлинно объективное существование лишь путем полного своего развития до самостоятельного мира и до поэтического целого, которое называется мифологией... Мифология есть не что иное, как универсум в более торжественном одеянии, в своем абсолютном облике, истинный универсум в себе, образ жизни и полного чудес хаоса в божественном образотворчестве, который уже сам по себе поэзия и все-таки сам для себя в то же время материал и стихия поэзии. Она (мифология) есть мир и, так сказать, почва, на которой только и могут расцветать и произрастать произведения искусства. Только в пределах такого мира возможны устойчивые и определенные образы, через которые только и могут получить выражение вечные понятия.

...Поскольку поэзия есть образное начало материи как искусство в более узком смысле формы, постольку мифология есть абсолютная поэзия, так сказать, стихийная поэзия. Она есть вечная материя, из которой все формы выступают с таким блеском и разнообразием» (там же, стр. 105—106).

Шеллинг делает упор на специфически эстетическое, стихийно-эстетическое в мифе и видит в мифологии «первоматерию, из которой все произошло», и «мир первообразов», т. е. первоэлемент, почву и парадигму всякой поэзии — так же как и Вико, — и, более того, всякого искусства.

Искусство и природа занимают во многом аналогичное положение на различных уровнях общеприродофилософской системы Шеллинга, а мифология занимает место как бы между природой и искусством: политеистическая мифология оказывает-

ся обожествлением природных явлений посредством фантазии, символикой природы. В отличие от Вико Шеллинг решительно выступает против эвгемерического и аллегорического подхода к мифу. Он строго различает схематизм (особенное через общее), аллгорию (общее через особенное) и символ, синтезирующий эти две формы воображения и представляющий собой ее третью, абсолютную форму; речь идет о синтезе высшего, второго порядка, с полной неразличимостью общего и особенного в особенном. Шеллинг настаивает на том, что мифология является общим материалом такого представления (изображения) и что символизм есть принцип конструирования мифологии вообще. В мифологии особенное не обозначает общее, а есть это общее. Символизм мифологии «изначален». Шеллинг также отличает символ от «образа», понимаемого им как точное и конкретное воспроизведение предмета. Интересна мысль Шеллинга о том, что аллегорическое значение существует в мифе как возможность, откуда как раз вытекает бесконечность смысла, отчасти реализуемого в позднейших аллегорических, в принципе непоэтических толкованиях. Но у Шеллинга есть (так же как у Морица) и слабый намек на представление о мифологии как моделирующей системе на основе сочетания цельности и «ограничений» в характеристике богов. Правда, о мифе как о «языке» романтики говорят лишь в совершенно метафорическом, переносном смысле, и романтический символизм, лишенный конкретности, всегда оставляет открытой дверь для мистического истолкования символа. Но постановка вопроса о символизме мифа, безусловно, углубила понимание последнего и оказала известное влияние на символические теории мифа в XX в.

Говоря о мифологии вообще, Шеллинг имеет перед глазами в качестве основного примера античную мифологию как своего рода мифологию *par excellence* («греческая мифология есть высочайший первообраз поэтического мира» — там же, стр. 92). Исходя из эстетизирующей гётевско-винкельмановской трактовки античности, Шеллинг восторженно говорит о греческой теогонии как вычленении из хаоса и преодолении бесформенности, впрочем не лишая и хаос как первооснову бытия известного уважения. В философии искусства Шеллинга дается весьма содержательная и обнаруживающая определенное культурно-историческое чутье сравнительная характеристика античной, древневосточной и христианской мифологии. Греческая мифология глубоко символична, индийская в значительной мере аллегорична, а персидская — схематична; греческая реалистична и движется от бесконечного

к конечному, а «идеалистическая» восточная — в обратном направлении. Восточная «идеалистичность» (акцент на сущности, идее, идеале) доводится, по мнению Шеллинга, до логического завершения в христианстве. Материалом христианской мифологии он считает не природу, а историю, в частности чудесное в истории, как сферу провидения и моральных ценностей; символом мира идей выступают здесь не природа и бытие, а человек и его действия, вместо обожествления человека — очеловечивание божества, вместо пантеизма — иерархия (ангелы) и резкая оппозиция добра и зла (ангел и дьявол); одновременно религия поэтическая сменяется религией откровения. Эти во многом правильные мысли были потом развиты в эстетике Гегеля. Итак, эстетика Шеллинга оказывается своеобразной философской поэтикой мифа.

Исходя из того что мифология символизирует вечные начала и является материалом всякого искусства, Шеллинг считает, что мифотворчество продолжается в искусстве и может принять вид индивидуальной творческой мифологии.

«Всякий великий поэт призван превратить в нечто целое открывшуюся ему часть мира и из его материала создать *собственную* мифологию; мир этот (мифологический мир) находится в становлении, и современная поэту эпоха может открыть ему лишь часть этого мира; так будет вплоть до той лежащей в неопределенной дали точке, когда мировой дух сам закончит им самим задуманную великую поэму и превратит в *одновременность* последовательную смену явлений нового мира» (там же, стр. 147—148). Шеллинг указывает в качестве примера таких поэтов, как Данте (создавшего свой миф из ужаса истории и материала существующей иерархии), Шекспира (создавшего миф из национальной истории и современных нравов), Сервантеса, Гёте как автора «Фауста». «Все это — вечные мифы», — говорит Шеллинг. Подобный взгляд был возрожден в XX в. «ритуально-мифологической» литературной критикой. Шеллинг готов искать возможности новой мифологии и символики даже в «высшей умообразительной физике» — позиция, которая в XX в. не кажется слишком странной.

Первый вариант философии мифа был разработан Шеллингом в 1801—1809 гг. и послужил фундаментом для его позднейших работ о мифе, в частности для «Философии мифологии и откровения», написанных после 1815 г., когда Шеллинг перешел от «философии тождеств» к «философии откровения», отказался от отождествления разума и бытия и установил на интеллектуальную интуицию. Философия мифологии теперь развивается им уже не в рамках чистой эсте-

тики, а в сфере теософии и служит введением в собственно религиозную «философию откровения». Миф трактуется здесь как субстанциональное единство формальной, материальной, движущей и конечной причин (в терминах Аристотеля), снова подчеркивается его символическая природа и всячески выделяется его значение и необходимость с точки зрения человеческого сознания. Сама эта необходимость коренится во внеисторической сфере, ибо и сам миф первичен по отношению к истории. Мифологический процесс рассматривается в этой работе как теогонический, в ходе которого бог, или абсолют, исторически обнаруживается через человеческое сознание; так Шеллинг понимает путь от субъективного к объективному. В политеистической мифологии усматривается известное историческое содержание, совпадающее с содержанием истинной религии и предшествующее самооткровению бога. Мы несколько подробнее остановились на концепции Шеллинга ввиду огромного влияния его взглядов и их актуальности для теоретических дискуссий о мифе в XX в., в частности в плане поэтики мифа.

Гегель, сделавший столь важный шаг по сравнению с Шеллингом в сторону глубокого и последовательного историзма (в рамках объективного идеализма), не создал своей теории мифа. В своем понимании мифа и его соотношения с искусством, при сравнительном анализе различных культурно-исторических типов мифологии, он в основном развивал идеи Шеллинга, причем с сильной перестановкой акцентов. Гегеля не столько занимал собственно мифологический символизм (он даже не отделял его столь строго от аллегоризма) как основа искусства, сколько сами исторические формы искусства: символическая на материале древнего Востока, классическая на материале греко-римской античности и романтическая — средневековья. Между тем его блестящее определение сущности символической формы искусства как раз подходит для характеристики мифологии как идеологической и культурной формы, предшествующей искусству, или для культуры, ориентированной на тотальный символизм (включая сюда отчасти и средневековье), в ее соотношении с искусством, проникнутым пафосом предметного овладения мира (начиная с Возрождения; аналогичные процессы в меньшем масштабе — и в античности).

Необходимо оценить серьезность вклада в понимание мифологии, сделанного немецкой философией от Гердера до Гегеля (в основном с позиций объективного идеализма) еще до серьезного развертывания собственно научного изучения мифов. В этой связи стоит подчеркнуть, что позиция Маркса

в отличие от «позитивистов» второй половины XIX в. не только не зачеркивала их достижений, но прямо на них опиралась. Как известно, Маркс высоко ценил поэтическую ценность древних мифов, отмечал их бессознательно-художественный характер и значение как почвы и арсенала искусства, генетическую связь между своеобразием искусства и его мифологическими предпосылками; он видел определенную закономерность в том, что миф и героическая поэзия возникают на относительно низкой ступени развития и сохраняют значение эстетического образца для последующих поколений и что они не могут возродиться на фоне буржуазной «прозы». Как справедливо указывает известный немецкий литературовед-марксист Р. Вайман¹⁰, Маркс поддерживал взгляд Морица и Гриммов на народную фантастику и мысли Шеллинга о связи мифологии с детством человеческого рода (эти мысли Шеллинга, в свою очередь, очень близки Вико). К этому можно добавить, что Маркс, как и Гегель, считал миф и героическую поэзию необратимо утраченной ступенью, тогда как Шеллинг и романтики допускали возможность вечного мифотворчества (а Вико — циклическое возвращение). Но если для Гегеля дело сводится к переходу на высшую ступень саморазвития духа, то Маркс исходит из того, что мифология умирает вместе с наступлением действительного господства человека над силами природы.

Мы не будем сколько-нибудь подробно рассматривать методы и результаты научного изучения мифов, которое, получив исходный импульс в романтическую эпоху, развернулось во второй половине XIX в., испытывая влияние позитивизма. Мы не можем долго задерживаться на теориях мифа до XX в., тем более что нас интересует в первую очередь не ход изучения мифологии, а самое ее понимание.

Во второй половине XIX в. противостояли друг другу в основном две магистральные школы изучения мифа. Первая из них, вдохновленная «Немецкой мифологией» Я. Гримма и не порвавшая полностью с романтическими традициями (А. Кун, В. Шварц, М. Мюллер, А. Де Губернатис, Ф. И. Буслаев, А. Н. Афанасьев и др.¹¹), опиралась на успехи научного сравнительно-исторического индоевропейского языкознания и ориентировалась на реконструкции древнеиндоевропейской мифологии посредством этимологических сопоставлений в рамках индоевропейских языков. На основе этих штудий лидером школы Максом Мюллером была создана лингвистическая концепция возникновения мифов в результате «болезни языка»: первобытный человек, тот же древний ариец, обозначал отвлеченные понятия через конкретные признаки по-

средством метафорических эпитетов, а когда первоначальный смысл последних оказывался забыт или затемнен, то в силу этих семантических сдвигов и возникал миф. Такая постановка проблемы заставляет вспомнить Вико, но решение здесь прямо противоположное, ибо путь идет не от мифа к языку, а от языка к мифу. Вико был, в сущности, ближе к истине, что подтвердили впоследствии труды Поттебни и др.

Сами боги представлялись Максу Мюллеру преимущественно солярными символами, тогда как Кун и Шварц видели в них образное обобщение метеорологических (грозовых) явлений. Затем на первый план выдвигались астральные и лунарные мифы, указывалось на роль животных в формировании мифов и т. д. (Впоследствии В. Маннгардт противопоставил гипотетически реконструируемой древнеиндоевропейской небесной мифологии связанную с современным фольклором так называемую «низшую мифологию», т. е. демонологию, и тем самым оказался уже на полпути к методам классической английской этнографии.) Таким образом, боги оказывались природными символами, но путь конструирования здесь был прямо противоположен шеллинговскому и исходил из сенсуалистических, а не метафизических представлений.

На Западе эту школу принято называть «натурической» (натуралистической), но у нас этот термин не прижился. В фольклористике ее иногда называют «мифологической», так как сторонники школы сводят сказочные и эпические сюжеты к мифологическим, к тем же солярным и грозovým символам, метеорологическим, солнечным, лунным циклам. Последнее обстоятельство указывает на неявное принятие концепции «пережитков», которая выдвигается на первый план соперничающей «антропологической школой».

Последующая история науки внесла в рассматриваемую проблематику очень серьезные коррективы: совершенно иной вид приняли сама индоевропеистика и методика этимологического анализа, обнаружилась ложность теории «болезни языка», объяснявшей генезис мифа ошибками и невольным обманом, обнажилась еще в XIX в. крайняя односторонность сведения мифов к небесным природным феноменам. Вместе с тем этот первый серьезный опыт использования языка для реконструкции мифов получил более продуктивное продолжение, а солярная, лунарная и тому подобная символика, особенно в плане природных циклов, оказалась одним из уровней сложного мифологического моделирования.

Антропологическая школа (Э. Тэйлор, Э. Лэнг и многие другие¹²) сложилась не в Германии, а в Англии и была ре-

зультатом первых подлинно научных шагов не сравнительного языкознания, а сравнительной этнографии. Ее главным материалом был не индоевропейский круг, а архаические племена в сопоставлении с цивилизованным человечеством. Сопоставление это у Тэйлора — автора «Первобытной культуры» — исходило из постулата о единообразии человеческой психики и принципа прямолинейной культурной эволюции, ведущей к прогрессу: то, что у «первобытных» народов было живой мыслью или обычаем, могло у более цивилизованных сохраняться в виде «пережитка», что лишний раз подчеркивало исконное единство человечества и единый тип мышления, который Тэйлор считал строго рациональным, но ограниченным тем или иным историческим опытом. Возникновение мифологии и религии Тэйлор относил к гораздо более раннему, чем предполагал Мюллер, собственно первобытному состоянию и возводил не к «натурализму», а к анимизму, т. е. представлению о душе, возникшему, однако, в результате чисто рациональных наблюдений и размышлений «дикаря» по поводу смерти, болезни, снов (вариант этой теории — концепция духов у Г. Спенсера¹³). Именно чисто рациональным, логическим путем первобытный человек, по мнению Тэйлора, и строил мифологию, ища ответа на возникавшие у него вопросы по поводу непонятных явлений.

Э. Лэнг, много писавший о мифологии и активно боровшийся с Мюллером с позиций антропологической школы, в отличие от Тэйлора видел в образах культурных героев и других архаических мифологических персонажей зародыш монотеизма. Тэйлор был резко враждебен романтическим традициям, ему гораздо ближе были просветительский рационализм и английский эмпиризм.

Решающее влияние на Тэйлора имели О. Конт и другие идеологи позитивизма. Антропологическая школа сыграла огромную роль в мировой науке и имела большое влияние в сфере разнообразных этнологических исследований, но понимание ею мифологии было достаточно ограниченным как в силу прямолинейного эволюционизма и недооценки качественной специфики социальной психологии, так и из-за отождествления мифологии со своего рода рациональной «первобытной наукой» и непризнания в ней хотя бы своеобразного поэтического содержания. С развитием культуры мифология, таким образом, как бы полностью лишалась сколько-нибудь самостоятельного значения, сводилась к ошибкам и пережиткам, к только лишь наивному, донаучному способу объяснения окружающего мира.

Следует отметить, что в этом смысле противоположность антропологической и натуралистической школ не столь кардинальна, поскольку и Мюллер видит корни мифологии в логической ошибке, а в фольклоре находит не столько ее поэтическое развитие, сколько пережитки. Не забудем, что эти школы, в сущности, впервые всерьез ставят мифологию на строго научную почву. Это создавало в свое время впечатление исчерпывающего объяснения мифа, которое было одновременно и его полным развенчанием.

«РЕМИФОЛОГИЗАЦИЯ» В ФИЛОСОФИИ И КУЛЬТУРОЛОГИИ

В Германии романтические традиции на протяжении всего XIX в. сохранялись в подспудной форме (см., например, сочетание романтизма и социологии у швейцарского немца Бахофена), и ранние проявления осознания кризиса буржуазной культуры Запада привели здесь к известной гальванизации апологетики мифа на этой новой — именно трагически кризисной — основе, причем сначала не в научной, а в художественно-философской сфере. Мы имеем в виду прежде всего Вагнера (о котором речь еще впереди) и Ницше, испытавших сильное влияние Шопенгауэра. Ницше многим обязан Вагнеру, конечно не столько его эпигонски-романтической эстетике, сколько его художественному творчеству. Вагнер был для Ницше идеалом художника, хотя он его впоследствии критиковал за «театральность», социальную демагогию и поворот к собственно христианским идеалам.

К идеям Шиллера и немецких романтиков, Шопенгауэра и особенно Вагнера, восходит книга Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1872)¹⁴, в которой за эстетизированным и уравновешенным «аполлоновским» началом греческой мифологии и драмы (таким европейская культурная традиция, включая романтика Шеллинга, приняла и использовала греческий миф) оказывается скрытой природная, инстинктивно-жизненная, неуравновешенная, демоническая, даже дорелигиозная ритуально-мифологическая архаика дионисийства и древнего титанизма. В греческой трагедии Ницше видит синтез аполлонизма и дионисийства, поскольку ритуальная экстазическая музыкальность дионисийства, согласно его концепции, находит в греческой трагедии разрешение в пластических, образительных образах аполлонизма. Этот взгляд объективно уравнивает античную мифологию с мифологией первобытной и выдвигает значение ритуалов как для самой мифологии, так и для происхождения худо-

жественных видов и жанров, предвосхищая тем самым характерные тенденции модернистской трактовки мифов. Не менее знаменательно в этом плане сближение им мифологии и инстинктивного, иррационального, хаотического начала в противовес размеренной и рассудочной гармонии. Проблемы мифа многократно всплывают в сложном и противоречивом творчестве Ницше. Как известно, Ницше упрекает Сократа и «сократизм» в разрушении скептическим рационализмом античного мифологического мировоззрения, что в конце концов способствовало гибели античной культуры, так как лишило ее природной творческой силы. Предмодернистский характер имеет и ницшевское противопоставление мифа истории, его концепция становления мира как вечного возвращения одного и того же, представление о чистой иллюзорности философских и логических категорий, которые Ницше считает субъективными, противопоставление воли к познанию и утраченного мифа, наконец, обращение к мифотворчеству как необходимому средству обновления культуры и человека.

Известно, что на авторитет Вагнера и Ницше ссылались теоретики немецкого фашизма для обоснования попыток искусственного возрождения древнегерманского язычества и создания политического и расового нацистского мифа. На Вагнера и Ницше, однако, опирались не только нацисты, но и многие другие, в том числе либеральные идеологи; их влияние испытал целый ряд писателей, принадлежавших к различным политическим лагерям. Несомненно, оба они предвосхитили некоторые важные аспекты мифологизма XX в.

Мы знаем, что Ницше был крупнейшим представителем так называемой «философии жизни», резко противопоставившей себя рационалистическому духу большинства философских течений XIX в. «Философия жизни» во всех вариантах, как правило, тяготеет к апологетике мифа. Например, один из ее наиболее крайних представителей, Л. Клагес¹⁵, противопоставлял мифологическую фантазию, в том числе и как важнейший предмет философии, национальному познанию, якобы подавившему душу и космическую жизнь. Из чего-то близкого к мифологическому прафеномену исходит в своей теории культуры Шпенглер, предложивший модернистскую редакцию виконианского циклизма (циклизм Шпенглера и Тойнби оказал известное влияние на этнологию).

Очень характерно восприятие мифологии таким влиятельным, в рамках модернистской культуры, мыслителем, как Бергсон¹⁶, который также является представителем «философии жизни». По его мнению, главная и полезная цель

мифотворческого воображения заключается в том, что оно противостоит стремлению интеллекта разорвать общественную связь в интересах личной инициативы и свободы. Мифология и религия, согласно Бергсону, являются оборонительной реакцией природы против разлагающей силы интеллекта, в частности против интеллектуального представления о неизбежности смерти. Он считал, что мифы имеют позитивную биологическую функцию в поддержании жизни и предупреждении эксцессов интеллекта, угрожающих обществу и индивиду.

Проблема мифа безразлична для экзистенциализма, который в какой-то степени был наследником «философии жизни». Концепция вечного повторения в трагически заостренной форме трактована в «Мифе о Сизифе» Камю¹⁷. Элементы позитивного отношения к мифу имеются у Хайдеггера¹⁸, идеализирующего досократическое сознание.

Следует отметить, что хотя в философии «ремифологизация» поначалу увязывалась с выдвижением на первый план иррационального начала в мифе, но дальнейшая история «ремифологизации» и общий ее итог никак не сводятся ни к иррационализму, ни к идеологическому консерватизму.

Не без влияния Ницше и Бергсона (а также Прудона и Ренана) к апологетике политического, притом «революционного», мифотворчества пришел теоретик анархо-синдикализма Жорж Сорель («Размышления о насилии», 1906¹⁹). На Западе его иногда называют неомарксистом, но политические взгляды Сореля ближе всего к «ревизионизму» Бернштейна, от которого он позаимствовал тезис о приоритете революционного процесса над конечной целью. Сорель был сторонником всеобщей стачки, должествующей сотрясти капиталистический мир; но главным он считал не реальный переворот, который может и не произойти, а пробуждение волевых эмоциональных сил у отдельных индивидов и объединение масс под влиянием мифа всеобщей стачки — этого смутного, но впечатляющего образа исторического катаклизма и последующих коренных изменений в мире. Революционный миф для него — не практическая политическая программа и даже не утопия, рассудочно калькулирующая будущее социалистическое устройство, а именно плод воображения и воли, который имеет те же корни, что и любая религия, поддерживающая определенный моральный тонус и жизнестойкость масс. Разрабатывая свою «революционную» мифологию, Сорель изучал переломные моменты в истории и прагматическую функцию политических мифов в истории Великой французской революции и наполеоновских войн. Очень су-

ственно не только позитивное отношение Сореля (так же как и Вагнера, Ницше и Бергсона) к мифу, как к таковому, но и трактовка им мифа как живого идеологического явления современности, что весьма характерно для восприятия мифа на Западе в XX в. Политическое мифотворчество — один из аспектов мифологического «возрождения».

Начиная с 10-х годов XX в. «ремифологизация», «возрождение» мифа становится бурным процессом, захватывающим различные стороны европейской культуры. Основными звеньями этого процесса является не собственно апологетика мифа, в которой еще можно усмотреть его своеобразную романтизацию в противовес буржуазной «прозе», а, во-первых, признание мифа вечно живым началом, выполняющим практическую функцию и в современном обществе, во-вторых, выделение в самом мифе его связи с ритуалом и концепции вечного повторения и особенно, в-третьих, максимальное сближение или даже отождествление мифа и ритуала с идеологией и психологией, а также с искусством. Нарушающая принцип историзма интерпретация современной идеологии, в частности политической идеологии, как мифа не обязательно апологетична, как у Сореля. Она может иногда выглядеть и как разоблачение социальной демагогии (например, социальной демагогии нацизма или современной буржуазной так называемой «массовой культуры» и т. д.). Возможность говорить о политических мифах допускалась и Э. Кассирером и Т. Манном (мечтавшим ответить мифом на нацистское мифотворчество), о политических мифах писали кроме Сореля также и многие другие — Р. Нибур, Р. Барт, Х. Хэтфилд, Дж. Маркус, М. Элиаде, А. Сови и т. д.²⁰. Близкий экзистенциализму М. Элиаде, в основном изучавший традиционные мифы (см. о нем ниже), пытался трактовать и современный социализм в качестве нового эсхатологического мифа, которому он противопоставлял классические древние мифы с их неприятием «историзма».

Французский структуралист Р. Барт в книге «Мифологии» (1957) объясняет рождение политических мифов с помощью теории о том, что миф превращает историю в идеологию. Особенно опасными считает Барт мифы «справа»: так как буржуазия не хочет быть «названа», она деполитизируется с помощью мифов. Знаменательно, что Барт считает современность привилегированным полем для мифологизирования (подробнее о Барте см. в разделе, посвященном структурализму). Современный французский социолог А. Сови в книге «Мифологии нашего времени» (1965) включает в круг разоблачаемых им мифов и традиционные универсаль-

ные мотивы («золотой век» и «доброе старое время», вечное возвращение к прошлому, «обетованная земля» и «рог изобилия», предопределение судьбы), и политические «мифы» фашизма и буржуазной демократии, и социальную демагогию партий и государств, и «мифы» массового общественного мнения, и своеобразные предрассудки отдельных групп и лиц. Всякое суждение, возникающее независимо от опыта и не совпадающее с результатами научной проверки, трактуется Сови как «миф». Позиция Сови на первый взгляд достаточно близка просветительскому разоблачению предрассудков в вольтеровском вкусе, но есть существенная разница — для Сови эти предрассудки не принадлежат прошлому и не могут полностью исчезнуть при свете разума, они снова и снова порождаются социальной психологией.

Мы лишь вскользь затрагиваем вопрос о политических мифах, чтобы дать представление о фоне, на котором развивалась этнологическая и литературоведческая мысль.

В современной социологии термин «миф» употребляется с различными оценками и в различных смыслах, что ведет к неоправданному расширению и модернизации его значения. Как справедливо указывается в одной статье (В. Дугласа²¹), «миф» в XX в. стал употребляться в таких смыслах, как: иллюзия, ложь, лживая пропаганда, поверье, вера, условность или представление ценности в фантастической форме, сакрализованное и догматическое выражение социальных обычаев и ценностей. Дуглас отмечает, что миф стал больше полемическим, чем аналитическим термином, и что его полемическое употребление исходит из противопоставления традиции и беспорядка, поэзии и науки, символа и утверждения, обычного и оригинального, конкретного и абстрактного, порядка и хаоса, интенсивности и экстенсивности, структуры и текстуры, мифа и логоса.

Следует признать, что при всей разноречивости в определении мифологии миф стал одним из центральных понятий социологии и теории культуры в XX в. При этом благодаря популярности психоанализа сама социология сильно «психологизировалась». В юнгианской «аналитической психологии» миф в качестве «архетипа» стал синонимом коллективного подсознания. В философском плане поворот к мифу начался почти независимо от новых веяний в самой этнологии и связан с общими историческими и идеологическими сдвигами в западноевропейской культуре в конце XIX — начале XX в.

Однако постепенно совершился переворот и в этнологиче-

ском изучении самих древних мифов. Мы собираемся охарактеризовать некоторые основные моменты той своеобразной революции в интерпретации сущности мифа (мы все время имеем в виду не столько методы изучения, сколько способы понимания), которая, несомненно, произошла в научной этнологии XX в. и способствовала, в частности, появлению ритуально-мифологических подходов в литературоведении.

Как уже отмечалось, этнология нашего столетия складывалась в определенной идеологической атмосфере, способствовавшей антиэволюционистским и в какой-то мере иррационалистическим тенденциям. Но помимо той или иной идеологической окраски мы безусловно имеем дело и со значительными научными открытиями, сделанными часто вопреки многим философским заблуждениям. Сама значительность открытых аспектов в интерпретации мифа способствовала широкой экспансии новых концепций за пределы сферы их рационального применения. При всех противоречиях и односторонних преувеличениях этнология XX в. сильно углубила понимание мифологии, и мы должны учесть эти достижения, не отказываясь от критики однобоких теорий.

Если классическая этнография XIX в. видела в мифах преимущественно наивный до- (или анти)научный способ объяснения окружающего мира ради удовлетворения «любопытства» дикаря, подавленного грозными силами природы и располагающего весьма ограниченным опытом, то новые подходы к мифу (повторяю, во многом односторонние, но подчас более глубокие) были намечены в начале XX в. Боасом, Фрейзером и Дюркгеймом и получили законченное выражение в ритуалистическом функционализме Малиновского, в теории прелогизма первобытных «коллективных представлений» Леви-Брюля, в логическом «символизме» Кассирера, психологическом «символизме» Юнга, в «структурном» анализе Леви-Стросса. К этим именам можно добавить и многие другие — Маретта, Фиркандта, Шмидта, Прейса, Радина, Ензена, Кэмпбелла, Элиаде, Дюмезиля, Гюсдорфа, а также пережившего сложную идейно-научную эволюцию советского мифолога Лосева. Называя эти имена, мы пока имеем в виду интерпретации первобытной мифологии, а не соотношение мифа и литературы.

Франц Боас — отец американской этнологии XX в. — в своих исследованиях наметил многие тенденции, которые затем получили принципиальное развитие. Ф. Боас отказался от глобального эволюционизма, восходившего в американской этнографии к Генри Моргану, и разработал методику изу-

чения отдельных этнокультурных ареалов и диффузии составляющих его элементов. Очень существенны его воззрения на мифологию и первобытное мышление ²².

Логическую недостаточность первобытного мышления Боас в противоположность Тэйлору объяснял характером традиционных идей, с которыми ассоциируется всякое новое восприятие,— механизм в принципе такой же, как у представителя современной европейской цивилизации. При этом ассоциации первобытного ума гетерогенны, эмоциональны, символичны; животные представляются на антропоморфный лад; то, что мы воспринимаем как атрибуты, мысль аборигенов трактует в качестве самостоятельных объектов, имеющих независимую реальность; она дает совершенно иную разграничительную линию между людьми и животными и вообще порождает иные классификации. Боас еще не отвергает объяснительную функцию мифа, но считает, что мифологические представления, обычаи и ритуалы очень часто складываются в результате бессознательного, автоматизированного процесса. Он признает компенсаторное начало в мифе, которое взаимодействует с материалом житейского опыта, и считает специфичным для мифа отнесение действия к мифическому времени.

РИТУАЛИЗМ И ФУНКЦИОНАЛИЗМ

Мысль о приоритете ритуала над мифом упорно высказывалась еще известным семитологом и религиоведом У. Робертсоном Смитом, но основателем ритуализма XX в., безусловно, является опиравшийся на него Фрейзер, изучивший обширный класс мифов культового происхождения, тесно связанных с календарными циклами ²³. Джеймс Джордж Фрейзер вышел из английской антропологической школы Тэйлора и Лэнга и, собственно, придерживался теории пережитков. Он, правда, внес серьезные коррективы в тэйлоровскую теорию анимизма, противопоставив анимизму магию, соответствующую более древней ступени человеческого мышления и ориентированную не на персонифицированных духов, а на безличны́е силы.

Саму магию Фрейзер объяснял ассоциациями по сходству (гомеопатическая, т. е. подражательная, магия) и по смежности (контагиозная, т. е. заразительная, магия) и трактовал ее совершенно в духе XIX в. как наивное заблуждение первобытного человека. Жертвоприношения, тотемизм и календарные культы Фрейзер почти целиком выводил из ма-

гии. Правда, он считал нужным отметить позитивное значение магии для укрепления власти, брака и собственности, для поддержания общественного порядка. Эта мысль Фрейзера, выраженная столь рационалистически и прямолинейно, превосходит более глубокую постановку вопроса о позитивной ценности мифов у других авторов, особенно у Б. Малиновского. Кроме того, миф для Фрейзера в отличие от Тэйлора все больше выступал не в качестве сознательной попытки объяснения окружающего мира, а просто как слепок отмирающего обряда. Исследование магии как действенного начала (в противоположность анимизму) толкало Фрейзера к ритуализму, что, в свою очередь, вело к недооценке познавательного, содержательного аспекта мифологии.

Фрейзер оказал большое влияние на науку о мифе не только тезисом о приоритете ритуала над мифом, но в гораздо большей степени своими исследованиями (собранными главным образом в «Золотой ветви») мифов и аграрных календарных культов «умирающих» и «воскресающих» (точнее — возрождающихся, возвращающихся) богов, представляющих архаические параллели к сюжету Нового завета и христианской мистерияльной обрядности. Особый интерес представляет открытая Фрейзером мифологема, точнее, «ритуалема» периодически умерщвляемого и замещаемого царя-колдуна, магически ответственного за урожай и племенное благополучие. В русле этой концепции Фрейзер трактует римского жреца святилища Дианы как царя-колдуна, который с мечом в руке защищает свою жизнь от любого пришельца (потенциального преемника), сорвавшего ветвь Аризии, отождествленную Фрейзером с золотой ветвью Энея. Фрейзер реконструировал данную мифологему с помощью этнографических фактов различного происхождения (убийство царей у шиллуков, институт «заместителей» во время военной опасности в некоторых месопотамских царствах, ритуальное унижение царя во время вавилонского новогоднего праздника, довольно смутные рассказы об убийстве царей в различных архаических обществах). Фрейзеровская мифологема была подхвачена и детально разработана ритуалистами (итоги см. в книге М. Хокарта о формах посвящения в царский сан²⁴; впрочем, Хокарт в отличие от своих предшественников анализирует каждую традицию в отдельности, у него имеются и элементы структурного подхода).

Обновление царского сана (с царем — «калифом на час» и «козлом отпущения») воспринимается Фрейзером и его последователями на фоне ритуалов умирающих и воскресаю-

щих богов, священной свадьбы и более архаических ритуалов посвящения (инициации). Описанные Фрейзером мифы и обряды привлекли внимание не только этнографов, но и писателей благодаря драматической проблематике человеческого страдания как пути к смерти и обновлению, параллелизму между жизнью человека и природы и цикличности, соответствующей представлению о вечном круговороте в природе и человеческом существовании. Научное творчество Фрейзера послужило отправной точкой для распространения ритуалистической доктрины.

Известное значение имели также работы французского этнолога и фольклориста А. Ван Геннепа, автора книг «Мифы и легенды Австралии» (1906), «Переходные обряды» (1909)²⁵ и др. Он, как и Фрейзер, был воспитанником английской антропологической школы, но в отличие от Фрейзера активно выступил против ее эволюционизма. Особо существенны исследования Ван Геннепа об обрядах, сопровождающих переходные моменты в жизни человека (рождение, достижение биологической и социальной зрелости, брак и т. п., вплоть до похорон) и природы (календарные циклы).

Непосредственно от Фрейзера идет так называемая «кембриджская школа» классической филологии, к каковой принадлежали Джейн Харрисон, Ф. М. Корнфорд, А. Б. Кук, Гилберт Мэррей²⁶ (последний фактически работал не в Кембридже, а в Оксфорде) и некоторые другие, исходившие в своих исследованиях из безусловного приоритета ритуала над мифом и видевшие в ритуалах важнейший источник развития мифологии, религии, философии, искусства древнего мира. Кембриджская группа была проводником этнологизации и ритуализации в разработке проблемы генезиса различных форм культуры, включая литературу.

В «Пролегоменах к изучению греческой религии» (1903) Дж. Харрисон предложила трактовать мифического Минотавра как критского царя в ритуальной маске быка, а в «Фемиде» (1912) выделила ритуального хтонического демона как важнейший элемент греческой мифологии. Харрисон трактует при этом миф как словесное соответствие (*legomenon*) обрядовому акту (*dromenon*) и, исходя из тех же принципов, объясняет происхождение греческой пластики, а Г. Мэррей ищет ритуальные корни для важнейших персонажей греческого эпоса и для греческой трагедии (последнее — с достаточным основанием). Аналогичное исследование ритуальных корней аттической комедии было произведено Корнфордом. В другой работе («От религии к философии», 1912) Корнфорд

возводит к ритуальным образцам греческую философскую мысль.

В 30-х и 40-х годах ритуалистическая школа заняла доминирующую позицию, совершив экспансию из сферы классической филологии в область изучения древневосточной культуры, общей теории эпоса, различных разделов религиоведения и искусствоведения. Первичность ритуала в древневосточной культуре доказывалась в сборниках статей, изданных С. Х. Хуком, — «Миф и ритуал» (1933) и «Лабиринт» (1935), а также Х. Гэстером («Феспия», 1950)²⁷, выдвинувшим концепцию ритуальных основ всей священной литературы древнего Востока. Этот взгляд в значительной мере удерживается и в более поздней фундаментальной монографии Э. О. Джеймса «Миф и ритуал на древнем Ближнем Востоке» (1958)²⁸.

Далеко идущие теоретические обобщения на основе ритуалистического неомифологизма были предложены уже в 30-е и 40-е годы лордом Рэгланом и С. Э. Хайманом. Рэглан²⁹ считает все мифы ритуальными текстами, а мифы, оторванные от ритуала, — сказками и легендами. Древнейшим и универсальным типом ритуала Рэглан считает описанное Фрейзером, Хуком, Хокартом ритуальное календарное умерщвление и замещение царя-жреца. Подобный ритуальный тип возник, по его мнению, еще в неолите на территории Ближнего Востока и включал символическое уничтожение старого мира водой (потоп) и огнем, шутивную имитацию битвы и убийства священного царя, его расчленение и собирание нового мира из его членов, создание из глины или крови жертвы человеческих предков (брата — сестры), их оживление и священную свадьбу. Даже исторические предания, прикрепленные к реальным лицам (например, к Фоме Бекету), Рэглан трактует как миф, иллюстрирующий ритуально повторяющиеся события. Рэглан исходит из миграции и диффузии ритуалов и сопровождающих их мифов (что созвучно антиэволюционизму в противоположность Фрейзеру), но вместе с тем настаивает на ритуалистической основе любых фольклорных и литературных жанров.

Крайние преувеличения Рэглана вызвали резкие возражения даже у некоторых сторонников ритуалистической концепции, например у Яна де Фриса, обвинившего Рэглана в дилетантизме³⁰.

С. Э. Хайман³¹ идет в русле Фрейзера и Дж. Харрисон. Первоначальными мифами Хайман считает мифы о богах (образы которых аккумулируют коллективные эмоции в дюркгеймовском смысле — см. ниже), а этиологические мифы

он рассматривает как вторичное образование. Вслед за Харрисон Хайман считает ритуал и миф двумя обязательными частями единого целого, имеющего в основе драматическую структуру. Для Хаймана мифолого-ритуальный образец есть не только источник генезиса поэтической, а отчасти и ученой традиции, но также синоним структуры. Хайман ставит и вопрос о сочетаемости ритуализма с другими научными концепциями и теориями, вплоть до дарвинизма. По его мнению, только два подхода к мифологии совершенно несовместимы с ритуализмом: это предположение о том, что основу мифа составляют реальные исторические лица и события (эвгемеризм), а также теория мифа как средства, удовлетворяющего жажду познания.

Ритуализм оказал прямое или косвенное влияние и на многих других авторов, о чем еще речь будет идти впереди, в связи с ритуально-мифологическим подходом к литературе. В своем месте мы дадим и краткую характеристику известного современного мифолога М. Элиаде, который не придерживался тезиса о приоритете ритуала над мифом в чисто генетическом плане, но разработал теорию вечного возвращения в мифе, рассматривая миф исключительно сквозь призму его роли в обряде и в зависимости от типов обряда.

За последние три десятилетия появился целый ряд работ, критически оценивающих крайности ритуализма. Таковы, например, выступления американских этнологов К. Клакхона, У. Баскома, В. И. Гринвея, Кёрка и особенно Дж. Фонтенроуза, а в совсем недавнее время — широко известного французского ученого К. Леви-Стросса³².

Критика Фонтенроуза направлена на развенчание исходной для ритуалистов фрейзеровской мифологемы «Золотой ветви». Эта критика хорошо аргументирована, но не лишена и известной односторонности. Фонтенроуз показывает, что концепция периодического умерщвления царей-жрецов и ритуального обновления царского сана (по аналогии с умирающими и воскресающими богами) основана на гетерогенном материале, что она сконструирована из отдельных этнографических фрагментов, взятых из разных культур, и нигде не зафиксирована целиком, во всех своих основных элементах. Фонтенроуз при этом не только ставит под сомнение универсальность распространения и стандартность формы ритуала обновления царского сана, но, в сущности, полностью отрицает этот интересный этнографический феномен, для подкрепления которого периодически появляются и новые интересные данные; вплоть до наблюдений над формами сменны вожakov у приматов³³. Вместе с тем он несомненно прав,

когда указывает на первобытные ритуалы, иллюстрирующие мифы, на множество древних драматических форм (мистерии, греческие трагедии, японский театр Но и др.), черпающих свой материал из мифов, на то, что ритуалисты фактически не сопоставляли конкретных мифов с конкретными ритуалами и пришли ко многим положениям своей теории чисто умозрительным путем. Он также справедливо обвиняет ритуалистов в том, что они объединяют воедино ритуальные формулы, мифы, верования, сказки, литературные образы и общественные идеалы, игнорируя необходимую дифференциацию жанров, и недооценивают повествовательный аспект в мифологии (на последнее обстоятельство указывает и У. Баском).

Клод Леви-Стросс вообще настаивает на вторичности ритуала, стремящегося в противовес мифу имитировать непрерывность жизненного потока.

Вопрос о приоритете в отношениях мифа и ритуала аналогичен проблеме соотношения курицы и яйца, о которых трудно сказать, кто кому предшествует. Синкретическая связь и близость обрядов и мифов в первобытной культуре несомненна, но даже в самых архаических обществах имеются многочисленные мифы, генетически несводимые к ритуалам, и наоборот, во время обрядовых празднеств широко инсценируются мифы. Например, у центральноавстралийских племен во время обрядов инициации перед новичками театрализируются мифы о странствиях тотемических предков, причем эти мифы имеют свое сакральное ядро, невозводимое к ритуалу, — это сами священные маршруты странствий. Обрядовая пантомима в соответствии со спецификой театрально-танцевального искусства направлена прежде всего на подражание повадкам зверя-тотема, а сопутствующее пение имеет величальный характер. В этой связи большой интерес представляют исследования современного австралийского этнографа Э. Станнера, показавшего в своей монографии «О религии аборигенов»³⁴, что у североавстралийских племен имеются как строго эквивалентные друг другу мифы и обряды, так и обряды, не связанные с мифами, и мифы, не соотносящиеся с обрядами и от них не происходящие, что не мешает мифам и обрядам иметь в принципе сходную структуру. По данным В. Мэтью и К. Клакхона, отношения между мифами и обрядами у индейцев пуэбло и навахо также очень сложны и разнообразны: символика мифов и символика обрядов не полностью перекрывают друг друга, имеются мифы явно не обрядового происхождения. Вместе с тем в гораздо менее архаических культурах, например в раннеклассовых

аграрных обществах Средиземноморья, Индии, Китая и доколумбовой Америки, имеется множество календарных и других мифов явно культового происхождения, наподобие обследованных Фрейзером. Правда, и мифология древнего Средиземноморья несколько упрощается и схематизируется ритуалистами, не учитывающими, например, что шумерский Думузи — прообраз аккадского Таммуза — в отличие от последнего не воскресает (во всяком случае, этот мотив отсутствует в сохранившихся текстах) и является богом не земледельческим, а скотоводческим, или что нет прямых сведений об умерщвлении царей на Ближнем Востоке и т. п., хотя есть данные об умерщвлении субститутов у хеттов и ассирийцев³⁵.

Тезис о примате ритуала над мифом и об обязательном происхождении мифа из ритуала недоказуем и в общем виде неоснователен, несмотря на убедительно показанную швейцарским психологом Ж. Пиаже роль сенсомоторного ядра интеллекта или на справедливое указание французского психолога-марксиста А. Валлона о значении действия в подготовке мышления. Ритуализм, как уже отмечено выше, неизбежно ведет к недооценке интеллектуального, познавательного значения мифа. Это становится особенно ясно, когда ритуализм распространяется кембриджской группой на генезис всех форм культуры, включая философию.

Миф — не действие, обросшее словом, и не рефлекс обряда. Другое дело, что миф и обряд в первобытных и древних культурах в принципе составляют известное единство (мировоззренческое, функциональное, структурное), что в обрядах воспроизводятся мифические события сакрального прошлого, что в системе первобытной культуры миф и обряд составляют два ее аспекта — словесный и действенный, «теоретический» и «практический». Подобное понимание внутреннего единства мифа и обряда, их живой связи, а также общей практической функции было открыто Брониславом Малиновским.

Малиновский — английский этнограф (из австрийских поляков, попавших в плен в начале первой мировой войны), положивший начало так называемой функциональной школе в этнологии. Следует признать, что именно он, а не Фрейзер был подлинным новатором в вопросе о соотношении мифа и ритуала и, шире, — в вопросе о роли и месте мифов в культуре. Функционализм Малиновского противостоит классической английской антропологической школе (включая сюда в известной мере и Фрейзера) своей основной установкой на изучение мифов в живом культурном контексте «при-

митивных» экзотических племен, а не в сравнительно-эволюционном плане, когда собственно этнографические полевые исследования должны лишь подтвердить пережиточный характер некоторых обычаев и мифологических сюжетов в античном мире или в современном фольклоре народов Европы. Такая установка сама по себе еще не была новой точкой зрения, но облегчила ее возникновение.

Полевые исследования Малиновского среди папуасов островов Тробриан в Океании (и в некоторых других местах) были обобщены в его знаменитой книге «Миф в первобытной психологии» (1926)³⁶. Малиновский показывает, что миф в архаических обществах, т. е. там, где он еще не стал «пережитком», имеет не теоретическое значение и не является средством научного или донаучного познания человеком окружающего мира, а выполняет чисто практические функции, поддерживая традиции и непрерывность племенной культуры за счет обращения к сверхъестественной реальности доисторических событий. Миф кодифицирует мысль, укрепляет мораль, предлагает определенные правила поведения и санкционирует обряды, рационализирует и оправдывает социальные установления. Малиновский оценивает миф со стороны его прагматической функции как инструмент разрешения критических проблем, относящихся к благополучию индивида и общества, и как орудие поддержания гармонии с экономическими и социальными факторами. Он указывает, что миф — это не просто рассказанная история или повествование, имеющее аллегорическое, символическое и тому подобные значения; миф переживается аборигенами в качестве своего рода устного «священного писания», как некая действительность, влияющая на судьбу мира и людей.

Реальность мифа, как объясняет исследователь, восходит к событиям доисторического мифического времени, но остается психологической реальностью для аборигена благодаря воспроизведению мифов в обрядах и магическому значению последних.

Именно Малиновский аргументированно увязал миф с магией и обрядом и отчетливо поставил вопрос о социально-психологической функции мифа в архаических обществах. Со времен Малиновского это как бы стало общим местом. Довольно скоро появилась известная работа К. Т. Прейса «Религиозный образ мифов»³⁷, в которой отстаивается идея принципиального единства мифа и обряда, воспроизводящих, повторяющих действия, якобы совершенные в доисторические времена (Ur-zeit) и необходимые для установления,

а затем и поддержания космического и общественного порядка. В том же направлении идут работы Ензена, Элиаде, Гюсдорфа и многих других.

ФРАНЦУЗСКАЯ СОЦИОЛОГИЧЕСКАЯ ШКОЛА

У истоков новых мифологических теорий наряду с Фрейзером и Малиновским, открывшими функционально-ритуальный аспект первобытной мифологии, стоят также Э. Дюркгейм и особенно Л. Леви-Брюль.

В отличие от Фрейзера и Малиновского, связанных традициями английской этнологии (Фрейзер был завершителем классической английской антропологической школы, а Малиновский — зачинателем новой — функциональной), Эмиль Дюркгейм был основателем так называемой французской социологической школы, к которой принадлежал и Леви-Брюль. Английская этнология исходила в принципе из индивидуальной психологии. Даже Малиновский, обративший внимание на социальную роль мифологии, представлял себе общину тробрианцев как сумму индивидов, а культуру — как совокупность функций, служащих удовлетворению человеческих потребностей, понимаемых биологически. Эмиль Дюркгейм и его последователи исходили из коллективной психологии и наличия качественной специфики социума. В этом смысле надо понимать основной термин французской социологической школы — «коллективные представления».

Дюркгейм характеризует человека дуалистически — как существо индивидуальное и как существо социальное. Он считает, что в соответствии с психической природой индивида под действием внешних объектов возникают первичные ощущения и эмпирический опыт, тогда как «категории», соответствующие общим свойствам вещей, являются плодом коллективной мысли. По Дюркгейму, существует кардинальное различие между комплексом ощущений, служащих для индивидуальной ориентации в пространстве и во времени, и социальной категорией времени, соотносимой с ритуальной периодичностью как ритмом общественной жизни, или социальной категорией пространства, отражающей территориальную организацию племени, или социальной категорией причинности. Утверждая, что разум несводим к индивидуальному опыту, Дюркгейм выдвигает в противовес ему коллективные идеи и представления, навязанные обществом индивиду. Он при этом делает акцент не на общественном бытии, а на самих коллективных идеях, которые вос-

производят, отражают, «переводят» социальные состояния и являются метафорой этих состояний, их символами. Символы эти, однако, успокаивает Дюркгейм, хорошо обоснованы, не слишком искусственны, так как общество все же является частью природы. Учение Дюркгейма о коллективных представлениях (разумеется, с некоторыми модификациями) удерживается в построениях не только Мосса, Блонделя, Юбера, Леви-Брюля, т. е. непосредственных представителей французской социологической школы, но также у структуралиста Леви-Стросса. Оно оказало известное влияние и на швейцарского психоаналитика Юнга и через Сосюра на всю европейскую семиотику.

В своей книге «Элементарные формы религиозной жизни. Тотемическая система в Австралии» (1912)³⁸ Дюркгейм ищет новый подход к проблеме возникновения и ранних форм религии, мифологии, ритуала. Он начинает с критики теорий религии и мифологии, господствовавших в XIX в., как «натуралистической» концепции, так и анимизма Тэйлора. По мнению Дюркгейма, и натурализм и анимизм делают из религии и мифологии систему галлюцинативных представлений, «метаформу без подкрепления», поскольку сами по себе объекты, сами по себе наблюдения над явлениями природы или самонаблюдения не могут породить религиозных верований, а совершенно ложные объяснения окружающего мира (если бы они были только объяснениями) без опоры на какую бы то ни было реальность не могут долго существовать. Критика эта является во многом справедливой. Религию, которую Дюркгейм рассматривает нераздельно от мифологии, он противопоставляет магии (последняя обходится без «церкви», т. е. без социальной организации) и фактически отождествляет с коллективными представлениями, выражающими социальную реальность. В религии общество как бы само себя воспроизводит и обожествляет. Специфику религии Дюркгейм прежде всего связывает с категорией сакрального, с оппозицией *сакрального* и *профанного*. Сакральное и профанное как две формы состояния сознания соответствуют *коллективному* и *индивидуальному*.

В поисках элементарных форм религии (и мифологии) Дюркгейм обращается не к культу космических стихий или духов-хозяев (и не к магии, как Фрейзер), а к тотемизму, классические формы которого представлены у австралийских аборигенов. Тотемический принцип, по его мнению, и есть клан (т. е. род), но гипостазированный и представленный воображением в виде чувственных разновидностей растений и животных, служащих тотемом.

Дюркгейм сделал важное открытие, показав, что тотемическая мифология моделирует родовую организацию и сама служит ее поддержанию. Отметим, что, выдвигая социологический аспект в мифологии, Дюркгейм тем самым, так же как и Малиновский, отходит от представлений этнографии XIX в. об объяснительной цели мифологии. Главный акцент он ставит на генезисе мифологических и религиозных представлений, а не на их функции, но и он придает большое значение ритуалам как форме осуществления социальной жизни, через которую социальная группа себя периодически утверждает. Дюркгейм увязывает тотемизм с так называемым «преанимизмом» (термин и соответствующая концепция были предложены английским этнологом Р. Б. Мареттом), считая, что тотемизм — это религия безличной силы типа *мана*, но еще не столь отвлеченной.

Очень важна для интерпретации мифов мысль Дюркгейма, что тотемизм, в сущности, сакрализует не столько отдельные объекты, сколько само племя и определенную модель мира, соответствующую представлению, что все вещи мира составляют часть племени. Дюркгейм выводит из племенного социума особенности тотемических классификаций как своего рода логических систем, отмечая при этом роль логических оппозиций, не только *священного/профанного*, но и других, опирающихся на социальную интуицию сходств и различий (к разным тотемам относятся объекты, контраст которых отчетливее всего маркирован).

Очень существенны также высказывания Дюркгейма о роли метафор и символов в религиозно-мифологическом мышлении. Религия и мифология не являются частным аспектом эмпирической природы, а внесены туда человеческим сознанием. Поэтому, например, *часть* сакрального существа вызывает те же чувства, что и *целое* (ср. с Леви-Брюлем — см. ниже). Конститутивным элементом религиозного чувства, по Дюркгейму, являются эмблемы, которые следует рассматривать не только как этикетки, но и как выражение социальной реальности. Поэтому, считает он, общественная жизнь во всех своих аспектах и во все моменты истории возможна только благодаря обширному символизму. Объединение различных понятий в силу социальной необходимости, по его мнению, делает возможным первое объяснение мира, а впоследствии открывает дорогу философии и науке. Пропasti между логикой религиозно-мифологической и научной Дюркгейм, не порвавший с эволюционизмом, не видит.

Проблематика Дюркгейма и отдельные его высказывания об особенностях мифологического мышления предваряют кон-

цепции Л. Леви-Брюля и К. Леви-Стросса, отошедших от его прямолинейного социологизма. Теория Дюркгейма неоднократно обсуждалась и была предметом дискуссии в этнографической литературе. Из последних критических ее разборов особенно интересен по материалу анализ, сделанный одним из лучших знатоков культуры австралийских аборигенов Э. Станнером (см. прим. 34). По его утверждению, основанному на современном уровне изучения австралийских аборигенов, их «модель мира» не может быть сведена к дихотомии сакрального и профанного, а символика австралийских мифов не может быть ограничена только сакральным.

Большую роль в развитии теории мифа сыграли идеи Л. Леви-Брюля о специфике первобытного мышления, высказанные в целом ряде его книг³⁹. Теория Леви-Брюля еще больше подорвала взгляды классической этнографии XIX в. на миф как на наивное рациональное познание, предшествующее науке, как на средство удовлетворить любознательность первобытного человека. Постановка вопроса Леви-Брюлем о качественном отличии первобытного мышления и его дологическом характере подрывала и эволюционизм, поскольку требовала объяснения скачка от одной формы мышления к другой (правда, теоретически Леви-Брюль признавал возможность такого перехода). Леви-Брюль ополчается на «односторонний интеллектуализм» английской антропологической школы от Тэйлора до Фрейзера и противопоставляет ей французскую социологическую школу (а также некоторые психологические теории — Рибо, Майера и др.), не только предложившую понятие «коллективных представлений», но указавшую на значение моторных и эмоциональных, аффективных элементов в этих коллективных представлениях. В силу этого коллективные представления, считает он, оказываются предметом веры, а не рассуждений; они носят императивный характер. Как подчеркивает Леви-Брюль, современный европеец, верующий и пусть даже суеверный, дифференцирует естественное и сверхъестественное, тогда как «дикарь» в своих коллективных представлениях воспринимает мир единым. Речь идет именно о коллективных представлениях; что же касается индивидуальных, вытекающих из личного опыта, то здесь Леви-Брюль не видит существенных различий между «дикарем» и цивилизованным человеком.

Как бы исходя из идей Дюркгейма, Леви-Брюль оказывается от него на очень большой дистанции, когда утверждает, что коллективные представления «не имеют логических черт и свойств»⁴⁰. Коллективное сознание, считает он, не вое-

ходит к опыту и ставит магические свойства вещей выше ощущений, идущих от органов чувств, а потому является мистическим. Согласно формулировке Леви-Брюля, «мистическое и пре-логическое — два аспекта того же свойства» (там же, стр. 21). Эмоциональные и моторные элементы, по Леви-Брюлю, занимают в коллективных представлениях место логических включений и исключений. Леви-Брюль на множестве примеров наглядно демонстрирует неполноту чисто логических объяснений мифологических представлений. Прелогизм мифологического мышления, в частности, проявляется в несоблюдении логического закона «исключенного третьего»: объекты могут быть одновременно и самими собой, и чем-то иным; нет стремления избегать противоречия, а поэтому противоположность единицы и множества, тождественного и иного, статического и динамического имеет второстепенное значение.

По Леви-Брюлю, в коллективных представлениях ассоциациями управляет закон партиципации (сопричастия); возникает мистическое сопричастие между тотемической группой и страной света, между страной света и цветами, ветрами, мифическими животными, лесами, реками и т. п. Природа выступает как подвижная совокупность мистических взаимодействий, представление о континууме мистических сил предшествует появлению духов (ср. выше то, что было сказано о связи тотемизма с безличной силой у Дюркгейма). Пространство в мифологии неоднородно, его направления обременены различными качествами и свойствами, каждая его часть сопричастна тому, что в ней находится. Представление о времени тоже имеет качественный характер. Что касается причинности, то в каждый данный момент воспринимается только одно ее звено, другое отнесено к миру невидимых сил.

В прелогическом мышлении синтез не требует предварительного анализа, синтеза неразложимы и нечувствительны к противоречиям, непроницаемы для опыта. Память здесь в какой-то мере противостоит логическим операциям: представление, вызываемое в памяти другим представлением, приобретает силу логического умозаключения, а поэтому знак принимается за причину. Память совершает отбор в пользу мистической связи видимого с невидимыми силами. Логической абстракции противостоит мистическая. Коллективные представления заменяют общие понятия. Они емки в том смысле, что, оставаясь конкретными, применяются в очень многих случаях. Для мистической партиципации нет ничего случайного, но нет и абсолютного детерминизма.

Используя данные языков некоторых этнографически пережиточных групп, Леви-Брюль выявляет такие особенности мифологического мышления, как признание неоднородности пространства и перенос тех же представлений из пространственного аспекта во временной (партиципация в пространстве предшествует партиципации во времени); обилие образов-понятий, имеющих яркую визуальную, аудитивную, моторную окраску; определенные свойства не отделены от единичных предметов, число не отделено от исчисляемого, различные числа могут быть даже уравнены в силу своего мистического значения. Та же партиципация обнаруживается Леви-Брюлем и при анализе ритуалов, например инициации как акта сопричастия общественной тотемической группе; гадания смешивают отношения с прошлым и будущим; обряды, связанные с рождением и особенно со смертью, представляют эти события как длящийся процесс и особенно нелогичны.

По мнению Леви-Брюля, мистические элементы являются самыми «ценными» в мифах. В них репрезентируется сопричастность, которая уже не ощущается непосредственно (сопричастность к культурному герою или мифическим предкам получеловеческой-полузвериной природы). Леви-Брюль призывает не доверять тем концепциям, в которых миф объявляется средством объяснения окружающего мира, и вслед за Б. Малиновским видит в мифе способ поддержания солидарности с социальной группой.

Теория Леви-Брюля имела большой резонанс. Тем не менее в «Записных книжках» (изданных посмертно в 1949 г.) Леви-Брюль отказался от некоторых своих важнейших положений.

Выявление качественного своеобразия мифологического мышления является большим достижением Леви-Брюля, так же как многие интересные и верные наблюдения. Однако Леви-Брюль, по-видимому, совершил серьезную ошибку, представив известную диффузность, нерасчлененность первобытного мышления как совершенно особую, нелогическую «логику», как жесткую систему, наглухо закрытую для личного и социального опыта, для логических мыслительных операций. Леви-Брюль очень тонко показал, как функционирует мифологическое мышление, как оно обобщает, оставаясь конкретным и пользуясь знаками, но сквозь призму «мистической партиципации» он не заметил интеллектуального смысла своеобразных мифологических мыслительных операций и их практических познавательных результатов.

СИМВОЛИЧЕСКИЕ ТЕОРИИ

Результаты этнологических разысканий первых десятилетий нашего века были использованы в работах немецкого философа Эрнста Кассирера, в частности в его капитальной монографии «Мифологическое мышление» (1925), составляющей второй том трехтомной «Философии символических форм»⁴¹.

Кассирер вслед за Прейсом принимает ритуалистическую позицию, т. е. признает приоритет ритуала над мифом; вслед за Прейсом и Мареттом он считает также, что первобытная религия начинается с недифференцированной интуиции о магических силах. Вместе с Малиновским и Дюркгеймом Кассирер признает прагматическую функцию мифа, которая заключается в утверждении природной и социальной солидарности. Несомненно, к Дюркгейму восходит его идея артикуляции космоса посредством оппозиции *сакрального/профанного*. При характеристике первобытного мышления, которое он называет уже не «примитивным», а прямо «мифологическим», и при сопоставлении последнего с мышлением научно-логическим он опирается на ряд существенных пунктов теории Леви-Брюля. В области античной мифологии Кассирер ориентируется главным образом на работы Г. Узенера и В. Отто. Однако исследование мифологии является у Кассирера не только гораздо более полным и систематичным, чем у его предшественников, но также исходит из ряда совершенно новых принципов, среди которых важнейшим является рассмотрение духовной деятельности человека, и в первую очередь мифотворчества в качестве древнейшего вида этой деятельности — как «символической» (в своей последней работе — «Опыте о человеке», 1944 г.⁴², — Кассирер называет человека «символическим животным»).

Мифология рассматривается Кассирером наряду с языком и искусством как автономная символическая форма культуры, отмеченная особой модальностью, особым способом символической объективизации чувственных данных, эмоций. Мифология предстает как замкнутая символическая система, объединенная и характером функционирования, и способом моделирования окружающего мира.

В поисках правильного понимания мифа Кассирер отталкивается и от метафизической дедукции (миф — необходимый фактор в саморазвитии абсолюта, в теогоническом процессе, согласно, например, философии мифа Шеллинга), и от психологической индукции в смысле игры эмпирически-психологических сил. По мнению Кассирера, этническая психология заменяет идентичность абсолюта идентичностью че-

ловеческой природы, общими законами образования представлений; оба направления уходят в генезис и эмпирию, тогда как, считает он, нужно исходить из функции и из структурных форм народной фантазии, отмечая параллелизм с другими видами культурной жизни, но не сводя к ним мифологию. Подобная позиция резко противостояла научному мышлению XIX в. Необходимо только сделать оговорку, что понятие «структуры» у Кассирера еще довольно статично, в духе гештальтпсихологии. Эта статичность отличает Кассирера от позднейших структуралистов, хотя в конце жизни он был прямо связан с ними, участвуя в журнале «Word» — органе нью-йоркского лингвистического кружка, в котором состояли Р. Якобсон и К. Леви-Стросс.

Эрнст Кассирер противопоставляет метафизической дедукции и эмпирической индукции в качестве «третьего пути» так называемый «критический», трансцендентальный метод, т. е. кантианство, очищенное в духе марбургской школы (Коген, Наторп и др.) от «дуализма», создаваемого учением о «вещи в себе». При этом отбрасывается проблема антиномии субъекта и объекта (как «метафизическая») и субъект выступает как безличный процесс развития культуры. Культура оказывается имманентной логикой созидания объектов (рассудок творчески порождает из себя мир), в силу того что мир понимается в процессе становления, а не в его вещном определении. В теоретической мысли Кассирер выдвигает на первый план категорию отношения, а не вещи, субстанции. Логистический пафос марбургской школы неокантианства противостоял психологизму баденской (суть дела не меняется от того, что Кассирер в некоторых случаях критиковал антипсихологизм феноменологии Гуссерля); он, разумеется, противостоит и социологизму Дюркгейма. Однако, по существу, понимание субъекта у Кассирера и других марбургцев как некоего «сознания вообще» приблизительно эквивалентно «коллективным представлениям» Дюркгейма. В обоих случаях субъект понимается в духе объективного идеализма. В соответствии со своими философскими воззрениями на субъект и объект познания Кассирер постулирует, что «объективность» мифа зависит не от самого «объекта», а от манеры объективации, что целесообразно сравнивать процесс развития мифологической модели мира с логическим генезисом научной концепции мира, сопоставляя характер связи различных культурных форм объекта с образом, знаком. Представление об объекте Кассирер трактует в качестве спонтанного акта объективирующего познания, включающего и оценку. Новый мир знаков должен предстать

перед сознанием как полная объективная реальность. Миф духовно возвышается над миром вещей в образах, их заменяющих.

Здесь не место для критического разбора философии Кассирера, как таковой. Нас интересует в данном случае прежде всего его теория мифа как научная теория, выдвинувшая некоторые новые важные аспекты в рассмотрении мифологии. Не умея и не желая представить мифологию в качестве непосредственного отражения природных и социальных явлений (хотя бы в той мере, в какой это делал Дюркгейм) или, наоборот, как самовыражение личности (см. ниже, о психоанализе), Кассирер, однако (пусть ограниченно, односторонне, статично), уловил некоторые существенные структурные, модальные особенности мифологического мышления, его символически-метафорический характер.

Кассирер сумел оценить интуитивное эмоциональное начало в мифе и вместе с тем рационально проанализировать его как форму творческого упорядочения и даже познания реальности. Не следует при этом забывать, что «реальность» понимается Кассирером в значительной мере в формальном плане и что «познание» отторжено им от объекта, существующего независимо от сознания; что язык, миф, религия и искусство рассматриваются им в качестве априорных форм, интегрирующих опыт, и что только предмет, творимый символами, доступен, по его мнению, познанию. Однако подобные гносеологический агностицизм и априоризм менее отрицательно сказываются на анализе мифологического сознания, чем собственно художественного.

Специфику мифологического мышления Кассирер видит в неразличении реального и идеального, вещи и образа, тела и свойства, «начала» и принципа, в силу чего сходство или смежность преобразуются в причинную последовательность, а причинно-следственный процесс имеет характер материальной метаморфозы. Отношения не синтезируются, а отождествляются; вместо «законов» выступают конкретные унифицированные образы; часть функционально тождественна целому; весь космос построен по одной модели и артикулирован посредством оппозиции *священного* и *профанного*, а также в связи с ориентацией по свету. От этого зависят представления о пространстве, времени, числе, подробно исследованные Кассирером. Мифическое чувство единства жизни проявляется в ориентации человека на практически близкие ему сферы реальности, в магическом единении отдельных групп людей с видами животных (тотемизм).

После того как нам стала ясна сущность воззрений

Кассирера на миф, обратимся к более детальному изложению отдельных сторон его теории.

Кассирер всячески подчеркивает, что объект выступает в мифологических представлениях как «феноменальный», а не иллюзорный, что мифическая реальность принимается на веру в отличие от эстетического сознания, принимающего образ, как таковой. Однако мифическая мысль не может измерить глубину реальности, не дифференцирует ее степени, безразлична к уровням дифференциации. Она слабо различает непосредственную реальность и опосредствующее значение, реальное восприятие и представление, желание и его выполнение, образ и вещь. Это, в частности, подтверждается значением опыта сна в мифическом сознании. Сон и бодрствование, жизнь и смерть не слишком разграничиваются, рождение часто трактуется как возвращение мертвого; иными словами, вместо оппозиции бытия и небытия мифическое сознание рассматривает две гомогенные части бытия. Мифическое сознание напоминает код, для которого нужен ключ. Так к мифу и подходили средневековые философы (различавшие аллегорический, анагогический, мистический смыслы) или романтики XIX в., но в действительности мы имеем здесь дело, считает Кассирер, с неразличением знака и предмета (отсюда — магическое значение слов!). Таким образом, символический подход Кассирера решительно противостоит символично-аллегорическому толкованию отдельных мифических мотивов и сюжетов и приближается к современной семиотической интерпретации мифов.

Однако, по Кассиреру, логический анализ в мифологическом мышлении отсутствует. Каузальность в мифе такова, что каждое сходство, смежность, контакт преобразуются в причинную последовательность, в силу чего причины выбираются довольно свободно.

Заметим, что здесь Кассирер опирается на Леви-Брюля и одновременно на долевибрюлевские ассоциативные объяснения, не предполагавшие мистической партиципации. Кассирер в какой-то мере сглаживает остроту парадоксальной мысли Леви-Брюля и тем самым как бы поднимает интеллектуальную значимость мифа. Продолжая исследование мифической каузальности, Кассирер указывает, что для мифа характерны не изменения, предполагающие наличие всеобщего закона, а метаморфозы в овидиевом смысле, представляющие отчет о случайном, индивидуальном событии, об акте свободной воли и т. п. Случайность как бы порождает причинность, поскольку мифическая мысль применяет вопросы «как» и «почему» именно к частному и уникальному.

Кассирер считает, что в мифологии существует известный параллелизм между отношением причины к следствию и части к целому (часть замещает целое, отождествляясь с ним). Отсутствие четкой границы между целым и частью связано с отсутствием строгой каузальности. В мифе нет барьеров между фрагментами времени, частями пространства. Мифическое «начало» заменяет принцип и эквивалентно субстанции. Нет движения от вещи к условию; меняется не «как», а «что», «откуда» и «куда» в форме определенных вещей, т. е. дело ограничивается дифференциацией «начала» и «конца», сведением отношений к предшествующей материальной субстанции. Свойства становятся телами, а в качестве причин выступают первичные объекты (*Ur-sache*). Между причиной и следствием создается непрерывность, но посредством материальных звеньев; от вещи к вещи как бы переходит сила в качестве материальной субстанции. В связи с этим Кассирер отмечает такую особенность мифической фантазии, как сочетание спиритуализации космоса с материализацией духовных содержаний.

До сих пор речь шла о «мифическом осознании объекта». Кассирер всячески подчеркивает, что мифология отличается от эмпирической науки не качеством категорий, а их модальностью: вместо иерархии причин и следствий — иерархия сил и богов, вместо законов — конкретные унифицированные образы; элементы, входящие в отношения, не синтезируются, а сращиваются или отождествляются. Те же закономерности Кассирер видит и в «частных категориях мифического мышления». В «количестве» отождествляются общее (множественное) и единичное, а в «качестве» — вещь и ее атрибуты (за счет конкретизации, гипостазирования). В «сходстве» нет различия внешнего и внутреннего, в силу того что сходство отождествляется с сущностью. Там, где наличествует сходство, присутствует и вся вещь, например, дым табака — не только символ, но инструмент вызывания дождя, образ этого желанного дождя и тучи. Частности объединяются мифом в образ или персонаж. Мифическая фантазия, все же признает Кассирер, может породить мир мифических представлений только в том случае, если за этим стоит динамика жизненных эмоций. Отсюда — необходимый путь исследования: от форм мысли к формам интуиции и соответствующим формам жизни. По этому поводу можно повторить то, что уже было сказано выше, т. е. что формы жизни учитываются Кассирером весьма косвенным образом.

Переходя к анализу мифа как «формы интуиции», Кассирер утверждает, что мифическое сознание, еще не разли-

чающее иллюзию и достоверность, субъект и объект, зависит от непосредственной силы, с которой объект воздействует на сознание.

Однако серия предметов, представленных мифическому сознанию, хотя и остается набором предметов уникальных, изолированных, не подчиненных закону и необходимости, все же обладает особой тональностью и образует замкнутое царство. Кассирер считает, что введение оппозиции *профанного* и *священного* (т. е. мифически релевантного, концентрированного, с особым магическим отпечатком) служит для артикуляции главных средств и стадий объективации пространства, времени, числа. Каждый атрибут, прикрепленный к определенному фрагменту пространства или времени, превращается в данное в этом фрагменте содержание, и наоборот, особенности содержания придают специфический характер соответствующей точке в пространстве и во времени.

Последнее наблюдение Кассирера является очень верным и глубоким. Кассирер прав в том, что здесь открывается перспектива изучения специфической морфологии мифа. В мифическом пространстве, по его мнению, каждое направление и каждая позиция имеют свой специфический акцент, который ведет к различению священного и профанного. Хотя мифическое пространство по содержанию неадекватно геометрическому, но по форме его конструирование в известной мере аналогично конструированию последнего. Каждое качественное различие непространственного характера оказывается, как правило, эквивалентным пространственному, и наоборот, соответственно простые пространственные термины становятся видом интеллектуальных выражений в языке, благодаря чему объективный мир делается умопостижимым.

Тотемические отношения и обозначения также прозрачно обнаруживаются через пространственные представления; пространственная интуиция оказывается универсальной.

Мифическое пространство является структурным в противоположность функциональному пространству чистой математики. В мифическом пространстве отношение связности статично, форма не разбита на гомогенные элементы, и все отношения покоятся на первоначальном тождестве. Поэтому весь космос построен по одной определенной модели. Система отношений в пространстве в известной мере восходит, по Кассиреру, к человеческой интуиции относительно собственного тела (ср. оппозиции *верх/низ*, *перед/зад* и т. п.). Кассирер ссылается на мифы о происхождении мира из частей тела (индийский о Пुरुше и т. п.). Заметим, что новый ин-

интересный материал, подтверждающий эти мысли Кассирера, содержится в этнографических исследованиях Гриоля и его учеников по мифологическим догмам. Кассирер обращает внимание на то, что ориентация по направлению связана не только с ценностным аспектом *сакрального/профанного*, но и с физическими различиями *дня и ночи, света и тьмы*. Кроме того, с пространственным «порогом» связано первичное мифически-религиозное чувство. Об этом говорит сакральное регулирование *входа и выхода* в «переходных» ритуалах и соответствующих мифах.

Мифическая концепция времени соотносится с тем, что миф всегда подразумевает генезис, становление, жизнь во времени, действие, историю, повествование. Прошлое, как выражается Кассирер, является в мифе причиной вещей, их «почему»; святость бытия восходит к святости происхождения. Время, таким образом, выступает как первая оригинальная форма духовного оправдания. Первичное время мифа превращается, по мнению Кассирера, в реальное, эмпирическое время с помощью выражения пространственных отношений. Простейшие пространственные отношения дифференцировались своего рода перпендикуляром Север—Юг (с этим-то и связаны оппозиции *дня и ночи, света и тьмы*). К этим пересекающимся линиям восходит и интуиция временных интервалов. Кассирер старается показать, что мифическое чувство времени качественно и конкретно, как и чувство пространства, и связано с мифологическими фигурами. Деление времени, сопряженное с приходом и уходом, с ритмическим становлением, Кассирер уподобляет музыкальной решетке. Используя данные Р. Маретта и французских социологов (Леви-Брюля, Юбера и Мосса), он демонстрирует временную артикуляцию религиозной деятельности: мифическое ощущение биологического времени (жизненный цикл) предшествует интуиции космического времени. Космическое время само сначала выступает как жизненный процесс. Движение, так же как в отношении пространства, идет от субъективных форм жизни к объективной интуиции природы. Постепенно усиливается поворот к созерцанию вечного цикла событий. Речь идет, считает Кассирер, не о простом содержании изменений, а о чистой форме. Природные феномены, в частности небесные светила, становятся знаком времени, периодичности, универсального порядка, судьбы. Время придает бытию, по мнению Кассирера, регулирующий, упорядочивающий характер (при этом оно само приобретает сверхперсональный характер); возникает связь между астрономическим и этическим космосом. Мифологиче-

ские формы времени Кассирер ставит в зависимость от характера распределения священного и профанного.

Числа в мифологии, по Кассиреру, являются средством индивидуализации, но не как объяснение, а как обозначение в связи с постепенным втягиванием профанного в процесс сакрализации.

Особую часть кассиреровской философии мифа составляет рассмотрение мифа как жизненной формы и определение субъекта мифического сознания. Категория личности, «я», души, по мнению Кассирера, вычленяется лишь постепенно в результате взаимодействия внешнего и внутреннего мира и медиации между ними, когда осознаются промежуточные звенья между желанием и целью. Душа первоначально имеет те же свойства, что и тело, но постепенно (движение от биологического к этическому) она превращается в субъект этического сознания.

«Границы» человека в мифе Кассирер признает весьма текучими: человек составляет единство с теми элементами реальности, на которые магически ориентированы его действия. Смутное чувство единства с живым, согласно концепции Кассирера, перерастает в более специализированное чувство родства с отдельными видами животных и растений, при этом различия физического характера становятся «маской». Чисто человеческое сознание, по его мнению, прорастает медленно. Внешне это выражается в очеловечивании богов и обожествлении героев. Первоначально же категории человеческой жизни воспринимались одновременно и как духовные, и как физические, а миф выражал природную реальность на языке человечески-социальном, и наоборот. Сложность и специфика мифического сознания, по мнению Кассирера, как раз и выражается в этой корреляции: сведение одного к другому невозможно. Социологический подход Дюркгейма кажется ему недостаточным.

Природа получает в мифе фиксированное содержание только в результате активного взаимодействия с объектом и в труде, в немагическом употреблении орудий. Это признание Кассирером роли труда заслуживает внимания. Осознание своей личности сопровождается, по Кассиреру, творение человеком мира и проецирование себя в этот мир. Здесь имеется в виду не только материальный мир, но и мир символов. Кассирер подчеркивает, что миф проявляется в мире образов, которые, однако, не осознаются как вполне адекватные, и в сущность самого символического выражения входит конфликт значения и образа; форма мифологической мысли превращает всю реальность в метафору. Как уже указывалось,

согласно теории Кассирера, только в искусстве разрешается это противоречие между образом и значением и образ признается, как таковой. В своих поздних работах («Опыт о человеке», «Государственный миф») Кассирер в большей степени учитывает и социологический аспект, и психологический. В частности, он останавливается на особой роли мифа в отрицании факта смерти и утверждении непрерывности и единства жизни.

Мы так подробно остановились на изложении системы Кассирера, в частности, потому, что это именно система, разработанная философией мифа, единственная в своем роде. В теории Кассирера обнаруживаются некоторые противоречия: прагматическая функция мифа заключается в обосновании солидарности природы и общества, но к этому же ведет и интуиция единства природы и жизни. Это противоречие, как и некоторые другие, результат того, что Кассирер не входит фактически в пределы немифической реальности, в поле которой лежат существенные источники мифических образов и сами гносеологические корни мифологии. Бросается в глаза, что автономность мифа от других форм культуры, на которой настаивает Кассирер, является лишь весьма относительной ввиду синкретического характера самой мифологии.

Выше было отмечено, что самое ценное у Кассирера — это выявление некоторых фундаментальных структур мифического мышления и природы мифического символизма. Можно считать естественным, что до создания теории информации Кассирер не мог понять и описать динамические механизмы функционирования символического языка мифа и некоторые глубинные механизмы мифотворчества. Но здесь следует учитывать и философский барьер, обусловленный, в частности, неокантианской трансцендентальной концепцией относительно предпосылок коммуникации. Эта концепция игнорирует то, что процесс коммуникации является определенной социальной деятельностью и что символизм человеческого мышления не только в языке, но и в мифе неотделим от социальных коммуникаций и в известном смысле ими порождается. Не случайно именно французская социологическая школа (а не неокантианство) стала известным трамплином для опирающейся на теорию информации структурной антропологии и мифологии.

Трансцендентальная концепция коммуникации мистифицирует социальный характер коммуникации, как и социальный характер познания, исходя из представления о некоем метафизическом транссубъектном объединении и обобщении, созданном трансцендентальным «я» как неким всеобщим разу-

мом, который и конструирует символический мир. Сама идея конструирования мира в мифологии очень глубока, но Кассирер избегает сколько-нибудь серьезной постановки вопроса о соотношении конструируемого мира и процесса конструирования с действительностью и общественным бытием.

Символический подход к мифу, предложенный Кассирером, нашел многих продолжателей. Ближе всего к нему стоит У. М. Урбан⁴³, исходящий из той же неокантианской трансцендентальной концепции. Урбан видит в мифологии и основу религии (которая, по его мнению, использует мифический язык, чтобы символизировать немифологическую реальность), и весьма высокую форму познания, не упускающую ценностный аспект.

Продолжательницей Кассирера в направлении символической интерпретации мифологии является и Сюзанна Лангер, посвятившая Кассиреру специальную работу⁴⁴, в которой называет его «пионером философии символизма». Одновременно она объявляет себя и последовательницей А. Н. Уайтхеда. В ее работах бросается в глаза прямая связь также с семиотической теорией Морриса и другими представителями логического неопозитивизма. Поэтому трансцендентальная концепция коммуникации у нее в значительной мере уступает место «натуралистической», эмпирической концепции, исходящей из индивидуального «я» и переработки им данных своих ощущений.

Выше уже отмечалось, что для англо-американской этнологии в целом характерно оперирование с индивидуальной, а не коллективной (и не с трансцендентальной) психологией как исходным пунктом. Эти установки ощущаются и во взглядах на мифологию патриарха американской этнологии XX в. Франца Боаса, также, как нам кажется, повлиявших на С. Лангер. Боас считает, что мифологические концепции, т. е. фундаментальные точки зрения на устройство мира и его происхождение, встречаются и в мифе и в сказке (миф, по его мнению, в отличие от сказки объясняет природные явления и относит действие ко времени до современного миропорядка) и характеризуются прежде всего персонификацией. Исходные формы мифологической фантастики Боас усматривает в сказочной игре воображения с элементами обыденного опыта в плане экзaggerации, раздувания этого опыта или его обращения в противоположное ради осуществления мечты, реализации «дневных грез».

Сюзанна Лангер в своей известной книге «Философия в новом ключе» (1951)⁴⁵, в специальной главе «Жизненные символы. Корни мифа», отчасти следуя за Боасом, рассматри-

вает символизм мифа как высшую фазу в развитии фантастики по сравнению со сказкой. Первичной формой фантазии она считает «полностью субъективный и частный феномен сна», в котором действует некая символизированная личность и происходит субъективное самовыражение. По мере распространения в сказках и преданиях персональные символы заменяются более универсальными (звери, духи, ведьмы и т. п.). Когда, считает Лангер, из животных сказок и быличек, повествующих о встречах с духами, развивается волшебная сказка, то обезьян, крокодилов, людоедов, мертвецов старой традиции заменяют принцы, драконы, коварные короли и т. п. Сказка имеет дело с личностью, с реализацией ее желаний, она субъективна, поэтому ее герои — люди, а не божества и не святые; они не идут дальше пользования магией. В мифе как высшей форме фантастического повествования, по мнению Лангер, происходит не счастливое «ускользание» личности от бед, а обнаружение фундаментальных истин мира, дается картина мира и в конечном счете признаются вполне реальные естественные конфликты человеческих желаний, ущемленных нечеловеческими силами. Миф включает, полагает она, отношение не только к социальным, но и к космическим силам (небесные тела, смена времен года, дня и ночи и т. п.). Если в сказке, отмечает Лангер, человеческий герой действует в чудесном мире, то в мифе, наоборот, герой божественный, но действует в реальном мире. Переходной формой она считает сказания о культурных героях.

В другой главе той же книги Лангер сопоставляет миф с музыкой (подобное сопоставление стало весьма популярным, см. ниже, о Кереньи и Леви-Строссе), которая якобы также находится в промежуточной сфере между непосредственным «биологическим» опытом и высшей духовной сферой. Музыку она называет «мифом внутренней жизни». Она утверждает, что и в мифологии и в музыке акт разделения продукта и процесса остается незавершенным, поэтому незавершенной остается и символика мифа и музыки; подразумеваемый смысл никогда не ограничен из-за сопутствующих значений, отвечающих разнообразным жизненным переживаниям.

Таким образом, Лангер как бы приземляет символическую теорию Кассирера, представляя мифологический символизм своеобразным обобщением игры эмоциональных сил личности, упорядоченных посредством своеобразной первобытной философии, выводящей отдельного человека с его жаждой удовлетворения желаний на космическую арену. При этом «скомканным» оказывается социальное звено, которое Лангер соотносит как раз не с фантастикой космических сил, как

следовало бы ожидать, а с борьбой личности за свое благополучие в сказке. Она правильно чувствует, что социальный аспект играет большую роль в подтексте волшебной сказки, но не умеет его оценить в качестве некоей объективной картины, порождающей конфликты в самой сказке. Субъективность сказки сказывается не в отсутствии такой картины, а действительно в установке на персональное ускользание героя от этой тягостной для него коллизии. Лангер совершает ошибку, переворачивая из-за своего эмпиризма, из-за ориентации на индивидуальную психологию как на исходный пункт, историческое стадияльное соотношение между мифом и сказкой, упуская архаический и синкретический характер мифа, в принципе предшествующего волшебной сказке. Это, разумеется, не исключает позднего развития мифологических эзотерических спекуляций. Лангер на другой лад разделяет одноstonные взгляды известного американского этнолога П. Радина, который в книге «Первобытный человек как философ» (1927)⁴⁶ представляет первобытную мифологию в качестве индивидуального творчества возвышающейся над толпой первобытной элиты.

Раздел о символической интерпретации мифа закончим упоминанием о работе Эрла У. Каунта «Миф как мировоззрение. Биосоциальный синтез»⁴⁷, вошедшей в сборник исследований в честь П. Радина (1960). Э. У. Каунт исходит из того, что представление реальности с помощью символов и процесс мифопоэтической символизации являются важнейшим аспектом сапиентизации человека, появления культуры из некультуры. От символизации как средства контактирования с реальностью неотделимы «технология» и «социальное регулирование».

Каунт настаивает на том, что символическая активность человека даже может быть локализована в висцеральной части мозга и находящихся в гипоталамической области особых «временных» долях, которые интегрируют прошлое и настоящее, внешнее и внутреннее окружение центральной нервной системы (в некоторых новейших исследованиях центры символической деятельности — жестовой, образной, музыкальной — локализуются в правом полушарии). Стоя безусловно на биологизаторских позициях, Каунт высказывает предположение, что мировоззрение начинается с психоэкологии. Мифопоэтическое мышление Каунт связывает с «символотворящей матрицей» и ее продуктами — мифом, сказкой, ритуалом, единицами в силу генетического тождества. Миф-сказка и обряд, по Каунту, — два способа представления мифологии, из которых первая содержит символическую энергию как потен-

циальную, а вторая — ту же энергию как кинетическую. Таким образом, снимается вопрос о первичности или вторичности ритуала и мифа. Вместе с тем Каунт, подобно Чейзу и другим представителям ритуально-мифологической критики, склонен отождествлять миф и литературу, во всяком случае приписывать обоим одну и ту же «грамматику мифа». Мифология, по мнению Каунта, выражает мир персонифицированно, с учетом целей и ценностных представлений личности. Она выражает мир в терминах событий, а не процессов, но допускает повторяемость (благодаря ритуалам) и тем самым уже вводит некоторую регулярность. Каунт подчеркивает связь мифов и мифических событий с «сакральным обществом» и признает «профанный» характер науки, но вместе с тем считает, что признание мифопоэтической мыслью известной регулярности в мире открывает тем самым путь науке. В качестве категорий для построения «грамматики мифа» Каунт предлагает «мотив», «тему» и «морфу» (в качестве персонажа, образа), вокруг которых материал может расти пучками. В случае независимого совпадения тем, выраженных различными мотивами, Каунт говорит о тематических алломорфах.

Статья Каунта не внесла ничего принципиально нового в изучение символического языка мифологии, будучи сосредоточена (в силу своего биологизаторского уклона) на проблеме анатомического субстрата символизации. Вместе с тем нейрологический субстрат символического поведения предстает в новейших работах (у К. Прибрама и др.) гораздо более сложным по своей динамике и несколько иным по локализации. Символическая интерпретация мифа является составным элементом и аналитической психологии Юнга, которой посвящается следующий раздел.

АНАЛИТИЧЕСКАЯ ПСИХОЛОГИЯ

Уже в работах немецкого психолога Вильгельма Вундта (многотомная «Психология народов», «Миф и религия» и др.)⁴⁸, близкого английской антропологической школе и развивавшего анимистическую концепцию, произошло сильное сближение этнологии с психологией, причем в связи с генезисом мифов особо подчеркивалась роль аффективных состояний и сновидений, а также ассоциативных цепей. Перенос аффектов на объект приводит, согласно его теории, к своеобразной объективации и мифологической персонификации (по аналогии с эстетическим «вчувствованием»). Вундт считал мифологическую «апперцепцию» первичной, в мифологи-

ческих представлениях он находил непосредственно данную действительность, обогащенную дополнительными представлениями по ассоциации (по типу *дыхание — душа — облако — птица — небо* и т. д.). На Вундта в известной мере опираются такие фольклористы, как Л. Лайстнер и Фридрих фон дер Лайен⁴⁹, которые возводят к снам первичные мотивы мифа и сказки. Аффективные состояния и сновидения как продукты фантазии, родственные мифам, занимают еще большее место в «глубинной» психологии, т. е. у представителей психоаналитической школы, точнее, школ Фрейда, Адлера, Юнга и др. Однако психоанализ в отличие от учения Вундта и вообще от традиционной психологии XIX — начала XX в. связывает эти продукты фантазии с подсознанием или, во всяком случае, — с бессознательными, глубинными слоями человеческой психики.

Для Зигмунда Фрейда — основателя психоанализа — речь идет главным образом о вытесненных в подсознание сексуальных комплексах, прежде всего о так называемом «эдиповом комплексе», в основе которого лежат инфантильные сексуальные влечения к родителю противоположного пола. В своей известной работе «Тотем и табу»⁵⁰ Фрейд старается показать, что в эдиповом комплексе совпадают начала религии, нравственности, общества и искусства: с запретом incesta и отцеубийства первобытная орда превращается в род и возникают моральные нормы; на осознании общей вины перед отцом (прототипом бога) как первобытного греха строится религия; постоянное подавление эдипова комплекса, вытеснение в подсознание и сублимация подавленных, запрещенных сексуальных желаний составляют важнейшую сторону развития личности. Таким образом, один из знаменитых мифов оказывается иллюстрацией к психологическому комплексу, который, по Фрейду, является ключевым для понимания человеческой психологии в целом. Идентичные или сходные психологические комплексы Фрейд обнаруживает в греческой теогонии, неизменно повествующей о борьбе бога-отца и богов-детей за власть (Уран низвергает своих сыновей-титанов в Тартар; Крон оскопляет Урана, но сам проглатывает своих детей, за исключением спасенного матерью Зевса). Борьба эта, по мнению Фрейда, ведется из-за сексуального соперничества по отношению к матери-земле (Гея, Рея).

Фрейдисты рассматривают мифы как откровенное выражение важнейшей психической ситуации и реализацию сексуальных влечений, возможных исторически до образования семьи. Отто Ранк⁵¹ в этом плане противопоставляет мифу сказку, якобы возникшую одновременно с упорядочением семейно-

родовых отношений и потому вуалирующую «в интересах отцов» первоначальный откровенный сексуальный комплекс. Для утешения отца, считает он, сказка делает младшего сына (т. е. его самого опасного соперника, поскольку эротическое чувство к матери инфантильно) героем, даже спасителем отца, например, в сюжете о живой воде и молодильных яблоках. Соответственно в сказках, как предполагает Ранк, соперничество сына и отца заменяется соперничеством братьев между собой, а инфантильная эротическая фантазия, направленная на мать, преобразуется в сюжет эротического преследования пасынка мачехой. Точно так же Риклин считает, что в сказке сексуальное соперничество дочери и матери из-за отца вуалируется тем, что мать заменяется мачехой.

В том же духе противопоставляет миф и сказку фрейдист Геца Рохайм⁶² с точки зрения их отношения к фрейдовскому *сверх-я*: мифы созданы с позиций «отцов» и потому трагически рисуют смерть и апофеоз «первоотца», а сказки — с позиций «сыновей», что ведет к подсознательным заменам (например, вместо «плохих» родителей вводятся демонические персонажи), торжеству эроса и счастливому концу. Фрейдовское *сверх-я*, т. е. психическая структура, формируемая в результате интроекции, предписанной родителями и воспитателями, возвышается над более архаическими структурами в лице *Оно* (резерв либидоносной психической энергии, непосредственных глубинных влечений) и *Я*, выступающим в качестве посредника между внутренним и внешним миром, влечением и удовлетворением.

Учение о *сверх-я*, разработанное Фрейдом уже после первой мировой войны и служащее дополнением к первоначальному варианту его теории, в какой-то мере учитывает роль социальной среды, но в принципе фрейдовский психоанализ ориентирован на индивидуальную психологию (некоторые социологические коррективы были внесены позднее неопрейдистами). В соответствии с этим содержание подсознания трактуется как плод вытеснения подавленных инстинктов и желаний из области сознания, а символика мифической или сказочной фантазии — как некая прозрачная и однозначная аллегория вытесненного из сознания эротического комплекса. На базе индивидуальной психологии мифология могла, как мы видим, привлекаться только аллегорически и, в сущности, с иллюстративными целями.

Более интересную попытку связать мифы с бессознательным началом в психике мы находим у К. Г. Юнга, который в своей аналитической психологии отказался от обязательных поисков сексуальных комплексов и сосредоточенности на про-

цессах «вытеснения» и перешел к гипотезам относительно глубинного коллективно-бессознательного слоя психики.

Юнг исходил при этом из модифицированного им понятия французской социологической школы о «коллективных представлениях» и из символической интерпретации мифа, родственной кассиреровской.

Не так давно была опубликована глубокая статья С. С. Аверинцева о Юнге⁵³, где содержится попытка выделить рациональное зерно юнгианства, творчески полезные стороны его живой мысли и даже в какой-то мере аргументировать поиски вечных мифологических моделей в художественной литературе XX в. Не повторяя эту статью и не полемизируя с ее автором, мы постараемся кратко передать основные тезисы Юнга в той части его учения, которая повлияла на развитие мифологического литературоведения и которая в принципе имеет отношение к мифологии и эстетике⁵⁴.

Учитывая большое значение юнгианства для развития ритуально-мифологического подхода к литературе, необходимо кратко остановиться на юнговской теории архетипов. К сожалению, вряд ли возможна точная экспериментальная проверка гипотез Юнга, а философски его аналитическая психология представляет собой крайний психологический редукционизм. Психика сама по себе, в сущности слабо соотнесенная с внешним миром, объявляется им конечным истоком формирования как человеческих характеров, так и образных структур воображения; символика сознания возводится к древнейшим примитивным началам мысли и чувства, передающимся по наследству. При этом недоказуемая наследственность архетипов трактуется в известной мере телеологически. Интересны, однако, идея Юнга о единстве различных форм человеческого воображения, а также некоторые тонкие соображения о символах, совпадающих в снах и мифах.

Так же как и у Фрейда, интерес Юнга направлен на изучение психологии бессознательного, которое, по его мнению, занимает большую часть человеческой души (*психе*). Подсознание, как он считает, целиком обращено к внутреннему миру человека, является резервом типичных реакций вроде страха, отношения полов и поколений, любви — ненависти и т. п., носит в противоположность сознанию недифференцированный характер. Подсознание находится с сознанием в отношении дополнительности и компенсаторности. Из четырех, по Юнгу, основных функций (мысли и чувства, интуиции и ощущения) одни освещены сознанием и достаточно дифференцированы, а потому доминируют, другие остаются в подсознании. Доминирующая функция во многом определяет харак-

тер «компромисса» человеческой личности с окружающей средой, ее обращенную вовне *персону*, которая иной раз приобретает характер своеобразной *маски*. Два типа поведения — экстравертивный (ориентация на объект, на внешний мир) и интровертивный в сочетании с одной из функций как доминантой — дают серию психологических типов, неоднократно описанных в трудах Юнга и его учеников. Психическая система, по Юнгу, находится в энергетическом движении, осуществляющем активную саморегуляцию, отправляясь от оппозиции противоположностей и их взаимопроникновения. Сильные оппозиции нужны для получения в этой замкнутой динамической системе длительных ценностных результатов, исходя из действующего здесь закона энтропии.

Представления Юнга в отношении функционирования психической энергии, однако, поразительно напоминают возникшие гораздо позднее понятия теории информации и структурализма. Прогрессивным Юнг считает направление психической энергии в сторону сознания, а регрессивным — к подсознанию. Гармонизация человеческой личности, процесс дифференцирования всех психических функций и установление живых связей между сознанием и подсознанием, при максимальном расширении сферы сознательного, обозначается Юнгом как «индивидуация», поскольку таким путем достигается ценностная консолидация личности, переход от *персоны* (*маски*), к высшей *самости*, предполагающей окончательный синтез сознательного и бессознательного, личного и коллективного, внешнего и внутреннего.

Культурно-историческими параллелями к индивидуации Юнг считает «восьмеричный благородный путь» в буддизме, китайский дао, философский камень алхимиков и т. п. Как на типичный символ этих завершенных синтезов Юнг указывает на космогонические изображения в тантризме и тибетском буддизме (магический овал с четырьмя полюсами и центром, так называемая «мандала»), соответствующие пространственной форме рисунков, сделанных многими пациентами Юнга и выражающими тот же психологический смысл.

С тем же процессом индивидуации, с тем же путем гармонизации за счет синтеза сознательного и бессознательного, личного и общественного и т. д. Юнг связывает и роль искусства. Искусство, считает Юнг, тесно связано с процессом духовной саморегуляции. Психический процесс, по его мнению, проявляется в постоянном порождении символов, имеющих смысл (рациональное начало) и образ (иррациональное начало). Символы эти Юнг в отличие от Фрейда не сводит к знакам, симптомам подавленных инстинктов и желаний. На

его взгляд, художник поднимает свою личную судьбу до уровня судьбы человечества, помогая другим людям освободить свои внутренние силы и избежать многих опасностей. Это происходит за счет того, что художник имеет прямые и интенсивные отношения с бессознательным и умеет их выразить благодаря не только богатству и оригинальности воображения, но и пластической, изобразительной силе.

Как уже отмечалось, хотя в поздних работах Фрейда так называемое *сверх-я* порой трактуется в качестве коллективного сознания, частично осознаваемого индивидом, но в основном Фрейд отождествляет подсознание с тем, что вытеснено из сознания, и подсознание является для него персональной категорией. Юнг в отличие от Фрейда выделяет в подсознании два слоя: более поверхностный — персональный, связанный с личным опытом, вместилище всяческих психопатологических «комплексов», и более глубокий — коллективный, который не развивается индивидуально, а наследуется и может стать сознательным лишь вторично. В снах и фантазиях человеку являются некие образы, напоминающие образы или мотивы мифа и сказки. Глубокие коллективные недра подсознания, по мысли Юнга, являются вместилищем не *комплексов*, а *архетипов*. Сам термин «архетип» Юнг возводит к Филону Александрийскому, а затем к Иринею и Дионисию Ареопиту. Термин этот содержательно связан с платоновскими *эйдос* и не случайно популярен в платонической традиции. Сходное представление имеется в трудах Августина. Юнг считает архетипы феноменом, близким тому, что в мифологии принято называть «мотивами», а во французской социологии «коллективными представлениями» и «категориями воображения», что Бастиан считал «первоначальными мыслями». Юнг, говоря об архетипах, вспоминает и платоновские «эйдос», и кантовские «априорные идеи». Он видит аналогию между архетипами и «образцами поведения» у бихевиористов.

Различные характеристики архетипов в трудах Юнга не совпадают строго между собой. Архетип представляется то чем-то вроде «комплекса», только вне личного опыта, углублением понятия *имаго* (образ, рассматриваемый в его автономном существовании в нас; концентрированное выражение психической ситуации, актуализированной объектом), то образным воспроизведением психологически необратимых инстинктивных реакций, то мотивом, типом, прообразом, моделью, структурным психическим элементом.

Заслуживает внимания, что Юнг в статье «Об архетипах коллективного бессознательного» отличает архетипы от архетипических «идей», тем самым удаляя это понятие от платонов-

ского и кантовского, подчеркивая формальную сторону. «Эти предшествующие формы могут стать сознательными только вторично и дать форму известному психическому содержанию»⁵⁵. «Это форма без содержания, представляющая скорее возможность некоторого типа представления и действия. Ситуации их актуализируют» (там же, стр. 48). Юнг пишет (в статье «Психологические аспекты архетипа матери»), что архетип заслуживает названия «постоянного ядра значения», но только в том смысле, что архетипы формируют взгляды, но не содержат их, так как первичные образы делаются видимыми лишь в продуктах фантазии, после наполнения сознанием. Это лишь «возможность представления». Он сравнивает архетипы со стереометрической структурой кристалла. В работе «Относительно архетипов и специально в связи с концепцией *анима*» Юнг еще более заостряет эту мысль. «Архетипы в своем неподвижном, непроецированном состоянии не имеют точно определенной формы, но сами по себе есть неопределенная структура, которая может принять определенную форму только в проекции» (там же, стр. 70). Для наших целей особенно интересна формулировка Юнга, определяющая архетипы как мифообразующие структурные элементы бессознательной *психе*. Из приведенных высказываний Юнга можно сделать вывод, что архетипы — это некие структуры первичных образов коллективной бессознательной фантазии и категории символической мысли, организующие исходящие извне представления.

Юнг предполагал наследование архетипов подобным наследованию морфологических элементов человеческого тела. Тезис о наследовании даже структурных предпосылок некоторого образно выраженного содержания — одна из наиболее уязвимых идей Юнга. Хотя нельзя исключить гипотезу о наследовании предпосылок обучения языку (Хомский, Моно и др.), но и в этом случае речь может идти не о собственно архетипах, а о чем-то гораздо менее определенном. Также весьма спорно представление Юнга о более или менее постоянных архетипических символах. Правда, в отличие от Фрейда Юнг допускает множественные значения бессознательного содержания в зависимости от ситуации, двойное толкование снов и фантазий (в плане субъекта и в плане объекта); ряд совпадений в смысловом значении архетипов Юнг объясняет процессом «синхронизации», т. е. совпадениями во времени первоначально далеких сфер. И все же постоянство «наследующих» символов как своеобразного «алфавита» коллективной фантазии остается весьма спорной гипотезой.

Выше уже отмечалось, что архетипы как элементы психи-

ческих структур настойчиво сближаются Юнгом и юнгианцами с мотивами или образами мифов и сказок. Архетипы как продукты фантазии, образующиеся в состоянии сниженной интенсивности сознания, сближаются Юнгом с мифами как продуктами первобытного сознания. Последнее он представляет себе в свете теории Леви-Брюля, т. е. как сознание, слабо дифференцирующее субъект и объект, склонное к мистической партиципации, и т. п. Юнг считает, что в первобытном мышлении также недифференцированы мысль и воля, образы появляются спонтанно из недр бессознательного. Леви-брюлевскую партиципацию Юнг представляет себе в виде «проецирования», посредством которого человек приписывает собственное содержание другим существам. В различных местах у Юнга формулировки, определяющие соотношение архетипов и мифологических образов в собственном смысле, варьируются. Речь идет то об аналогии, то об отождествлении. Оба этих подхода, например, смешиваются на протяжении нескольких страниц «Введения» к разделу «К психологии архетипа дитяти», где среди прочих имеется и такая формулировка: «Мифы суть первичные откровения досознательной души, невольные высказывания о бессознательных душевных событиях»⁵⁶. Указанное смешение — факт весьма существенный, поскольку именно из отождествления этих двух категорий вытекает тот панмифологизм при подходе к различным явлениям культуры, когда буквально всякий образ фантазии в индивидуальном литературном произведении, сне, галлюцинации и т. д. считается мифом. Известная нечеткость Юнга в этом пункте превращается у представителей мифологического литературоведения в убеждение в мифотворческом характере всякой фантазии и одновременно в чисто психологическом смысле фольклорного мифотворчества. Конечно, немалую ответственность за это несет сам Юнг. Он, разумеется, прав в том, что мифы не являются простыми аллегориями физических событий и что за ними в известной мере стоит «душевная жизнь первобытного племени», но, психологизируя мифологию, Юнг порой заходит очень далеко, когда говорит, что «познание природы в мифологии — лишь язык и внешнее одевание бессознательно-го психического процесса», «что *психе* содержат все образы, которые когда-либо поднялись в мифы»⁵⁷. Эти преувеличения особенно настораживают при рассмотрении Юнгом психологии этнической и расовой. И дело здесь не в «расизме», как таковом (в смысле утопии «высшей расы»); в этом Юнг неповинен, и упреки такого рода по его адресу малосправедливы. Юнговский подход слишком растворяет социальное в психологическом, упуская при этом социальную специфику, хотя

учение Юнга в целом гораздо «социологичнее» учения Фрейда (за счет влияния французской социологической школы). Кроме того, Юнг несомненно преувеличивает иррациональные стороны в самой психологии, и в этом смысле на фоне рационалиста и догматика Фрейда весьма заметна его тяга к мистицизму.

Наиболее интересным и глубоким в теории архетипов и их мифологических параллелей является, пожалуй, представление о метафорическом характере архетипической символики в противоположность наивному аллегорическому пониманию, в значительной мере еще сохраненному Фрейдом.

Юнг отмечает, что архетип не может быть объяснен и этим исчерпан. «Даже лучшая попытка перевода есть не что иное, как более или менее счастливый перевод на другой образный язык»⁵⁸. «То, что всегда высказывает архетипическое содержание, ближе всего к сравнению» (там же, стр. 114). Когда в фантазии появляется образ солнца или льва, который с ним отождествляется, или короля, или дракона, стерегущего сокровища, то, считает Юнг, это ни то и ни другое, а некое третье, которое весьма приблизительно выражается этими сравнениями. Подобные высказывания во многом предвосхищают структурную теорию мифа К. Леви-Стросса. Описываемые Юнгом два вида символизации либидо (психической энергии), а именно аналогическая и каузативная, также поразительно предугадывают противопоставление Леви-Строссом (вслед за Р. Якобсоном) метафоры и метонимии, а некоторые, на первый взгляд весьма произвольные представления Юнга о «диалектике» психической энергии, об энтропии в применении к психическим явлениям, предугадывают, как уже упоминалось, отдельные положения теории информации; оппозиция бессознательного и сознательного у Юнга созвучна оппозиции природы и культуры у Леви-Стросса, так же как и ряд других бинарных противопоставлений.

Мы считаем нужным здесь упомянуть об известной близости отдельных сторон юнговской теории к структуральной мифологии и Леви-Строссу только потому, что Леви-Стросс крайне антипсихологичен и, таким образом, удастся выделить некоторые более продуктивные моменты в учении Юнга, склонного к растворению мифа и культуры в психологии.

Посредством экспериментальных данных Юнг старался доказать исключительную близость важнейших глубинных элементов сна и фантазирования у наблюдаемых им невротиков и в мифологии различных народов. Надо заметить, что сопоставления эти очень интересны и, несомненно, сви-

детельствуют об общепсихологических элементах человеческой фантазии, коллективной и индивидуальной, однако сходство это гораздо менее точное и поразительное, чем это кажется самому Юнгу и его последователям.

Юнгом лишь намечена систематика архетипов. Главное внимание он уделяет архетипам, которые связаны с процессом индивидуации и как бы соответствуют его ступеням. Это *тень*, *анима (анимус)* и *мудрый старик (старуха)*. *Тень* — «другая сторона души», выражение ее бессознательной недифференцированной части в целом. Литературными вариантами этого архетипа Юнг считает Вагнера и Мефистофеля в гётевском «Фаусте», Хагена в «Нибелунгах», Локи в «Эдде» и т. п. Архетип *анима (анимус)* представляет бессознательное через противоположный пол (часть души, скрывающая противоположный пол в индивиде, резерв нашего опыта о противоположном поле). *Анима* — естественный архетип, суммирующий все высказывания бессознательного, саму жизнь за пределами сознания, во всей ее хаотической целостности. Она связывает человеческое я с его внутренним миром и обычно проецируется вовне на личность матери (первичное и вторичное переставлены по сравнению с Фрейдом), а затем других женщин (для мужчины). Но поскольку здесь речь идет о проекции себя вовне, то Юнг также увязывает *анима* с «двуполостью» в первобытных мифах, с китайскими *янь* и *инь* и т. д. Архетипом духа, значения, скрытого за хаосом жизни, Юнг считает «мудрого старца» вроде мудрого волшебника, шамана, ницшевского Заратустры и т. д. (для женщин «мудрую старую женщину»). *Анима* соотносится с *мудрым волшебником* как *жизнь* и *смерть* (подготовка к смерти-нирване по достижении гармонизации) и как *природа* с *культурой*. Все эти архетипы выступают в многочисленных конкретных образах, в позитивном и негативном вариантах.

Наряду с этими важнейшими архетипами, сопряженными с процессом индивидуации, Юнг указывает также на другой класс архетипов — архетипы трансформаций в виде типичных ситуаций, мест, путей и средств, которые символизируют тип трансформации⁵⁹.

Конкретному истолкованию мифологических образов посвящена совместная монография Юнга и Кереньи «Введение в сущность мифологии», в которой, в частности, исследуются мифологемы «божественного дитяти» и «божественной девушки». Проанализированный Кереньи материал фольклора и мифологии (сирота в сказке, мансийский культурный герой, финский Куллерво, индийский творец-демиург, Апол-

лон — Гермес — Зевс — Дионис, Деметра и Кора, Геката и Афродита и индонезийские параллели к ним) получает архетипическое истолкование в главах, написанных самим Юнгом. В совместной статье этих авторов, приложенной к книге П. Радина о мифологических плутах (трикстерах), дается соответствующее истолкование образа трикстера в фольклоре⁶⁰. Большая часть юнговской «Символики духа» посвящена мифу о Меркурии. В связи с разбором произведения Шпиттелера «Прометей и Эпиметей» Юнг останавливается на архетипическом значении и этих персонажей. Специальная статья Юнга обращена к материалу волшебных сказок.

Юнг и Кереньи разделяют мнение, что мифология не создана для объяснения мира, но считают этиологическую функцию ее неотъемлемым свойством, в силу того что мифология обращена к глубинам коллективной психологии как к источнику первосоздания человеческого космоса, а может быть, и к органическим (в виде клеточных конфигураций, якобы порождающих «мужской» и «женский» числовые архетипы — 3 и 4) или даже неорганическим (!) корням. Первый же «прыжок» (обыгрывание этимологии слова *Ug-sprung* — происхождение), по их мнению, включает необходимость духовного начала, возможность коллективного переживания всеобщего генезиса. В этом пункте отчетливо проявляется известная склонность Юнга к мистицизму.

«Детство» в мифологии и художественном творчестве, по мнению Юнга, имеет непосредственную связь с обращением мифов к первоисточникам, а также с первоначальным бессознательным, инстинктивным состоянием коллективной психики. Обращение к этим мотивам может иметь компенсаторное, спасительное значение ввиду опасности отрыва развитого дифференцированного сознания от коллективных «корней». Связь рождения и детства бога, героя с изначальной материей выражается, по мнению этих авторов, в присутствии образов воды (архетипический символ хаоса, первичной текучести и т. п.), солнца, первичного яйца (в котором не различимы человек и мир, субъект и объект). Мифологема дитяти, однако, относится Юнгом и к становлению в самом широком смысле, включая индивидуацию, соединение бессознательного и сознательного в некоей целостности. Поэтому мотивы невзрачности, покинутости мифологического дитяти, постоянные опасности, которым оно подвержено, указывают якобы на трудности достижения этой целостности. Появление драконов и змей говорит об угрозе полного завоевания сознания силами инстинкта. Отсюда же — роль божествен-

ного дитяти как «медиатора» и «культурного героя». Мифологема дитяти увязывается Юнгом не только с рождением и становлением, но и с «антиципацией» смерти (до сознания и после сознания!), а также с мотивами и символами нового рождения, столь характерными, как считает Юнг (вслед за фрейдистом Ранком), для героической мифологии и эпоса. Этой теме посвящена специальная статья Юнга «Различные аспекты нового рождения» (1939)⁶¹, в которой рассматриваются формы этого мотива в мифологии (метампсихоз, реинкарнация, воскресение, новое рождение, обновление через ритуалы) и сопутствующие психологические явления.

В книге известного юнгианца Ш. Бодуэна «Триумф героя. Психоаналитическое исследование о героическом мифе в великих эпопеях»⁶² различные эпические памятники («Гильгамеш», «Илиада», «Рамаяна») рассматриваются как варианты одного и того же героического мифа, в основе которого лежат комплекс смерти и второго рождения и связанный с ним мотив двойников, заместителей и т. п.; героическая борьба трактуется также в качестве одного из символов «второго рождения». Концепция второго рождения впоследствии была широко использована «мифологическим литературоведением».

Тип Коры (Персефоны) как мифологической «девушки» и «дочери» *par excellence* Юнг анализирует вместе с образом Деметры (и ее отрицательных вариантов вроде Гекаты) как своеобразную пару *мать — дочь*, играющую особую роль в женских культах и женской психологии и связанную с архетипом высшего женского существа и лишь отчасти — с архетипом *анима* (для мужчин). Мать и дочь здесь мыслятся как выражения смены поколений и возможности достижения бессмертия (например, в элевсинских мистериях) за счет того, что по принципу партиципации душа ребенка участвует в душе матери и, наоборот, таким образом, что молодость, слабость и другие подобные свойства ребенка дополняют старость и мудрость матери. Этим как бы преодолевается власть времени; единичное сознание и отдельная судьба поднимаются до некоего архетипа женской судьбы и до «бессмертия». Различные позитивные и негативные варианты мифологеми матери (богиня и ведьма, норны и мойры, Деметра, Кибела, Богородица и т. д.) и соотношения архетипа матери и комплекса матери даны также в специальной статье Юнга «Психологический аспект архетипа матери» (1938)⁶³. На материале волшебных сказок Юнг рассматривает архетипы *анима* (невеста — царевна) и *мудреца-духа* (встречный старик — помощник и т. п.), а также

их зооморфные ипостаси (тотемная супруга, звери-помощники). Сказки при этом трактуются Юнгом как спонтанные продукты *психе*.

В трикстере, т. е. мифологическом плуте-озорнике (отрицательный вариант культурного героя), Юнг видит мифологему исключительной древности — копию недифференцированного человеческого сознания, едва покинувшего животный мир, воплощение всех низших черт характера в индивиду. Однако, считает Юнг, только преодоление абсолютной психологической темноты могло вызвать такую оглядку я в далекое прошлое коллективного сознания. Эта фигура якобы стоит одновременно и выше человека (сверхъестественные силы), и ниже его благодаря бессознательности, стихийности.

В анализе мифа о Прометее Юнг пытается (внутренне полемично по отношению к Фрейду) выявить «доэдипову» стадию, выдвигая на первый план момент наличия двух матерей (в вариантах) и воскрешение (новое рождение). Прометей и Эпиметей Юнг противопоставляет по линии *самость/персона*. Вторжение Юнга и его прямых учеников, таких, как Ш. Бодуэн или К. Кереньи (последний как специалист по классической мифологии был также учеником В. Отто), в область собственно мифологии и фольклора было значительно более активным, чем в область литературоведения, как такового, хотя Юнг в своих работах часто берет примеры из Гёте, Шпиттелера, Джойса (о последнем он оставил небольшую статью) и других писателей. Влияние Юнга на труды по мифологии сказывается у таких авторов, как Х. Циммер, М. Элиаде, Э. Нойман, И. Казенев, Дж. Кэмпбелл.

Дж. Кэмпбелл и особенно М. Элиаде — два наиболее популярных современных автора обобщающих и обзорных трудов по мифологии. В то время как Кэмпбелл в основном примыкает к юнгианству, М. Элиаде лишь соприкасается с аналитической психологией, претендуя на более широкий синтез. Дж. Кэмпбелл⁶⁴ в своей ранней монографии «Герой с тысячью лиц» (1948) подчиняет методику ритуализма психоанализу и, отталкиваясь от теории Ван Геннепа о переходных обрядах, реконструирует некий «мономиф» — универсализованную историю героя в виде единой цепи событий, начиная с ухода из дому, через приобретение сверхъестественной помощи, посвятельные испытания, овладение магической силой, и кончая возвращением. К этой мифической биографии героя, бога, пророка, так разительно напоминающей волшебную сказку (особенно в интерпретации В. Я. Проп-

па), Кэмпбелл добавляет некоторые космологические и метафизические параллели. Стадии и соответствующие символы странствия и самой человеческой жизни объясняются Кэмпбеллом с помощью аналитической психологии.

В четырехтомной монографии «Маски бога» (1959—1970) Кэмпбелл пытается дать обзор мифологии всех времен и многих народов с точки зрения психоанализа, преимущественно юнгианского, с дополнительной опорой на философское наследие Шопенгауэра и Ницше, на вагнеровские интерпретации традиционных сюжетов. Кэмпбелл трактует мифологию как поэтическую образность, порождаемую «супернормальными» знаковыми стимуляторами. Он склонен подходить к мифологии откровенно биологизаторски, видя в ней прямую функцию человеческой нервной системы: знаковые стимулы высвобождают и направляют энергию. В поисках биологического субстрата юнговских архетипов Кэмпбелл обращается к некоторым гипотезам из области сравнительной психологии и зоопсихологии о наследственных отпечатках образов, стимулирующих правильную инстинктивную реакцию в ситуациях, не подкрепленных предшествующим личным опытом особи. Наряду с этими, якобы наследственными, образами Кэмпбелл каталогизирует и множество приобретенных личным опытом. Последние он интерпретирует преимущественно с позиций классического психоанализа.

Начиная с таких физико-психологических факторов, как земное тяготение, суточная смена дня и ночи, света и тьмы (ведущей к сновидениям с их деформированной логикой), лунных циклов и их связи с процессами в человеческом организме, антиномия мужского и женского принципа и т. п., Кэмпбелл затем переходит к механизмам порождения мифологических образов характерными (и универсальными в этом смысле) впечатлениями детства, зрелого периода человеческой жизни и старости. И здесь мы встречаем весь набор психоаналитических комплексов и символов: травму рождения (по Ранку), эдипов комплекс (по Фрейду), психоаналитическую роль инициаций, подавляющих и преобразующих инфантильные либидоносные склонности (в основном по Рохайму), психологию старческой мудрости и подготовки к смерти (по Юнгу). Соответственно интерпретируются и различные мифологические символы: вода в связи с пренатальными воспоминаниями, людоедство в связи со страхами грудного кормления и т. п.

От психоаналитических комплексов, порожденных динамикой личного биологического развития, Кэмпбелл переходит к подробному описанию их разнообразных проявлений в раз-

личных этнокультурных ареалах — у древних земледельцев и древних охотников, в новогодних обрядах на Востоке или в шаманских мистериях у индейцев и аборигенов Сибири. В этом обзоре широко использованы исследования ритуалистов, и мы находим знакомые мифологемы умерщвляемого царя, ритуальной свадьбы, умирающего и воскресающего бога, космологического жертвоприношения, анализ соотношения жизни и смерти, любви и смерти в многочисленных обрядах и мифах. В мифологии Кэмпбелл видит в конечном счете отражение таких целей, как эротическая (в смысле Фрейда), жажда власти, агрессия (в смысле А. Адлера), и их примирение за счет подчинения порядку, закону, морали, т. е. социализации, или преодоление в процессе завершения психологического пути — в плане юнговской индивидуации.

От первобытной мифологии Кэмпбелл переходит к египетской, вавилонской, индийской, китайской, греческой, кельтской, скандинавской, но всюду обнаруживаются те же самые психологические функции и архетипы. В последнем томе Кэмпбелл рассматривает и «творческую мифологию», в известной мере эмансипированную от традиционной религиозной символики, но фактически с ней совпадающую за счет тождественных способов продуцирования всех видов человеческого воображения и их единой психологической, архетипической основы. В числе примеров «творческой мифологии» — некоторые синкретические и еретические средневековые учения, рыцарская литература, Вагнер, Ницше, Джойс, Томас Манн. Книги Кэмпбелла воспроизводят все слабости аналитической психологии, особенно когда речь идет об интерпретации отдельных мотивов и символов; при всех оговорках мифология втискивается в психобиологию личности. Тем не менее некоторые общие соображения Кэмпбелла все же заслуживают внимания, в частности его идея о супернормальных стимуляторах, т. е. об искусственных стимуляторах, которые могут оказаться сильнее естественных в силу больших, чем у животных, способностей человека к игровым формам деятельности, предваряющим деятельность эстетическую. С этим связаны и интересные мысли Кэмпбелла о «мас. 1х» бога, о различных уровнях и формах мифологического символизма. Исходя из деления Бастианом «элементарных» и «этнических» идей (первые сам Юнг сближал со своими архетипами), Кэмпбелл считает, что мифология и ритуалы выступают функционально либо как ключ к универсально-постоянным началам в человеческой природе, либо как выражение культурно-исторического контекста. Первый аспект — психологический — ведет к трансформации лично-

сти в результате жизненного опыта, страдания, очищения и мудрости (как в трагедии). Второй аспект — этнический, исторический. Кэмпбелл настаивает на важности этой антиномии, забвение которой ведет к недоразумениям. К сожалению, он сам на практике это недостаточно учитывает.

Мы не можем согласиться с вагнериански-ницшеанской модернизацией Кэмпбеллом рыцарского романа (трагический архетип *любви/смерти*, начиная от папуасов и вплоть до «Тристана и Изольды» и т. п.) и с интерпретацией мифотворчества Джойса и Т. Манна как стихийного самовыражения. Об этом мы еще будем говорить в специальной главе, посвященной поэтике мифологизирования в романе XX в. Затрагивая проблему мифологизма в рыцарском романе или в современном модернизме (Кэмпбелл является и автором комментария к «Поминкам по Финнегану» Джойса), Кэмпбелл вторгается в сферу «ритуально-мифологической критики», которой он очень близок своими попытками сочетать юнгианство с ритуализмом.

Если Кэмпбелл только затрагивает проблемы литературы, то М. Элиаде сам начал свою творческую деятельность (в 30-е годы) как румынский писатель-модернист, склонный к мистицизму и художественному экспериментированию со временем. Проблематика преодоления времени объединения его литературное и научное творчество, здесь он кое в чем сближается с Бергсоном, Хайдеггером, Прустом и отчасти с Т. Манном.

Целый ряд монографий Элиаде⁶⁵, ныне американского профессора, посвящен непосредственно теории мифа (особенно «Миф вечного повторения», 1949, и «Аспекты мифа», 1963) и ритуала, а также йоге, шаманизму, религии австралийцев и т. д.

Как уже ранее указывалось, Элиаде испытал некоторое влияние юнгианства, но основной подход его к мифам связан с функционированием мифа в ритуалах. Не будучи ритуалистом в буквальном смысле слова, т. е. не выводя сюжеты мифов из ритуалов, и стремясь выявить в мифах глубокое «метафизическое» содержание, своеобразную философию архаического человечества, Элиаде предлагает такое понимание мифологии, которое все же в основном определяется фактом функционирования мифов в ритуалах. Знакомство с его взглядами очень полезно для понимания некоторых сторон мифологизма XX в., в том числе и в литературе, ибо сам Элиаде выступает апологетом мифотворчества в противоположность историзму.

Элиаде углубил представления Малиновского о перво-

бытной мифологической онтологии, показав, что в мифологии не только реальность, но и ценность человеческого существования определяется его соотносительностью с сакральным мифическим временем и «архетипическими» действиями сверхъестественных предков, что первобытная онтология имеет «платоновскую» структуру (соответствие чувственных объектов абсолютным идеям), что индийская техника самоуглубления соответствует тем же принципам. Вместе с тем, классифицируя мифы с точки зрения их функционирования в обрядах, Элиаде модернизировал мифологическое сознание, приписав ему не только обесценение исторического времени, но и известную целеустремленную борьбу с «профанным» временем, с историей, с временной необратимостью. В этом якобы и заключается главный смысл периодического очищения и нового творения, вообще циклической регенерации в ритуалах. Элиаде настаивает, что коллективная память антиисторична, что она признает лишь категории и архетипы, а не исторические события и индивидов, поскольку индивид как бы связан с аутентичностью и необратимостью истории.

Интерес к необратимости истории и «новизне» Элиаде считает весьма недавним открытием в человеческой жизни. Он подчеркивает, что в ритуалах как бы возобновляется мифическое сакральное «чистое» время и одновременно как бы уничтожается текущее время (например, в виде уходящего прошлого года в новогодних празднествах на древнем Востоке). Цикличность, повторяемость, по мнению Элиаде, только и придает пресловутую реальность событиям. Он всячески подчеркивает, что «традиционный» человек не видел в истории специфического способа собственного существования, относился к ней враждебно. Элиаде утверждает, что там, где историческое время все же вторгается в мифологию (например, в библейской системе), сохраняются антиисторические идеалы, и «чистое» сакральное время у пророков переносится в будущее в виде эсхатологических чаяний (главная надежда — не на корни, а на новое начало).

Мифологическая концепция даже и до христианства, утверждает Элиаде, придает смысл человеческому страданию; она полна тенденцией к равновесию и покою за счет периодической реинтеграции с природой. Элиаде считает, что мифологические концепции с некоторыми модификациями дожили до XVII в., а в народной среде — и до XX в. Он приветствует возрождение циклических концепций истории такими идеологами, как О. Шпенглер, А. Дж. Тойнби и П. Сорокин. Сам Элиаде не скрывает своей враждебности идее исторического прогресса и в особенности «послегегелевскому»

историческому мировоззрению, которое, как он считает, не может мотивировать страданий и спасти человека от вечного ужаса перед историей. Одновременно Элиаде пытается отождествлять идею построения коммунистического общества с эсхатологическим мифом о золотом веке в будущем и опять-таки об уничтожении тогда исторического времени.

Выше мы приводили высказывание американского критика Ф. Рава о мифотворчестве как спасении от страха перед историей. Слова Рава буквально применимы к Элиаде. Элиаде совершает ошибку, прямо интерпретируя мифологические представления о времени как особую метафизическую систему и тем самым их модернизируя. То, что происходящие в действительной истории события, или, вернее, смутные воспоминания о таких событиях, проецируются в мифах в доисторическое прошлое, еще не свидетельствует об отчетливой «ненависти» к истории, к «профанному» текущему времени и т. п. «Уничтожение» исторического времени в мифе является побочным продуктом определенного способа мышления, а не целью мифологии и не непосредственным выражением страха перед историей. Кроме того, циклическая концепция времени, столь существенная для мифотворчества XX в., строго говоря, является не собственно мифологической, а «ритуальной», связана со стремлением магическими средствами поддерживать природный и социальный порядок; акцент здесь на магической поддержке иссякающего плодородия и т. п., а не на повторении и круговороте. Лишь постепенно и в более развитых мифологиях циклические представления в виде аграрных мифов об умирающих и воскресающих богах, а затем о периодическом повторении тех же исторических эпох занимают господствующее положение. Так, некоторое чрезмерное отождествление мифа и ритуала (начало чему положила еще школа Фрейзера) поддерживает модернистские представления о мифе и мифическом времени. Мифические представления о времени более диффузны, чем это кажется Элиаде, они содержат в зародыше причинную концепцию («прошлое» — сфера причин «настоящего»). Важнейшая для мифологии идея превращения хаоса в космос в большей мере коррелирует с представлением о необратимости времени, чем с его повторяемостью.

СТРУКТУРАЛИЗМ

Последняя значительная теория мифа была выдвинута со структуралистских позиций французским этнологом Клодом Леви-Строссом. Подход к структурному изучению мифов

намечался до Леви-Стросса в «символических» концепциях у Кассирера и Юнга. Но, как уже отмечалось в своем месте, представление Кассирера о структуре носило еще во многом статический, гештальтистский характер; ему также недоставало понимания социальной природы коммуникации и неразрывной связи мифологического символического языка с социальной коммуникацией. Юнг, как указывалось, в некоторых пунктах близко подошел к Леви-Строссу, но у него они не были развернуты, и анализы Юнга и Леви-Стросса шли в различных плоскостях: психологической — у первого и логической — у второго. Юнговскому соотношению *инстинктивного* и *сознательного* соответствует соотношение *природы* и *культуры* у Леви-Стросса; энтропия у Юнга (который, по-видимому, заимствовал это понятие из термодинамики) относится к психической энергии, а у Леви-Стросса — к информации. Э. Лич в небольшой монографии о Леви-Строссе⁶⁶ подчеркивает аналогию между ним и Фрейдом (и с этим согласуются личные признания Леви-Стросса в «Печальных тропиках» — см. прим. 72). Однако, как нам кажется, вопреки критическим отзывам о Юнге последний имел большее значение для Леви-Стросса, во всяком случае — ближе ему. Вероятно, не без влияния Юнга Леви-Стросс пришел к своей трактовке мифотворчества как коллективно-бессознательной деятельности. Леви-Стросс, однако, справедливо упрекал Юнга за допущение наследственного механизма передачи архетипов и за представление о постоянстве (пусть в рамках контекстуальных, ситуационных вариантов) архетипических образов. Леви-Стросс имел в виду гораздо более широкое варьирование в пределах этнокультурного контекста и символизацию не столько предметов или состояний, сколько самих отношений между объектами и лицами. Различие это кардинальное, составляющее один из краеугольных камней в теории мифа Леви-Стросса.

Одним из предшественников Леви-Стросса можно считать и крупнейшего специалиста по сравнительной мифологии индоевропейских народов Жоржа Дюмезиля, предложившего теорию трехфункциональной структуры индоевропейских мифов, религий и других культурных феноменов (религиозная власть-мудрость, военная сила, плодородие)⁶⁷. В некоторых пунктах Дюмезиль соприкасается и с традициями «солярного» мифологизма, и с неомифологическим ритуализмом, и с функционалистическим направлением в этнологии и фольклористике. Самое интересное у этого плодovitого эрудита и тонкого аналитика — умение приурочить функцию к структуре, представить структуру иерархически, показать,

что триадная структурная модель, возникнув как социальная (в дюркгеймовском смысле), может затем стать инструментом классификации и анализа. Такой более широкий взгляд появляется в работах Дюмезиля с 1950 г. В фокусе внимания Дюмезиля остается, однако, защита единой для индоевропейцев статичной структурной конфигурации как некоего древнейшего прототипа. Дюмезиль, возможно, оказал некоторое влияние на Леви-Стросса, но последнего отличает интерес к структурной динамике, к механизму варьирования мифологических конфигураций. К. Скотт Литтлтон пытался на основе многочисленных работ Дюмезиля построить единую систему, изложить ее как каноническую доктрину⁶⁸.

Развитие структурализма и его популярность в настоящее время в известной мере опираются на авторитет Леви-Стросса, чьи работы в области этнологии, в особенности исследования по мифологии американских индейцев, получили широкое признание в ученом мире. В научно-популярной книге Ж. М. Озиа «Ключи к структурализму»⁶⁹ прямо говорится, что «структуралистская мысль может быть полностью определена трудами Леви-Стросса», и что «структурализм — это Леви-Стросс», тогда как деятельность других французских структуралистов (М. Фуко, Лакана, Л. Альтюссера, Р. Барта и т. п.) в области истории, психологии, литературной критики, собственно философии следует рассматривать как своего рода экспансию, и что, наконец, сама антропология в настоящее время играет такую же роль, как философия в прежние времена. Несомненно, что на сегодняшний день именно у Леви-Стросса и в этой области (если не считать лингвистики) обнаруживаются оптимальные возможности применения структурного метода, тогда как в других областях достижения структурализма гораздо скромнее. Сам Леви-Стросс, правда, никогда не претендовал на то, чтобы этнология и даже структурализм в целом заменили философию. В отличие от некоторых сторонников и противников структурализма он не считает его новой философией человека (речь, произнесенная в январе 1960 г. при вручении ему золотой медали за научные исследования)⁷⁰. Однако им все же поставлен вопрос о привилегированности этнологии и ее научного объекта с методологической точки зрения. Он имеет в виду способствующую объективности «астрономическую» удаленность от наблюдателя в сочетании с другим ритмом времени, а также относительную близость малых этнографически пережиточных обществ к природе (что ведет к благоприятному соседству с биологической наукой) и естественность

их формы мышления (логическое мышление на чувственном уровне), адекватной его всеобщей коллективно-бессознательно-структурной основе. Наглядность, тотальность и стабильность социальных структур в этих «холодных» (т. е. лишенных энтропии, близких к историческому нулю) обществах, сопротивляющихся их изменению, придает этнологии принципиальную семиотичность. К этим методологическим соображениям, несомненно, присоединяются и идеологические — руссоистская идеализация Леви-Строссом архаических племенных коллективов, якобы верных духу «общественного договора», в противовес «горячим» цивилизованным обществам, основанным еще со времени изобретения письменности на социальных контрастах и эксплуатации. Предметом идеализации является и первобытная логика, которая при всей своей чувственной конкретности оказалась настолько мощным инструментом классификации и анализа, рационального освоения окружающего мира, чтобы произвести неолитическую техническую революцию и создать субстрат современной цивилизации. Леви-Стросс считает, что этот своеобразный «стратегический уровень» мышления с акцентом на вторичных качествах и количественных методах отчасти возрождается современными естественными науками.

Этнологическое как «пространственное», синхроническое, структурное научное описание, согласно точке зрения Леви-Стросса, «дополнительно» по отношению к историческому, «временному», диахроническому, событийному и, кроме того, имеет перед последним известные преимущества. Историческая наука, в принципе уважаемая Леви-Строссом, кажется ему в ее нынешнем состоянии страдающей субъективизмом из-за слишком тесной связи с индивидуальным сознанием и общественной средой исследователя, из-за ориентированности на поверхностный «событийный» слой, делающий совершенно мнимой пресловутую историческую непрерывность. В своем гиперкритицизме по отношению к истории Леви-Стросс, конечно, напрасно пытается опереться на Маркса, в котором он видит мыслителя, доказавшего, что события не составляют основы исторической науки, и которого он вообще склонен представить предшественником структурализма.

Против указанного подхода Леви-Стросса к истории активно выступил Ж.-П. Сартр, считающий, что человек проявляет себя прежде всего в преодолении застойных структур и что как раз в раскрытии этой стороны бессилена структурно-этнологический подход. С другой стороны, далеко идущие гносеологические выводы из этнологического структурализма Леви-Стросса сделал М. Мерло-Понти⁷¹, французский

философ, представляющий собой переходную фигуру от гуссерлианской феноменологии к экзистенциализму. Пытаясь на свой лад преодолеть классическую антиномию субъекта — объекта, Мерло-Понти обращается к «пререклексивному» сознанию, где тело якобы является наглядным медиатором между сознанием и природой, где восприятие сразу ведет к смыслу. «Гибкую» структурную антропологию Леви-Стросса (исходя из того что структура есть форма, имманентно наделенная смыслом) Мерло-Понти противопоставляет субъективизму традиционной социологии. Заслуживает внимания, что Леви-Стросс хотя и был другом Мерло-Понти, но к феноменологии (с ее «непрерывным» переходом от переживания к реальности), а тем более к экзистенциализму с его субъективными иллюзиями относился критически, считая, что оба этих направления не могут преодолеть метафизику⁷².

Леви-строссовский гиперкритицизм по отношению к исторической науке несправедлив; но несомненно, что этнологические объекты, включая фольклор, проницаемы для структурального анализа, что структуральные методы весьма целесообразны и для изучения более развитых культур в пределах их относительной устойчивости. Кроме того, «антиисторизм» структурализма и «антиструктурализм» историзма несомненно преувеличиваются обеими сторонами. Отношения дополнительной дистрибуции действительно имеют место между синхроническим и диахроническим описаниями, между этнографией и политической историей, фольклористикой и литературоведением, но нет неустранимой оппозиции между структурой и принципом историзма. Французский семиотик А. Ж. Греймас⁷³ считает, например, структуру ахроничной и видит важную функцию истории в закреплении систем, в ограничении игры случайностей, а потому допускает и применение структурного анализа в диахроническом плане.

К. Леви-Стросс — воспитанник французской социологической школы, разрабатывавшей теоретические проблемы в основном на этнографическом материале. Как этнограф-американист он кое-чем обязан и американской школе культурной антропологии (Боас, Лоуи, Крэбер и др.). Опираясь на эти традиции и одновременно используя опыт лингвистического структурализма, в частности работы Р. Якобсона по фонологии, Леви-Стросс создал структурную антропологию.

В «Элементарных структурах родства» (1949)⁷⁴ Леви-Стросса исследуется возникновение социальной жизни в связи с развитием обмена и коммуникаций, подчиненных определенным правилам. Обмен и даже его символическое значение анализировались уже М. Моссом (ближайшим учеником

Дюркгейма), но Леви-Стросс дал ему структурно-семиотическую интерпретацию: коммуникации невозможны без знаковых систем, в которых социальные факты выступают одновременно как вещи и как представления. Порожденные брачным обменом правила брака (самое древнее из них — запрещение инцеста) и номенклатура родства представляют собой знаковые системы, подлежащие такому же синхронному изучению структурными методами, как и естественные языки. Впоследствии Леви-Стросс показал, что и тотемические обозначения также являются семиотическими моделирующими системами. Подобные системы, считает он, делают вещи коммуникативными, а функционирование коллективно-бессознательных ментальных структур делает умопостигаемыми самые системы.

Только структуральный подход позволил Леви-Строссу описать эффективное действие логических механизмов первобытного мышления. Все это дало ему возможность методически развернуть анализ мифов как самого характерного продукта «примитивной» духовной культуры.

Мифологии посвящен целый ряд работ Леви-Стросса⁷⁵, начиная от небольшой «программной» статьи 1955 г. о структурном изучении мифа и кончая четырехтомным компендиумом «Мифологические» (1964—1971). Этому компендиуму, в котором структурная мифология дана в действии, в практическом анализе многих сотен мифов американских индейцев, непосредственно предшествовала теоретическая монография о первобытном мышлении («Мышление дикарей», 1962).

Леви-Стросс является творцом структурной типологии мифов как важнейшей части структурной антропологии. Он придает особое значение исследованию мифов как одному из путей самопознания человеческого духа, исходя из того что мифологическое коллективно-бессознательное фантазирование относительно независимо от влияния других форм племенной жизнедеятельности и социально-экономических инфраструктур и потому адекватно отражает саму «анатомию ума». Тезис об известной свободе мифологизирования связан у Леви-Стросса с представлением об интеллектуальной гибкости первобытной мысли, широко оперирующей различными логическими возможностями, а не только рабски непосредственно отражающей племенные социальные институты. Леви-Стросс, например, считает, что разделение племени на две фратрии вовсе не обязательно порождает миф о близнецах — фратриальных родоначальниках, а допускает перебирание других вариантов «диоскуризма»: враждующие братья, бабка — внук и т. д. Точно так же мифология половых различий

может быть реализована в образах Солнца и Луны в качестве разнополюх существ, неба и земли, активности и пассивности, добра и зла и т. д. Леви-Стросс исходит из того, что набор обозначающих в мифологии в известном смысле предшествует обозначаемым и обозначающее может удержаться в мифе после исчезновения обозначаемого. Однако избыточность обозначающих преодолевается расчленением мифологических элементов различными «уровнями» и «кодами» в зависимости от этнокультурного контекста, в том числе и от социально-экономических инфраструктур. В этом обращении к этнографическому фону Леви-Стросс видит противоядие против юнговской универсализации архетипов и против формализма. На практике это его порой даже приводит к гипердетерминизму, но теоретически перспектива трансцендентного скачка от этнологии к гносеологии все же может повлечь за собой выветривание мифологической информации ради обнажения игры кодов и уровней, за которыми должны открыться «чистые» ментальные структуры. Такая перспектива в принципе грозит индетерминизмом и формализмом, тем, что структура потеряет свою имманентную содержательность. Надежда на познание единой для всех «анатомии ума» в сочетании с недооценкой коллективно-сознательного элемента в мифологии аборигенов порой приводит Леви-Стросса и к недостаточно строгому различению «дополнительных» по отношению друг к другу способов описания — извне, глазами этнографа, и изнутри — глазами самих «мифологических» (представления аборигенов иногда более строго передаются в некоторых этнолингвистических разысканиях в духе гипотезы Сепира — Уорфа).

Мифология для Леви-Стросса — это прежде всего поле бессознательных логических операций, логический инструмент разрешения противоречий. Такой логицизм, как мы увидим, неизбежно ведет к акценту на логической парадигматике за счет повествовательной синтагматики, на мифологических системах больше, чем на отдельных сюжетах.

Характеризуя исследования Леви-Стросса по мифологии, мы не будем подробно останавливаться на незначительной эволюции его взглядов. Отметим только, что в первой статье о мифе (1955) он еще целиком ориентирован на лингвистические модели. Сам язык как универсальное средство информации является образцом для мифа, миф трактуется как феномен языка (но на высшем уровне: не фонемы и семантемы, а предложения), соотносимый одновременно с обеими сосюровскими категориями (*langue* и *parole*) и в принципе «переводимый». За слишком близкое следование рецептам

структурной лингвистики Леви-Стросса не вполне справедливо много раз упрекали, например Дандес и Вейнрих.

В предисловии к первому тому «Мифологических» (1964) происходит частичная переориентация с языка на музыку как на образец для мифа⁷⁶. Миф, указывает там Леви-Стросс, стоит между языком и музыкой, но все дальнейшие рассуждения сближают его именно с музыкой, которая, будучи «непереводима» (она лишь метафора речи), являет собой идеальный пример наглядной художественной структуры. Миф, как и музыка, есть «машина для уничтожения времени»; в нем преодолевается антиномия необратимого непрерывного времени и дискретной структуры, организуя психологическое время слушателя; и здесь и там происходит переворачивание отношений «передатчика» и «приемника», и слушатель сам выступает как «обозначаемый»; в результате получается, что не люди думают мифами, а мифы сами «думаются между собой». Леви-Стросс ссылается на Вагнера, анализировавшего мифы средствами музыки, и сам строит свое исследование в первом томе «Мифологических» по принципу контрапункта; он, кроме того, пользуется музыкальными терминами и в заголовках глав: «Ария разорителя гнезд», «Соната хороших манер», «Фуга пяти чувств», «Кантата опоссума» и т. п.

Указанная переориентация с языка на музыку отчасти связана с идеей Леви-Стросса об адекватном отображении бессознательных структур в мифологии и музыке. Здесь-то и появляется призрак неприемлемого для самого Леви-Стросса формализма как следствие обеднения информационного аспекта мифа: то же содержание передается разными кодами, и акцентируются сама соотносимость кодов, «музыкальное» перескакивание с одного структурного уровня на другой. В целом в «Мифологических» представление о мифе весьма обогащено, в нем подчеркнуты черты, сближающие миф с искусством, что может оказаться в дальнейшем весьма плодотворным для понимания некоторых сторон самого искусства.

Согласно Леви-Строссу, миф одновременно диахроничен (как историческое повествование о прошлом) и синхроничен (как инструмент объяснения настоящего и даже будущего). Поэтому мифемы представляют собой связки отношений с этими двумя измерениями — диахроническим и синхроническим; в качестве таких связок мифемы и обнаруживают свою значимую природу. Диахроническое измерение, соответствующее синтагматическому развертыванию сюжета, необходимо для чтения мифа, а синхроническое — для его понимания.

Леви-Стросс, таким образом, отдает себе отчет в важности как синтагматического, так и парадигматического аспекта, но главное внимание уделяет структуре самого мышления, а не повествовательному «синтаксису». При этом Леви-Стросс, возможно, упускает из виду, что описание глобальных моделей посредством языка событий входит в самую специфику мифа и имеет глубокое влияние и на его парадигматику; зато он хорошо понимает другую сторону дела: миф пользуется событиями как материалом для перегруппировки структур, конструирует предметно-событийный мир, уже исходя из структуры. Соответственно, рассматривая отдельные мотивы преимущественно в свете парадигматического анализа, Леви-Стросс акцентирует внимание на цельности мифического сюжета. Эта цельная структура, имеющая некий общий смысл, неразложимый по синтагматическим звеньям, обнаруживается прежде всего благодаря разнообразным повторам, но сама держится на логических оппозициях. Когда же происходит переход от структуры оппозиций к структуре простых редупликаций, возникает «серийный» миф — зародыш «романического» жанра. Леви-Стросс демонстрирует тотальную организованность мифа как примерами внутренней логической однородности уникального сюжета (в первом эпизоде мифа южноамериканских индейцев людоедка во время рыбной ловли одну рыбу съедает, а другую оставляет про запас, и точно так же во втором эпизоде она убивает одного из героев и сохраняет жизнь его брату), так и примерами соединения мифической мыслью тем, обычно разделенных (брак звезды со смертным и происхождение культурных растений, древо жизни и происхождение краткости человеческой жизни). Сюжетно-синтагматическая связь тем сама оказывается следствием связей, хоть и причудливых, но, в сущности, чисто логических. Такую рациональную внутреннюю связь Леви-Стросс, например, усматривает между incestом и загадками в мифе об Эдипе и в аналогичных сюжетах североамериканских индейцев. «Термы», обреченные на разделение (родственники, которым запрещена интимная близость, правильный ответ на неразрешимую загадку и т. д.), сближаются в рамках двух видов коммуникации (обмен женщинами в браке и обмен словами в разговоре). При этом нарушение меры вплоть до кровосмешения плюс разрешение неразрешимой загадки (ответ без вопроса) в мифологеме «Эдипа» оказываются симметричными и дополнительными сочетанию крайней целомудренной робости и отсутствию естественного вопроса о причинах несчастья хозяина замка (вопрос без ответа) в мифологеме «Грааля», разра-

ботанной в средневековом рыцарском романе. На этом примере видно, с какой легкостью Леви-Стросс переходит от логики сюжетосложения к широким мифологическим системам.

Важнейший аспект мифологических штудий Леви-Стросса — выявление проявляющихся в повествовательном фольклоре американских индейцев своеобразных механизмов мифологического мышления, которое он считает по-своему вполне логичным и даже «научным». Теория первобытного мышления Леви-Стросса — крупнейший шаг науки после учения Леви-Брюля, которому она решительно противостоит, позволив выявить операциональную ценность и познавательную силу первобытного мышления, не зачеркивая его специфики. Даже Кассирер еще базировался на исследованиях Леви-Брюля. Прimitивная логика, по мнению Леви-Стросса, при всей своей конкретности и связи с непосредственными ощущениями способна к обобщениям, классификациям и анализу. Основу естественной классификации составляет тотемизм: природное различие между видами животных и растений используется для анализа социального мира культуры. Конкретные классификаторы дублируются на разных уровнях и коррелируют с более абстрактными (числовыми и другими). Мифологическое мышление пользуется ограниченным набором средств «под рукой», которые могут играть роль и материала и инструмента, и обозначаемого и обозначающего, причем элементы, уже имеющие символическое значение и использованные в рамках некоей мифологической системы, могут быть снова пущены в оборот мифической мыслью. В этом случае происходит своеобразная перетасовка, реаранжировка, как в калейдоскопе. Элементы мифологического мышления действительно конкретны и связаны с непосредственными ощущениями, с чувственными свойствами предметов, но они могут выступить посредниками между образами и понятиями и в качестве знаков преодолевать противоположность чувственного и умозрительного, выступать как операторы реорганизации. Мифологическая логика достигает своих целей как бы ненароком, окольными путями, с помощью материалов, к тому специально не предназначенных. Леви-Стросс видит в ней своеобразный интеллектуальный *bricolage* (от глагола *bricoler* — играть отскоком, рикошетом, — применяемого к бильярду, охоте, верховой езде и т. д.).

Мифологическое мышление принципиально метафорично, и раскрытие смысла имеет характер бесконечных трансформаций, что, однако, не препятствует умопостигаемости. О неустранимой символичности мифа, о том, что раскрытие сим-

волов само сохраняет в мифологии образный характер, писали и до Леви-Стросса, например психоаналитики, но они при этом исходили из исконного, органического значения символов, а не из логики отношений, как Леви-Стросс. Изменения, происходящие в процессе эволюции, по его мнению, приспособляются к синхронической структуре. Сплошной анализ разнообразных мифов индейцев выявляет механизмы мифологической логики. При этом прежде всего вычленяются в своей дискретности многочисленные бинарные оппозиции типа *высокий/низкий, теплый/холодный, левый/правый* и т. п., исходным материалом которых являются чувственные качества окружающих человека предметов и явлений (при том что логика чувственных качеств слабо различает субъективное восприятие и объективные свойства космоса).

Выявление бинарных оппозиций — важнейшая сторона леви-строссовской методики, восходящая к принципам структурной лингвистики, но опирающаяся также и на наблюдения классиков французской социологии (Дюркгейм и Мосс) и полевых этнографов над дуальными формами социальной организации племени и дуализмом тотемических классификаций. Сам Леви-Стросс высказывал убеждение, что осмысление в терминах бинарных оппозиций биологических различий было важной стороной в переходе от *природы* к *культуре*. Разумеется, леви-строссовской бинарной логике не чужд некоторый схематизм: современный полевой материал показывает, что на практике эта бинарность часто выступает не столь четко, конкурирует с неразложимыми тринарными конструкциями, что большую роль играют нейтральные зоны, разделяющие полюсы. Со своей стороны, мы добавили бы к этому, что Леви-Стросс не дифференцирует в достаточной мере релевантные ценностные оппозиции противостоящих друг другу мифических сил (типа *жизнь/смерть, свой/чужой, добрый/злой* и т. п.) и простые алломорфы, соответствующие варьированию той же темы в разных плоскостях (пространственном и временном, мужском и женском, сухопутном и морском и т. п.). Разумеется, возможны переходные типы, те же самые оппозиции могут восприниматься то более остро, то более нейтрально. И наконец, Леви-Стросс, как нам кажется, не всегда отчетливо отличает бинарные оппозиции, движущие реальной мыслью аборигенов, от оппозиций, порождаемых мышлением этнолога-аналитика. Так, например, вряд ли излюбленная Леви-Строссом оппозиция *природы* и *культуры* абсолютно имманентна мышлению аборигенов, которые даже в мифах о культурных героях и добываемых ими благах часто смешивают элементы природы и элементы культуры по

материалу изготовления, способам добывания и т. п. (солнечный жар легко отождествляется с огнем кухонного очага, предметы культуры находят готовыми, а природные объекты изготавливаются кузнецами или гончарами). По-видимому, дифференциация *культуры* и *природы* только намечается в архаических мифах. Архаические мифы находятся на пути от неразличения к различению. В анализируемых Леви-Строссом мифах о чудесных женах тотемной природы оппозиция *человеческого* (культура) и *животного* (природа) вряд ли релевантна, здесь речь идет о нормальной брачной экзогамии, выраженной в терминах тотемизма.

Приведенные нами оговорки, однако, не могут поколебать фундаментальности принципа бинарных оппозиций для мышления и научной плодотворности его применения.

Как указывалось, бинарные оппозиции прежде всего упорядочивают и концептуализуют данные элементарно-чувственного восприятия. Процесс абстрагирования осуществляется через сходства и несовместимости чувственных свойств. Леви-Стросс, например, показывает, что мифическая тема происхождения «короткой жизни» (смерти) у южноамериканских индейцев выражается посредством оппозиций, соответствующих пяти органам чувств: смерть приходит из-за того, что герой нарушает приказ что-то видеть, слышать, обонять, осязать, чувствовать вкус или, наоборот, запрет не видеть, не слышать и т. п.

Контрасты *сухого* и *влажного* — исходный пункт для мифологии табака и меда, играющей важную роль в фольклоре бороро, жэ и других племен Южной Америки, а из различения *гнилого* и *свежего*, *сырого* и *вареного* вырастают еще более важные мифы о происхождении «кухни» (огня и вареной пищи). Следующая логическая ступень — бинарные оппозиции различения формы, *пустого* и *полого*, *содержащего* и *содержимого* и т. п. (мифы об убежищах и ловушках, видах пищи, музыкальных инструментах). Природные или культурные предметы, используемые одновременно для разных целей (например, тыква или полый ствол могут быть ловушкой, музыкальным инструментом, вместилищем меда, убежищем), играют особую роль в развитии мифических представлений, становятся пучками дифференциальных признаков. Свойства отдельных животных, реальные или мифические, делают некоторых из них чрезвычайно сложными символическими образами (например, дикобраз, опоссум или тапир у тех же южноамериканских индейцев), с которыми мифическая мысль производит логические операции. Разнится их конкретная символика, она меняется при переходе от од-

ной племенной культуры к другой. Так мифическая мысль строит «предложения», а затем и «суждения»; наряду с отношением членов она улавливает и отношения отношений (от мифов о происхождении кухонного очага к мифам о пирогѣ, в которой герой странствует вместе с Солнцем и Луной, и где пространственное перемещение переходит в пространственно-временную многоуровневую динамику *близкого и далекого*).

Леви-Стросс видел в мифе логический инструмент разрешения фундаментальных противоречий посредством медиации, прогрессивного посредничества. Речь, собственно, идет не о реальном их разрешении, а о преодолении их посредством своеобразного ускользания, вполне соответствующего описанному Леви-Строссом духу мифологического «бриколажа». Механизм медиации заключается в том, что фундаментальная противоположность *жизни и смерти* подменяется, например, менее резкой противоположностью *растительного и животного* царства, а эта, в свою очередь, более узкой оппозицией *травоядных и плотоядных*. Последняя же оппозиция снимается введением в качестве «культурного героя» зооморфного существа, питающегося падалью (койот — у зуныи, ворон — у индейцев северо-западного побережья). Такой анализ индейских мифов подсказывает Леви-Строссу и определенную трактовку греческого сюжета об Эдипе. Здесь он считает основным противоречие между представлением об автохтонной непрерывности человечества, живущего на земле подобно растениям, и фактической сменой поколений как циклом смертей — рождений. Это противоречие выражается в коллизии колебаний между гипертрофией семейной близости (инцест) и ее недооценкой (убийство родичей).

В ряде этиологических мифов индейцев бороро сходное нарушение меры в семейных отношениях (тот же инцест и жестокое наказание виновных в инцесте, убийство и т. д.) влечет разделение обычных связанных элементов, не только социальных, но и космических, а их воссоединение происходит благодаря введению промежуточного члена — воды (медиатор между *небом и землей*), похоронных обрядов и украшений (между *живыми и мертвыми*), болезней (между *жизнью и смертью*). Медиаторами здесь выступают объекты, происхождение которых объясняется в мифах. Леви-Стросс, не только логицизирующий мифы, но и склонный прибегать к геометрическим и алгебраическим символам, предлагает выразить структуру мифа через модель медиативного процесса следующей формулой:

$$f_x(a) : f_y(b) \simeq f_x(b) : f_{a-1}(y),$$

где член a связан с негативной функцией x , а член b выступает медиатором между x и позитивной функцией y . Алгебраическая символика последнего члена, в котором аргумент и функции поменялись местами и член a подвергся отрицанию, показывает, что развертывание мифа имеет характер спирального развития, приводящего к аннулированию исходной ситуации и к новым приобретениям. Между прочим, эта формула была подробно проанализирована в работе Е. Кёнгас и П. Маранда «Структурные модели в фольклоре»⁷⁷. Канадские фольклористы супруги Маранда показали, что эта формула применима к различным фольклорным жанрам, но к самому мифу может быть приложена лишь ограниченно: медиатор может отсутствовать или испытать неудачу, т. е. не произойдет «перевертывания» членов. В качестве популярного разъяснения и одновременно дополнения к Леви-Строссу мы можем сослаться на весьма наглядный пример волшебной сказки, где эта формула может быть иллюстрирована синтагматически. Исходная негативная ситуация — вредительство (x) антагониста (a) преодолевается действиями героя-медиатора (b), способного обращенными на антагониста (a) негативными действиями (x) не только обезвредить последнего, но и приобрести дополнительные сказочные ценности в виде чудесной награды, брака с царевной и т. д.

В «Мифологических» анализ мифологической логики на протяжении всего фронта исследования незаметно переходит в анализ мифологической семантики, которая, в свою очередь, рассматривается на широком этнографическом фоне. Семантическая структура мифов описывается в сравнительном плане (среди других структуралистов Леви-Стросс выделяется, в частности, сугубо компаративистской манерой типологического исследования). Одни мифы интерпретируются как результат трансформации других. Леви-Стросс начинает с рассмотрения одного мифа бороро, объясняющего происхождение бури, но для объяснения различных элементов этого мифа он привлекает несколько сот других, все время расширяя и углубляя исследование, выявляя набор дифференциальных семантических признаков и сложные симметрически-иерархические отношения различных мифологических систем.

Герой мифа бороро совершает инцест, подобно Эдипу, а затем убивает и своего отца, который пытается известить провинившегося, давая ему «трудные задачи». В частности, он заставляет героя ползти на скалы за птенцами попугая, но коварно покидает его, обрекая на растерзание грифами, и герой спасается лишь чудом. Леви-Стросс довольно убе-

дительно представляет этот миф трансформацией мифа родственных бороро племен жэ о «разорителе гнезд», оставленном свойственником (не мужем матери, а мужем сестры) на верхушке дерева, а затем спасенном ягуаром. Ягуар, женатый на индианке, т. е. теоретически тоже муж сестры «разорителя гнезд», знакомит своего «зятя», а через него — других людей с огнем и секретом приготовления вареной пищи. В обоих случаях брачный обмен выступает в качестве основы социальной коммуникации: фигурирует хозяин огня (ягуар — у жэ, гриф — у бороро), власть над огнем в конце концов переходит к герою. В мифе бороро последний мотив несколько завуалирован, но и там герой владеет огнем, когда буря потушила все очаги; кстати, имя героя означает «ягуар дерева для топки». Буря, дождь, тушащий очаги, — это «антиогонь». Мифы жэ об этиологии кухонного огня по другой оси трансформируются в мифы тупи о происхождении диких свиней и охоты на них. Здесь также нарушаются нормальные взаимоотношения свойственников. Люди превращены (посредством дыма от сжигания табака) в диких свиней за то, что отказали полубожественным героям — братьям своих жен — в пище, являющейся для них законной данью. Но мифы чак о происхождении табака как бы возвращают к «разорителю гнезд»: жена заставляет мужа лезть за птенцами ара, съедает их и превращается в ягуаршу-людоедку. Ее сжигают, а из могилы ягуарши вырастает табак. Здесь перемена пола ягуара коррелирует с полным переворачиванием роли.

Таким образом, мифы, имеющие отношение к этиологии кухни, составляют замкнутую цепь. Такое замыкание ряда трансформаций считается Леви-Строссом важным критерием правильности структурного анализа. Другой пример подобного кольца, гораздо более длинного, — гвианские мифы о чудесных супругах, где переход от мифа к мифу совпадает с изменением пола или животной ипостаси тотемного супруга.

Другие трансформации этиологических мифов о происхождении «кухни» приводят к мифологии меда, развертывающейся симметрично мифологии табака. Здесь также люди (родственники и свойственники), ягуары, ара в разных сочетаниях, разные диететические оппозиции (*сырой/вареный, плотоядный/вегетарианский* и т. п.). Симметричными мифам о происхождении вареного мяса (переход от природы к культуре, как от сырого к вареному) оказываются мифы о происхождении культурных растений (от *гнилых* грибов к *свежей* растительной пище). Мифы о культурных растениях оказываются в единой семантической системе с мифами о ры-

боловном яде (который индейцы классифицируют в одном ряду с культурными растениями), о происхождении окраски птиц, о радуге, поскольку хроматизм ассоциируется с дискретностью пород животных и человеческих племен, а дискретность возникает из-за «разрежения» людей и животных посредством ядов и болезней.

Так громоздятся все новые и новые мифологические системы и подсистемы как плоды своеобразной «порождающей семантики», как следствие бесконечных трансформаций, создающих между мифами сложные иерархические отношения. При переходе от мифа к мифу сохраняется и тем самым обнажается их общая «арматура», но меняются «сообщения» или «код». Арматуру часто составляют (что видно из приведенных примеров) отношения свойственников — «подателей» и «получателей» жен, как обмениваемых на другие блага. При этом тип социального поведения может определяться более отвлеченной оппозицией *коммуникабельности/некоммуникабельности*, а также *умеренности/неумеренности*. Изменение «сообщения» в мифах — это прежде всего перемена этиологической темы: миф бороро о происхождении небесной воды (бури) произошел путем трансформации из мифа жэ о происхождении огня, а миф бороро о происхождении украшений — из мифа тупи о происхождении диких свиней. Сообщения передаются различными кодами, имеющими свою грамматику и лексику. Выше уже приводился характерный пример передачи одного сообщения, а именно этиологии короткой жизни людей, — пятью кодами, соответствующими пяти органам чувств.

Упомянутая выше полифункциональность тывк в хозяйстве южноамериканских индейцев приводит к изоморфизму трех кодов (кулинарная триада, акустическая триада, триада полого дерева). Также изоморфными оказываются различия степени твердости и гнилости древесных пород и производимые ими звуки (мифические «зovsky») с видами пищи, пищевыми режимами, формами хозяйственной деятельности, временами года, видами водоемов и т. д., благодаря чему то же содержание передается кодами акустическим, густативным, альфактивным и т. д. Всякого рода нарушение порядка может быть закодировано и акустически (шум), и социологически (кровосмешение, слишком далекие или слишком близкие браки), и астрономически (затмения). Во многих случаях сплетаются кулинарный и акустический коды: например, шумное или, наоборот, бесшумное принятие пищи — своеобразное испытание для гостя Ягуара или для гостя Солнца. Кухонный огонь ассоциируется с социальным

упорядочением и космическим равновесием. Вместе с тем умеренное употребление какой-либо специальной пищи (меда) может вести к патологии брака, к тому же приводит и перемещение в пирог, т. е. переплетаются кулинарный, географический, социологический коды. Изучение разнообразных кодов и их взаимоотношений с учетом этнографического контекста составляет наиболее яркую сторону в «Мифологических». Иерархия различных кодов стягивает в единый и весьма сложный мифологический узел все стороны быта и мировоззрения американских индейцев.

Трансформационный анализ мифов демонстрирует некую логику соотношений между мифами или их отдельными элементами. Преобразование различных тем открывает, по Леви-Строссу, соотношения условия и следствия, средства и цели, вещи и слова, личности и имени, обозначаемого и обозначающего, идеологического и эмпирического, явного и тайного (скрытого), буквального и переносного смысла.

Изменение сообщений, или кодов, при трансформации мифов (здесь-то и сказывается все своеобразие мифологического мышления) большей частью имеет образно-метафорический характер, так что один миф оказывается полностью или частично «метафорой» другого.

Леви-Стросс неоднократно фиксировал «нарушение меры» в отношениях между родичами, свойственниками, различными полами, людьми и животными как основу коллизии мифа. Это нарушение меры может иметь характер неводержанности, жадности, губительной для самого нарушителя. Пищевая жадность героини гвианских мифов к меду оказывается симметрична не только сексуальной «жадности» другого персонажа до незаконных связей, но и различным модусам метафорической жадности, например в виде крайнего любопытства некоей Сёси к тайнам мужских союзов или неумоимого стремления старика иметь зятя-кормильца. Буквальной «кухонной» грязи в одной группе мифов соответствует метафорическая «моральная» грязь тапира — соблазнителя женщин, но при этом соблазнителя буквального в отличие от метафорических пищевых соблазнителей в виде, например, меда. Метафорическое прилипание жены к мужу трансформируется в буквальное прилипание лягушки к герою в гвианских мифах. Миф о происхождении медового праздника оказывается, по Леви-Строссу, метафорой мифа о происхождении самого меда. Число примеров можно было бы легко умножить. Метафора иногда противопоставляется Леви-Строссом синекдохе. Например, мотив Солнца, которое питается рыбами, подобно Кайману, относится к мотиву

Каймана, поедающего рыб (часть пищи Солнца), как метафора к синекдохе; в таком же соотношении находятся мифы о происхождении табака и отдельных его видов. Но чаще мифические темы сопоставлены у Леви-Стросса в плане оппозиции метафоры и метонимии. (Например, Сёси является Плеядой метафорически, т. е. само ее имя означает «Плеяда», тогда как людоедка, из-за которой возникло это созвездие,— метонимически.) Эту оппозицию он считает особенно характерной для серий трансформаций, развертывающихся путем инверсии.

Заканчивая краткое описание леви-строссовской структурной типологии мифов, необходимо подчеркнуть, что Леви-Стросс не склонен был широко распространять методы и результаты изучения мифов американских индейцев на другие области и стадии развития культуры. Вспомним противопоставление им мифического и романического жанров. В этом смысле он во многом противоположен известному французскому структуралисту Р. Барту, который считает современное общество «привилегированным полем мифологических значений».

Своего рода исключение составляет этюд Клода Леви-Стросса, написанный совместно с Романом Якобсоном о сонете Бодлера «Кошки». Он анализирует этот сонет теми же приемами, что и в своем капитальном исследовании о мифологии американских индейцев, и выявляет у Бодлера образы безусловно мифотворческого типа ⁷⁸.

Ролан Барт в очерке «Миф сегодня» ⁷⁹ тесно связывает миф с языком (в широком смысле слова) и информацией, рассматривает мифологию как часть семиотики, изучающей значения независимо от их содержания. Миф, по Барту, есть своего рода «способ значения», некая форма, имеющая историческое основание, но совершенно независимая от природы вещей. В рамках сосюрровской (и леви-строссовской) оппозиции обозначающего и обозначаемого Барт настаивает на «пустоте» обозначаемого и смысловой «полноте» знака, связывающего эти два термина. Барт пытается уточнить соотношение мифа как вторичной семиотической системы или как метаязыка с языком. По его мнению, то, что является «знаком» в языке, в мифе превращается в обозначающее. Этому якобы соответствует регрессия мифа от «смысла» к «форме». Правда, обеднение смысла не доходит до его полного уничтожения; теряя качество, он сохраняет жизнь. Миф и определяется, по Барту, этой бесконечной «игрой в прятки» между смыслом и формой. Миф, считает он, оживлен, озвучен идеей, понятием (концептом), каковое является историч-

ным, интенциональным и обогащенным ситуацией. Мифические идеи смутны, будучи сформированы ассоциациями. Их фундаментальное назначение функционально — быть чему-либо «присвоенным». Идея в известной мере беднее обозначающего, которому могут соответствовать много обозначаемых. Смысл обозначающих и форма непременно меняются. Повторение идей дает возможность расшифровать значение мифа (значение мифа — это и есть сам миф). Мифическое значение в отличие от языка не произвольно, а частично мотивировано аналогиями. Миф играет аналогией смысла и формы, причем сама форма может придать некий смысл даже абсурду (сюрреализм). Барт считает, что аналогии поставляют форме история и что миф выбирает образы бедные, вернее, уже обедненные по смыслу, что позволяет придавать им новые значения (карикатура, пастиш, символы). Барт считает, что миф превращает (на уровне знака) историю в идеологию. Таким образом он подводит базу под объяснение механизма рождения политических мифов.

Барт придерживается мнения, что миф не является ни прямым обманом, ни признанием истины и что ему удастся ускользнуть от этой дилеммы, нейтрализуя идеи и превращая тем самым «историю» в «природу»; намерения мифа не спрятаны, а «натурализованы», им придается естественный характер; у читателя создается впечатление, что никакой деформации нет и соотношение обозначающего и обозначаемого вполне нормально. В мифе превращение смысла в форму, по мнению Барта, сопровождается заменой «ценностей» «фактами». Этим мифы, считает он, отличны и от строго логических языков, и от поэзии. Последняя, по мнению Барта, ищет не ультразначения через амплификацию естественного языка (как миф), а инфразначения, соответствующего пресемиологическому состоянию языка, т. е. смысла самих вещей, а не слов. Она стремится снова трансформировать знак в смысл. С точки зрения Барта, поэзия реалистичнее, а миф — формалистичнее. Как было уже отмечено во введении, Барт считает, что именно современность является привилегированным полем для мифологизирования.

Для борьбы с современным мифологизированием Барт предлагает создать искусственный миф в виде третичной семиотической системы. Такой искусственный миф (прообраз: мифологический язык в «Буваре и Пекюше» Флобера) «расхитит» не естественную речь, а сам миф, разоблачит мнимую естественность мифа.

Как мы видим, Барт начинает с популяризации и разъяснения идей Леви-Стросса, но сразу отклоняется от него, как

это ни парадоксально, одновременно в сторону признания прав истории (что является положительным) и в сторону формалистического истолкования мифа (тенденция едва намеченная и все время преодолеваемая Леви-Строссом). В результате миф под пером Барта превращается из орудия первобытного образного мышления, логически диффузного, но по-своему интеллектуально могучего (как его представляет себе Леви-Стросс), в инструмент политической демагогии, придающей определенной идеологии «естественный» вид. Для Леви-Стросса уже переход от средних веков к новому времени, соответственно — к роману или светскому искусству Возрождения, был процессом десемiotизации и демифологизации (вместо символизации мира — попытка подражать ему, овладеть им и т. д.). Для Барта, наоборот, мифологична современность. По этому поводу можно сказать, что политические мифы, которые имеет в виду Барт, именно суть мифы искусственные (и нет нужды в искусственных мифах третьего порядка), имеющие сходство с архаической мифологией, но весьма отдаленное и во многом формальное. Барт, начавший с восстановления прав истории, не сумел разглядеть и разъяснить огромное историческое различие между этими двумя категориями мифов и в конечном счете оказался значительно менее историчен, чем Леви-Стросс.

Выше было отмечено, что Леви-Стросс, рассматривая миф преимущественно в логистическом аспекте, разрабатывал его семантическую парадигматику, оставляя без достаточного внимания синтагматический аспект, отражающий развертывание сюжета во времени. Иными словами, миф как мировоззрение оттеснил миф как повествование. Это в какой-то мере соответствует принципиальному предпочтению, которое Леви-Стросс оказывает структуре перед событием. Но ведь существует и структура повествования. Нет мифа без повествования. В принципе Леви-Стросс это признает, но на практике эту «координатную ось» оставляет в стороне.

На первый взгляд может показаться, что это дефект структурального метода, как такового, однако подобное предположение несправедливо, во всяком случае не вполне справедливо. Дело в том, что, с одной стороны, подобный дефект присущ в большей или меньшей мере всем теориям мифа, даже тем, на которые опирается мифологическое литературоведение; с другой стороны, очень глубокий подход к изучению повествовательной синтагматики был намечен еще в «Морфологии сказки» советского фольклориста В. Я. Проппа. Правда, В. Я. Пропп сознательно обратился не к мифу, а к сказке, в которой повествование богато поэтическими стерео-

типами, акцентируется в первую очередь сюжетная интрига и т. п. В. Я. Пропп, несомненно, был пионером структурализма, и упреки в формализме, брошенные ему Леви-Строссом, явно несправедливы⁸⁰.

После нескольких экспериментальных попыток в американской фольклористике найти подход к изучению синтагматики мифов (например, Б. П. Армстронга или Дж. Фишера⁸¹) Аллан Дандес в «Морфологии сказок североамериканских индейцев» (1964)⁸² прямо применил к мифам и сказкам североамериканских индейцев методику В. Я. Проппа, противопоставляя ее методике Клода Леви-Стросса (терминология Дандеса отчасти восходит к работам лингвиста К. Пайка). Он при этом исходил из правильного тезиса о том, что миф и сказка индейцев мало отличаются друг от друга по своей структуре. Хотя сам Дандес строго придерживается синхронического принципа и весьма далек от эволюционизма, даже самое поверхностное сопоставление результатов анализа русской сказки, по Проппу, и индейской, по Дандесу, наводит на мысль о целесообразности их сравнительно-исторического сопоставления. Возможность такого сопоставления, как сказано выше, признается французским структуралистом А. Ж. Греймасом, во многом следующим за Леви-Строссом.

Именно Греймас, работающий в направлении создания «повествовательной грамматики», в ряде своих работ⁸³ сделал серьезную попытку синтезировать «парадигматику» Леви-Стросса и «синтагматику» В. Я. Проппа, в частности в применении к мифу. Одновременно он стремится придать своим исследованиям более строгую форму, соответствующую современному состоянию логики и семантики. Новую «синтезирующую» интерпретацию Греймас предлагает как для русской сказки, так и для мифа бороро, с анализа которого начинается первый том «Мифологических» Леви-Стросса.

Греймас редуцирует пропповские «функции» (обобщенные поступки действующих лиц), уменьшая их с 31 до 20, затем каждую пару представляет как связанную не только импликацией (в смысле следования одной за другой), но и логической дизъюнкцией как неким парадигматическим отношением, независимым от линейного развертывания сюжета. Две пары функций он еще объединяет посредством семантической корреляции, негативной и позитивной. Серия негативных членов в начале сказки или мифа должна превратиться в серию позитивных в конце, причем это превращение осуществляется через испытание. Испытание является, согласно его мнению, функцией-медиатором, не имеющей пары. Все функции он делит на три категории: испытания, присоединения —

отсоединения и договорные функции, т. е. согласия и отказы от действий. Основной тематический корпус сказки или мифа, по его мнению, разделен на негативную и позитивную серии, которые коррелируют соответственно с инициальной и финальной частями. Каждую функцию Греймас представляет в двух повествовательных манерах — правдивой и обманной. Структурная модель действующих лиц, впервые предложенная Греймасом, составляет систему из подателя — получателя и субъекта — объекта, причем в самом ходе повествования Греймас подмечает и анализирует динамику известного перераспределения ролей. С каждой повествовательной синтагмой им связывается артикуляция мифологического содержания в различных кодах. Диахронические множества сопоставляются с трансформациями глубинного содержания.

Логическая разработка Греймаса безупречна, некоторые моменты (например, ключевая роль испытаний, динамика перераспределения ролей) подмечены очень удачно. Вместе с тем в результате отрыва разысканий Греймаса от конкретных фольклорных текстов возникают всякого рода натяжки при построении новой системы из пропповских функций (логически порой увязываются функции разнородные) и особенно при переносе конкретной пропповской схемы сюжета волшебной сказки на мифы: на самом деле в мифах нет иерархии испытаний, а в сказках нет «диалектики отчуждения» и «восстановления договоров». Работы Греймаса отмечены некоторым схематизмом, что вполне естественно для семиотика-теоретика. В целом работы этого автора следует признать серьезным достижением, учитывая правильную постановку вопроса и правильное направление методических поисков.

Уже после того как настоящая монография была полностью закончена, нам удалось ознакомиться с новой интересной книгой, принадлежащей перу Ж. Курте — последователя А. Ж. Греймаса. Работа Курте представляет собой попытку «семиотического чтения» компендиума «Мифологические» Леви-Стросса. Курте считает, что преобладание парадигматики, выдвижение на первый план гомологичных кодов, в основном определяемых этнографическим «значением», а не только структурной организацией, известное смещение лексики (этнографические реалии) и мифологии (структура оппозиций) препятствует полной формализации теории Леви-Стросса. Он предлагает дополнить его методику с помощью повествовательной грамматики Греймаса, с тем чтобы нарративизировать систему Леви-Стросса, перекинув мост от глубинной семантики к синтаксису, намеченному Леви-Строс-

сом в виде двойного отношения «присоединения» и «отсоединения». Для этого он считает нужным сохранить описание кодов только в качестве фона, а между оппозициями включить третий член (медиатор, «отделитель», «соблазнитель»), в виде некоей тематической роли, своеобразного персонажа; использовать имеющийся у Леви-Стросса имплицитно диахронический план. Тогда открывается путь для строгого применения элементов символической логики в виде не «суждений», а «предложений» типа $(x_1 \cup x_2) \cap (x_3 \cap x_4)$ или $(x_1 \cup x_2) :: (y_1 \cup y_2)$, выражающих отношения между оппозициями, т. е. отношения отношений между произвольными семантическими элементами.

Другой интересный опыт синтеза парадигматического и синтагматического анализа мифов представляет уже упоминавшаяся работа австралийского этнографа Э. Станнера «О религии аборигенов». Опыт Станнера особенно интересен тем, что он критически относится к Леви-Строссу, явно не знаком с трудами В. Я. Проппа и является своеобразным «попутчиком» структуральной этнологии; вместе с тем анализы его построены на полевом изучении австралийских аборигенов (племенной группы муринбата) и потому заслуживают доверия по своему фактическому материалу. Станнеру удалось весьма убедительно продемонстрировать корреляции между фрагментами мифического повествования муринбата и религиозной символикой, а также между «языками» повествования и ритуальной пантомимы. Станнер показал структурное единство мифов и ритуалов, не связанных генетически.

Из числа этнографов-практиков к структурализму в известной мере близки также известный французский африканист Гриоль и его ученики, много сделавшие для изучения мифологии догонов⁸⁴.

Интересно сопоставление Гриолем мифологической символики с изобразительными знаками догонов, а также построение космологической модели в терминах человеческой анатомии с переводом на ряд подчиненных кодов. Гриоль исходит из изначального психического единства человека и Вселенной; в его работах вообще выдвинут психологический аспект.

За последнее время появился ряд исследований, посвященных семантической структуре библейских текстов⁸⁵. Заслуживают упоминания и некоторые работы по структуре повествования, не связанные прямо с мифом. Это в особенности относится к работам французского структуралиста К. Бремона⁸⁶, так же как Греймас, отталкивающегося от пропповской «Морфологии сказки».

Имеются попытки применения порождающей грамматики Хомского, теории графов (Баклер—Селби и Маранда), а также компьютерной техники для анализа синтагматики мифов (работы Маранда, Клейна и Кюизенье)⁸⁷,

Из приведенного краткого обзора структуральных исследований в области мифологии видно, что и в рамках структурализма имеется известное разнообразие подходов к мифу, хотя среди этого разнообразия несомненно возвышаются концепции Леви-Стросса, во многом противоречивые и спорные, но содержащие определенные плодотворные идеи. Самое существенное достижение Леви-Стросса — глубокое понимание им специфики мифологического мышления при одновременном признании его познавательного и практического значения.

Здесь не место давать оценку структурализму в целом; очень трудно сейчас определить границы его научно-методических возможностей. Тем не менее совершенно ясно, что мифология как научный объект (в силу ее принципиальной коллективности и семиотичности и тенденции всякий новый материал укладывать в традиционную структуру) в гораздо большей мере проницаема для структуральных исследований, чем, например, литература нового времени, для понимания которой исключительно важны историческая ситуация и роль личности.

РИТУАЛЬНО-МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ШКОЛА В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Ритуально-мифологическая школа в литературоведении возникла в результате освоения опыта литературного модернизма и на путях экспансии этнологических теорий XX в. в область литературы. Ритуально-мифологическая критика, достигшая расцвета в 50-х годах⁸⁸, подвела итоги неуклонному сближению этнологии и литературы, начавшемуся значительно раньше, еще в 10-х и 20-х годах нашего века.

Характерное внешнее проявление «этнологизации» литературоведения — труды таких авторов, как Рэглан, Хайман, Кэмпбелл, и некоторых других, сочетающих изучение традиционной мифологии и литературоведение.

Исходным пунктом этой этнологизации был ритуализм Фрейзера и кембриджской группы исследователей древних культур (заметим в скобках, что на Западе была малоизвестна «Историческая поэтика» А. Н. Веселовского, в которой этнология и литература были весьма сближены и ритуальные народно-обрядовые игры рассматривались как колыбель

и синкретический корень родов поэзии). Лидер ритуально-мифологической критики Нортроп Фрай считал, что «Золотую ветвь» Фрейзера можно рассматривать как руководство по литературоведению, а Джон Викери находил, что не только идеи, но и стилистическая манера Фрейзера превосходит методы современной литературы⁸⁹.

Гилберт Мэррей, близко сотрудничавший с кембриджцами, издал в 1907 г. книгу «Становление греческого эпоса»⁹⁰, в которой сопоставил похищение Елены с ритуальным уводом невесты в Спарте и на Самосе, усмотрел ритуальный смысл в «гневе» Ахилла и в образе Терсита. Последнего он сопоставил с «козлом отпущения» в виде уroda, ежегодно сбрасываемого со скалы для обеспечения благополучия общины. В последующие пятьдесят лет появилось множество работ, содержащих попытки возвести к ритуальным истокам героический эпос. Упор на ритуальные корни отличает новые мифологические теории происхождения эпоса от старых, имевших хождение в XIX в. (солярная и т. п.).

Так, Р. Кэрпентер⁹¹ видел в основе сюжета «Одиссеи» культ спящего медведя. Э. Миро⁹², анализируя греческий культ героев, приходит к выводу, что Ахилл и Одиссей — умирающие и воскресающие боги или «святые» греческих моряков, а сюжеты с этими героями отражают календарные весенние обряды, предшествовавшие открытию навигации. Ш. Отран⁹³, соединяя в теории эпоса ритуальный неомифологизм с известной концепцией Ж. Бедье о книжных клерикальных истоках *chanson de geste*, настаивает на культовых корнях греческого эпоса в целом (связь с теократизмом и жреческой средой, с храмовыми ритуалами, эпос — составная часть обряда, герой эпоса — это царь-жрец, богочеловек), а также эпоса индийского, иранского, древневавилонского. Г. Р. Леви в книге «Меч из скалы» (1953)⁹⁴ допускает историческую основу «Илиады» и «Махабхараты», но основные элементы сюжета «Одиссеи», «Рамаяны», «Гильгамеша» и их общую композицию она возводит к культу умирающего и воскресающего бога, к обрядам посвящения, культу царя-мага. К ритуально-мифологической теории происхождения эпоса близок и известный германист Ян де Фрис: прообразом героико-эпического действия он считает новогоднюю ритуальную борьбу с чудовищами — силами хаоса (см. прим. 30). Крайнего выражения эта теория достигла у уже упоминавшегося нами лорда Рэглана, который в своей книге «Герой» (см. прим. 29) в принципе возводит любой эпический сюжет, даже явно исторический, к ритуальным корням. Еще раньше Берта Филпотс⁹⁵ пыталась вывести древнекельт-

динавскую эпическую поэзию из реконструируемой ею уппсальской священной драмы. Ритуальное объяснение Локи и некоторых других персонажей скандинавского мифологического эпоса дают также Ж. Дюмезиль и Ф. Стрэм⁹⁶.

В общем и целом эти попытки не являются особенно продуктивными (равно как и возведение Ш. Бодуэном эпических сюжетов к юнгианскому архетипу нового рождения). Эпос в отличие от драмы и даже лирики генетически менее связан с первобытным обрядовым синкретизмом, а тем более — с культом. Эпическая архаика пронизана мифами (в особенности мифами о первопредках и культурных героях), но ее обрядовые истоки крайне проблематичны, если не считать отражения обычаев воинских посвящений в описании «первого подвига», а также свадебных и тому подобных испытаний. Правда, в отношении эпических памятников древних аграрных цивилизаций следует признать, что, хотя их генезис никак не сводим к ритуалу, в них, безусловно, использованы некоторые ритуальные модели, относящиеся к сфере календарных обрядов: смерть ритуального заместителя вместо основного героя, может быть, элементы священной свадьбы и т. п. В этом плане кроме пионерской работы Г. Мэррея весьма интересна книга Г. Леви, при всех ее преувеличениях. Культурный генезис скандинавского эпоса в целом маловероятен, но диалогические песни «Эдды» в виде своеобразных «прений», возможно, имеют ритуальную основу; нельзя полностью исключить ритуальный аспект и в образах мифологических плутов Сырдона и Локи. Нам уже приходилось выступать с критическим разбором ритуалистической теории происхождения эпоса⁹⁷.

В 1923 г. Поль Сентив в книге «Сказки Перро и параллельные рассказы» (1923)⁹⁸ высказал любопытную гипотезу о ритуальной основе (инициации и карнавал) некоторых сюжетов европейской волшебной сказки. Работа Сентива предвосхищает известную книгу В. Я. Проппа «Исторические корни волшебной сказки» (1946), где обряд инициации рассматривается в качестве общей основы структуры волшебной сказки. В тех сказках, где Сентив видит карнавал (например, в «Ослиной коже» и «Золушке»), можно с большей степенью вероятия видеть воспроизведение мотивов свадьбы. Еще за три года до Сентива, в 1920 г., Джесси Уэстон своей книгой «От ритуала к роману»⁹⁹, в которой кургузый роман сопоставлен с обрядом инициации, открыла путь для ритуалистической интерпретации генезиса рыцарской повествовательной литературы.

Излюбленным объектом ритуалистической интерпретации

стала поэма-роман «Сэр Гавейн и Зеленый рыцарь», в которой Дж. Спирс усмотрел отражение зимнего обрядового праздника (Зеленый рыцарь — наследник бога растительности, символизирующий ее ежегодную смерть и воскресение), а Х. Циммер — обряда инициации (одновременно толкуемого как юнгианский архетип нового рождения), тогда как более осторожный Ч. Мурмен согласен на сопоставление с ритуально-мифологическими моделями только фона романа¹⁰⁰.

Сказочно-мифологическая основа романа о рыцарях Круглого Стола несомненна, ритуальные модели в принципе не исключены, но их выявление требует более тонких методов; ритуальные же корни самого жанра в отличие от драмы весьма и весьма проблематичны. Скорее всего, здесь можно говорить о ритуальных мотивах волшебной сказки (особенно связанных с обрядами инициации), отраженных в рыцарском романе вторично, через посредство сказки, или в том же роде об архаических прообразах светского рыцарского ритуала, отраженного в романе.

Нельзя оспаривать значение работ кембриджской группы для изучения ритуальных истоков античного театра. В 1914 г. Гилберт Мэррей выступил с этюдом «Гамлет и Орест»¹⁰¹, в котором сопоставил драму Шекспира и греческую драму в плане единства их ритуальных прообразов (катарсис, связанный с очистительной жертвой). Впоследствии драма, в особенности шекспировская, стала одним из излюбленных объектов ритуально-мифологического подхода в работах Х. Вейзингера, Н. Фрая, Х. Уоттса, Ф. Фергюсона и других¹⁰², выполненных в основном уже после второй мировой войны и при несомненной односторонности во многом весьма интересных, поскольку театр действительно имеет ритуальные корни и в драме эпохи Возрождения сохранились еще живые связи с фольклорно-мифологическими истоками. Работы эти в той или иной мере также испытали влияние известного представителя «новой критики», шекспиролога У. Найта, предложившего «символический» анализ творчества Шекспира.

Ф. Фергюсон в книге «Идея театра» анализирует драматургию Шекспира в терминах государственного ритуала, направленного на «очищение» и поддержание благополучия, пытаясь одновременно выявить специфические шекспировские особенности и различия трактовки той же темы в разных трагедиях. Х. Уоттс, так же как и некоторые другие исследователи, связывает генезис комедии с циклическим употреблением мифа в драме, а генезис трагедии — с его линейным пониманием. Признание необратимости времени и невозмож-

ности повторения человеком выбора, вытекающего из «линейных» представлений, и порождает, по его мнению, трагедийность, так же как «трагедиен» миф о Христе, воскресшем, но не воскресающем регулярно, в отличие от Осириса. Уоттс считает, что связь комедии с устойчивой вселенной объясняет и то, почему Данте назвал «комедией» свою великую поэму. Эта несколько прямолинейная, но, в сущности, глубокая постановка вопроса Уоттсом ослабляется идеей сближения и полуотождествления драмы и религии; в противоположность науке и философии они не столько предлагают человеку понимание смысла жизни, сколько понуждают его продолжать и выносить существование.

Х. Вейзингер предполагает, что идеология и архетектоника трагедии параллельны ритуально-мифологическим образцам, отличаясь от них по своему творческому характеру; в трагедии в отличие от мифа и ритуала уже нет единства акта подражания, его объекта и субъекта, и протагонист страдает на эстетической дистанции как «заместитель»; в трагедии нет сюжета творения, священного брака и процессии, смерти бога (заметим в скобках, что и в ритуале не все эти элементы обязательно присутствуют), и в ней подчеркиваются свобода выбора и наличие сомнений, преодолеваемых благодаря моральной силе личности. Герой даже бросает вызов божественному порядку. Видя победу, но не достигая ее, герой осуществляет «очищение». Ниже будут упомянуты воззрения Фрая на драматургию и на Шекспира. Разумеется, не может быть и речи о конкретном обзоре ритуально-мифологической ветви шекспироведения. Совершенно очевидно, что общее возведение основных литературных жанров и сюжетов к ритуалу неубедительно, хотя бы потому, что сами мифы совсем не обязательно имеют ритуальный характер. Вместе с тем изучение ритуальных моделей, особенно для драмы античности, средних веков и Возрождения, может быть весьма полезным при условии учета границы, разделяющей обряд и искусство; таким образом, здесь необходим строго дифференцированный подход. Что же касается собственно мифологических истоков, то их можно обнаружить в той или иной степени в архаических формах и драмы, и лирики, и эпоса.

Ритуально-мифологическая критика в отличие от культурологического ритуализма учеников Фрейзера не ограничилась анализом архаических памятников, так или иначе непосредственно связанных с ритуально-фольклорно-мифологической традицией, т. е. вышла за пределы, в которых можно было ставить вопрос о прямом генезисе из ритуально-мифологических корней. Большое внимание ритуально-мифологиче-

ской критики привлекли Данте, Мильтон и Блейк, в связи с тем что их творчество непосредственно оперирует мотивами и образами библейско-христианской мифологии. Данте и Мильтон — главные герои основополагающей теоретической работы М. Бодкин. Н. Фрай посвятил Блейку книгу «Пугающая симметрия». Ф. Фергюсон предлагает опыт анализа таких художников, как Данте, Вагнер или Валери, в терминах первобытных фольклорных жанров (по Б. Малиновскому). При этом он пытается различить специфику «мифоидности» каждого ¹⁰³.

Естествен интерес ритуально-мифологических «критиков» к сознательно-мифологизирующим писателям XX в., таким, как Лоренс, Джойс, Элиот, Йетс, Т. Манн (их творческая практика прямо повлияла на литературную критику), и в особенности к таким, у которых мифотворческая стихия менее осознана или глубже запрятана, как у Кафки или Фолкнера. Так, например, целый ряд авторов анализируют с этой точки зрения известный рассказ Фолкнера «Медведь». Джон Лиденберг пытался обнаружить в нем природные мифы, инициацию и тотемизм, а А. Керн настаивает на строгом разграничении в нем элементов индейских мифов и обрядов и христианской символики змея и потерянного рая ¹⁰⁴. Также особое внимание ритуально-мифологической критики (Р. Чейза, Ш. Олсопа, Н. Эрвина, Р. Кука) привлек Мелвилл, особенно его знаменитый «Моби Дик», в котором названные ученые обнаруживают эквиваленты обрядов посвящения, культов плодородия и шаманизма ¹⁰⁵.

Стремясь найти мифы и особенно ритуалы у любых писателей, представители ритуально-мифологической критики выискивают их и у Конрада (К. Розенфильд и С. Хайман анализируют его произведения в ритуальных терминах), у Вирджинии Вулф (Джозеф Блоттнер пытается доказать, что параллели с античной мифологией позволяют обнаружить у нее большую связь с сюжетом), у Марка Твена (И. Кокс находит «инициацию» в «Гекльберри Финне»), Томаса Харди (Л. Кромптон), Готорна (П. Б. Мэррей анализирует использование им метафор и символов греческого календарного мифа), Крейна (Дж. Харт также обнаруживает у него мифические метафоры и символы, мифологему инициации), Торо (У. Б. Стейн уточняет его связи с античными мифами), Китса (чьи персонализированные символы, по Р. Харрисону, весьма близки общим символам мифологии), Теннисона (опирающегося, по Дж. Р. Стенджу, на античные календарные мифы), Агриппы д'Обинье (в работе Дж. Т. Нотнейгл), даже у Стендаля, Бальзака (В. Трой видит в

Жюльене Сореле и Люсьене де Рюампре тип «козла отпущения», Д. Дюран интерпретирует на мифологический лад «Пармскую обитель») и Золя (где Ф. Уолкер обнаруживает мифологические символы потопа и нисхождения в преисподнюю, а также пророчество о золотом веке в «Жерминале»)¹⁰⁶.

Для того чтобы найти ритуально-мифологические модели в новой и новейшей литературе, было недостаточно обращения к литературным традициям, восходящим в конечном счете к забытым ритуалам. Поэтому нельзя было просто продолжать ритуалистическую фрейзеровскую линию, даже подкрепленную теориями Малиновского, Дюркгейма, Леви-Брюля, Кассирера и других ученых, показавших жизненную силу и всеобъемлющую роль мифов в первобытной культуре. Необходимо было исходить из вечно живой мифологической почвы в самой художественной фантазии, в психике писателей. Такой подход к мифу литературоведы нашли в психоанализе, особенно в теории архетипов Юнга. Поэтому «школа» сформировалась именно как синтез генетического ритуализма Фрейзера и кембриджской группы с юнгианством.

Как мы знаем, ритуалисты создали сильно абстрагированные схемы, объединяющие инициации и другие «переходные обряды» с аграрными культами умирающих и воскресающих богов и с ритуалом обновления царского сана через символическое умерщвление (первоначально реальное) и воскрешение царя-колдуна (откуда мотивы «калифа на час» и «козла отпущения» — ритуального заместителя) и т. п. Весь этот комплекс временной смерти и обновления (нового рождения) теперь с помощью юнговских архетипов, и в частности архетипа нового рождения, приобрел как бы общечеловеческий, внеисторический, психологический смысл и тем самым окончательно перестал быть «пережитком». Справедливость требует признать, что в процессе синтезирования ритуализма и юнгианства акцент на ритуале (в смысле его приоритета над мифом) сильно ослабел и что, кроме того, следование юнговским принципам не обязательно влекло за собой принятие всей совокупности его построений. Как мы увидим, Фрай, например, и фрейзеровский ритуал, и юнговский архетип понимает идеализированно-отвлеченно.

Мы неоднократно упоминали о значении художественной практики мифологизирующих писателей для развития ритуально-мифологической критики. Как будет показано в последнем разделе нашей книги, эта художественная практика уже опиралась на ритуализм в сочетании с психоанализом, в частности юнгианским. Не удивительно, что ритуально-мифологическое литературоведение контактировало и с мифоло-

гами, имеющими опыт такого синтеза в рамках этнологии. Это, в частности, относится к Дж. Кэмпбеллу, который предложил юнгианскую интерпретацию теории «переходных обрядов» Ван Геннепа (см. прим. 64).

В вышеназванных неомифологических интерпретациях эпоса юнгианская концепция Ш. Бодуэна конкурировала с чисто ритуалистическими, а в работе Х. Циммера о рыцарском романе обе эти концепции дополняют друг друга, что типично для направления, в котором развивается ритуально-мифологическое литературоведение. В упоминавшихся статьях очень известного американского критика В. Троя о Стендале (1942) и Бальзаке (1940) идет речь о «козле отпущения» не в плане сознательного прямого использования древней ритуальной модели, а исходя из универсального архетипа. Самый юнгианский термин в данных статьях не фигурирует; В. Трой чаще прибегает к фрейдистской фразеологии вплоть до «эдипова комплекса», который приписан им Стендалю, но в других случаях Трой охотно использует Юнга. Трой считает, что герои Стендала и Бальзака выступают в той же социальной роли, в которой в античном обществе функционировали «козлы отпущения», т. е. как единичные жертвы, чья гибель оберегала или очищала общество. Жюльен Сорель, как считает Трой, раздвоенная личность, сочетающая чувствительность и демонизм и страдающая от социального унижения; он нечто вроде романтического изгоя, прославляемого в качестве «священного» преступника, который в истории своего личного подъема и падения видит и демонстрирует образец современной ему культуры в целом: будучи выдающимся индивидом, чьи таланты ускоряют его гибель, Жюльен сам берет на себя вину, которая в индивидах и обществах является результатом нарушения равновесия между охранительным принципом традиционной морали и интересами или мотивами эгоистической воли. В его похоронах в гроте Трой видит мифологическую черту (ср. Эдип, Ипполит). В качестве «козлов отпущения» Трой рассматривает также Рафаэля («Шагренова кожа») и Люсьена де Рюбампре у Бальзака, причем считает, что именно поэт, художник является типичной «жертвой» опять же благодаря своей чувствительности, пониманию моральных или религиозных ценностей, способности страдать и быть трагичным. Трой подчеркивает, что Люсьен — «козел отпущения» в подлинно религиозном смысле, подобно тем, кто берет на себя грех существования (чему соответствует имплицитная установка Бальзака на возрождение религии и любви). Трой противопоставляет Бальзака как автора «Человеческой комедии» Данте с его «Бо-

жественной комедией» в том смысле, что Бальзак не обращается к традиционным символам, хочет освоить научное мировоззрение и создает свою «мифологию» из материалов исторических.

Расширившееся благодаря практике ритуально-мифологической литературной критики понятие «мифа» постепенно распространилось на такие широкие, чисто литературные обобщения, которые у нас иногда называют «вековыми образами» вроде Дон Жуана, Фауста, Дон Кихота, Гамлета, Робинзона. В этом самом смысле, например, Ян Уотт говорит о мифологичности Робинзона Крузо, сравнивает его чисто фигурально с мифологическими культурными героями¹⁰⁷. Однако применение понятия «миф» к подобным литературным сюжетам и типам объясняется не только их предельной обобщенностью, но и тем, что они послужили «парадигмами» для последующей литературы, тем, что попытки художественной интерпретации тех же художественных типов возникают все вновь и вновь. Таким образом, расширение понятия «миф» выражается, с одной стороны, в отказе от сознательной ориентации на древние традиции и на использование с новыми целями привычных образов подлинной мифологии, а с другой — наоборот — в приравнении всякой традиции к традиции мифологической.

Некоторые современные литературоведы совершенно уравнивают всякого рода «префигурацию», т. е. использование как традиционных мифов, так и ранее созданных другими писателями литературных образов, а также исторических тем и сюжетов (в этом сказывается и влияние установок «новой критики», и отражение самой новейшей художественной практики). Все это, вместе взятое, принято называть «мифологизмом». Так, например, Т. Д. Уиннер¹⁰⁸ в статье «Миф как художественное средство в произведениях Чехова» возводит «Дуэль», «Княгиню» и «Чайку» к мифу о Нарциссе, «Душечку» — к «Амуру и Психее» Апулея, «Черного монаха» — к Фаусту, Треплева из «Чайки» — к Гамлету, а «Попрыгунью» — к Анне Карениной, причем, как это явствует из самого заглавия статьи, все эти виды «префигурации» (мы не вдаемся в критику этих весьма спорных частных предложений самих по себе) рассматриваются как мифологизирование. Джон Уайт в содержательной книге о мифологизме в современном романе¹⁰⁹ в качестве примеров «префигурации» указывает не только на обращение, явное или скрытое, писателей к подлинным мифам об Орфее, Эдипе, Одиссее, Оресте, Энее, Каине и Авеле и т. д., но также к образам Дон Жуана (у Б. Бродского), Фауста (у Т. Манна, Булгакова, Дж. Херси), Отелло

и Ромео (О. Хаксли), леди Макбет (Лесков), Паоло и Франчески (Г. Э. Носсак), короля Лира (Тургенев) и т. п. В том же ряду оказывается Треплев из чеховской «Чайки», отнесенный Уиннером к «Гамлетам»; Уайт указывает на повесть М. Хэрриса «Треплев», вышедшую в 1968 г.

Бегло обрисованная нами литературно-критическая практика, как уже неоднократно отмечалось, исходит как из художественной практики, так и из определенных теоретико-литературных концепций, в свою очередь опирающихся на этнологические и психологические. По крайней мере некоторые представители ритуально-мифологического литературоведения во многом базируются на принципах «новой критики». Обратимся теперь непосредственно к основным теоретическим исследованиям ритуально-мифологического толка¹¹⁰.

Работа Мод Бодкин «Архетипические образцы в поэзии» (1934), еще во многом пионерская, прокладывающая путь новому течению, имеет сильный психологический уклон с ориентацией в основном на архетипы Карла Густава Юнга. Вместе с тем она гораздо более трезвая и сдержанная, чем работы «школы» в 50-е годы. Мод Бодкин интересуется прежде всего эмоционально-психологическими моделями литературных жанров и образов, психологической метафоричностью. Последняя, по мнению исследовательницы, тяготеет к известному постоянству. Она старается подтвердить это постоянство, сопоставляя, например, образы бури, луны, ночи и ночного странствия, моря, неба, красного цвета, убийства птицы и т. д., встречающиеся у Кольриджа в «Поэме о Старом Моряке» (известное, хотя и меньшее внимание она уделяет их мифологическому истолкованию), с аналогичными образами у других поэтов (Верхарна, Суинберна) и в религиозных текстах. Поэзия, таким образом, как бы передает результаты эмоциональной, но сверхличной жизни. Индивидуальная жизнь через литературных персонажей или лирическое выражение авторских переживаний оказывается подчиненной всеобщему ритму. Рассматривая поэтические символы в связи с юнговскими архетипами, в частности с архетипом «нового рождения», Бодкин анализирует различие временной его формы (примером которой она считает «Старого Моряка» Кольриджа) и пространственной с противопоставлением Ада и Рая, Преисподней и Неба. Повторяющиеся фазы и постоянные элементы жизненного опыта, как она считает, могут быть символизированы образами небесных видов — гор, садов и цветущих куш земного рая или, наоборот, — мрачных пещер и пропастей.

Бодкин специально останавливается на символах перехода

от смерти к жизни (ассоциирующихся с обрядами инициации и соответствующими мифами), на символах родства всего живого, его подчинения и преодоления смерти, в особенности на пресловутой золотой ветви из «Энеиды», вокруг которой Фрейзер построил свою теорию. Наряду с различием пространственной и временной форм выражения тех же эмоциональных символов Мод Бодкин анализирует также различие «романтической» поэмы (пример все тот же «Старый Моряк») с прямым выражением эмоционального опыта и «классической» поэмы, вводящей такое выражение в рамки социальной конструкции (в качестве образца классической поэмы она предлагает «Потерянный рай» Мильтона, что, разумеется, может вызвать возражение).

Кроме того, она старается продемонстрировать варьирование в освещении тех же символов в зависимости от характера религиозной веры у различных авторов (Вергилий, Данте, Милтон и др.). В свете юнговской теории «проецирования» и как выражение различных форм любовной страсти Мод Бодкин предлагает довольно произвольную систематику женских характеров (Беатриче и Франческа символизируют небесную и земную стадии любви, Дидона — бунтующую страсть, стесненную социальным порядком жизни, Гретхен — любовь в ее целостности и т. п.). Более интересен ее анализ образов божественных, демонических, героических. Героя она рассматривает как архетипическую фигуру, колеблющуюся между богом и дьяволом. В этом плане она трактует и героическое начало в мильтоновском Сатане.

Исходя из понимания архетипа дьявола как персонализированной силы, угрожающей нашим высшим ценностям, Бодкин анализирует, например, «демонического» Яго как «тень» (в юнговском смысле, т. е. как подсознательную сторону души) Отелло. Образ бога в мифологии и литературе Бодкин демонстрирует в его вариантах: не только как символ единства, высших ценностей, вечного порядка, интеллекта и т. п. (т. е. в духе юнговского архетипа «самости» или фрейдовского «сверх-я»), но и как страдающий и воскресший сын божий (божественное во временном аспекте), а также как деспот, поскольку речь идет о борьбе человека против судьбы. Очень любопытно сопоставление исследовательницей все того же архетипа нового рождения в «Старом Моряке» Кольриджа и у современных писателей — Лоренса и Элиота. Заслуживает внимания, что их сознательная ориентация на мифологические модели, причем в сугубо модернистской форме, воспринимается ею как отказ от подлинно драматического воспроизведения эмоциональных конфликтов, несмотря на

подчеркнутый динамизм, навязчивый ритм (у Элиота) и т. п.

Ричард Чейз в книге «Поиски мифа» (1949) и других работах сближает миф и литературу за счет того, что миф он трактует в качестве художественного, эстетического феномена. Противопоставляя миф философии, теологии, религии, Чейз скорее готов увязать его с магией, а заодно признать и магический характер словесного искусства в целом, включая современную литературу. Мифологизм и магизм литературы проявляется, по Чейзу, в ее психологической нацеленности, в воспроизведении реальности, зараженной эмоциями, магической силой типа *мана*, которая соответствует эстетической активности: необычный камень, странный зверь, знахарь содержит *мана* для дикарей, так же как Эдип — для Софокла или Фрейда, Иосиф — для Т. Манна, мадам Сосо-стрис — для Элиота.

Филип Уилрайт в своих работах «Горящий фонтан» (1954) и «Семантический подход к мифу» (1955) также исходит из ритуально-мифологических моделей как основы словесного искусства, но он занят прежде всего семантической стороной и самим мифопоэтическим способом мышления, вырастающим из того, что визуальный и эстетический опыт приобретают символический характер. Первобытный миф, по Уилрайту, еще тесно связан с языком в его экспрессивной функции (имевшей отношение к сакрализации), с образно-символическим мышлением, отличающим человека от животных. Элементы опыта выступают в эмотивной связности, а затем постепенно формализуются племенной традицией. Символический характер первобытных мифов соседствует с их метафоричностью. Уилрайт избирает термин «диафора», которому он придает и символический, и архетипический характер.

В характеристике первобытного мифа Уилрайт близко следует за Леви-Брюлем, Юнгом, Кассирером, Лангер. Но, стремясь внести известную упорядоченность в неопределенно расширившееся понятие мифа, Уилрайт отличает от «первичного» мифа две его другие стадии: «романтическую», для которой характерно особо пышное развитие метафорической стихии (эта стадия соответствует представлению о мифе у Чейза), и «завершающую» — как плод усложненной культуры, которая пытается восстановить утерянную непосредственность примитивного мифопоэтического отношения. Этой третьей стадии, считает Уилрайт, соответствует миф у Эсхила и Пиндара, в «Буре» Шекспира и в «Гернике» Пикассо.

Уточнения, внесенные Уилрайтом, полезны, хотя и недо-

статочны, поскольку представление о механизме функционирования мифов в литературе не меняется.

Несомненно, наиболее значительны и характерны работы Н. Фрая, особенно его «Анатомия критики» (1957). Это не только программный труд ритуально-мифологической школы, но и один из блестящих опытов построения поэтики в рамках «новой критики» (если понимать эти рамки достаточно широко).

Фрай сближает литературу и миф в большей мере за счет растворения литературы в мифе, а не наоборот (как Чейз). Он призывает к разработке литературной антропологии, поиску этнологических моделей и архетипов для жанров и образов. По его мнению, переход от анализа «Гамлета» Шекспира к анализу соответствующей легенды у Саксона Грамматика и далее к мифу есть не удаление от Шекспира, а приближение к его более глубокому пониманию. Вообще взгляд литературоведа с известной дистанции на того же Шекспира, так же как взгляд зрителя на картину художника с некоторого расстояния, по мнению Фрая, помогает яснее увидеть главное, а этим главным оказываются мифы и архетипы. Кумирами Фрая являются Фрейд и Юнг, обращение к которым означает для него сближение мифологии и ритуала с психологией и использование того и другого для понимания художественной литературы. Для Фрая «Золотая ветвь» Фрейзера и работа Юнга о символах либидо — это в известном смысле литературоведческие книги и, во всяком случае, первые книги для литературоведа.

Фрай утверждает абсолютное единство мифа и ритуала — с одной стороны, мифа и архетипа — с другой. Он предлагает употреблять термин «миф» в применении к повествованию, а термин «архетип» — в применении к значению, хотя в сущности за обоими терминами, как он считает, стоит одно и то же. Сообщение начинается с конструирования повествования вокруг некоего состояния сознания, определяемого желанием. Миф, по Фраю, центральная формирующая сила, сообщающая архетипическое значение ритуалу и пророческим, эпифаническим моментам, которым Фрай придает большой вес. Если драма, считает он, вырастает непосредственно из ритуала, то мифическое повествование и лирика имеют своей моделью эти пророчески-эпифанические моменты и в конечном счете — сны. Ритуал тянется к чистому повествованию и как временная последовательность действий является собственно его корнем. Что же касается пророческого начала и поражающих воображение эпифаний (богоявлений), то недостающую им повествовательность, по мнению Фрая,

придает миф. Центральный миф, полностью сохраняющий свое значение и в литературе,— героический миф поисков (quest). Фрай исходит из того, что поэтические (шире — художественные) ритмы тесно связаны с природным циклом через синхронизацию организма с природными ритмами, например с солнечным годом. Из этой синхронизации в известной мере и растет ритуал. Фрай намечает четыре фазы в жизни природы в соотношении с определенными мифами и архетипами образов и жанров.

1. Заря, весна, рождение — мифы о рождении героя, о пробуждении и воскресении, о творении и гибели тьмы, зимы, смерти. Дополнительные персонажи — отец и мать. Архетип дифирамбической и рапсодической поэзии, романса.

2. Зенит, лето, брак, триумф — мифы апофеоза, священной свадьбы, посещения рая. Персонажи — спутник и невеста. Архетип комедии, пасторали, идиллии, романа.

3. Заход солнца, осень, смерть. Мифы падения, умирающего бога, насильственной смерти и жертвоприношения, изолляции героя. Персонажи — предатель и сирена. Архетип трагедии и элегии.

4. Мрак, зима, безысходность. Миф триумфа темных сил, миф потопа и возвращения хаоса, гибели героя и богов. Персонажи — великан и ведьма. Архетип сатиры.

Фрай называет комедию мифом весны, рыцарский роман — мифом лета, трагедию — мифом осени и иронию (сатиру) — мифом зимы. Искусство, думает Фрай, имеет задачей разрешение подобных антиномий и антитез, реализацию мира, в котором совпадают внутренние желания и внешние обстоятельства. Центральный миф (миф поисков) оказывается видением конца социальных усилий, свободного человеческого общества. Роль литературоведа при этом сводится к систематизации и интерпретации «видений» художника. По Фраю, имеется три типа организации мифа и архетипических символов в литературе. Первый тип — недеформированный миф, имеющий дело с богами и демонами, выступающий в форме двух контрастирующих миров и двух видов метафоризации, в соответствии с оппозицией желанного и нежеланного. Стремясь использовать символизм Библии и классической мифологии как «грамматику литературных архетипов», Фрай (отчасти углубляя мысли Бодкин) противопоставляет «апокалипсическую» и «демоническую» образность (Фрай считает «Апокалипсис» по своей форме истинным резюме всей Библии). Животный мир в апокалипсической метафорике представлен прежде всего овном, тельцом, откуда и образы Христа как «тельца», паствы и пастуха и путь к образам

пасторальной идиллии. Растительный мир представлен соответственно садами и парками, винной лозой и древом жизни, розой, а минеральный — храмом, городом, камнем. Огонь в апокалипсическом символизме служит для связи между человеческим и божественным миром, вода — как вода жизни, как река в Эдеме, и т. д. Концепция Христа отождествляет бога, человека, жертвенного тельца, древо жизни, храм. Эвхаристическая символика представляет хлеб и воду как тело и кровь Христа, что также порождает и поддерживает сложные метафорические ряды, в частности относящиеся к представлению о едином церковном или государственном теле, теле — храме или граде, «единой плоти» супругов и т. д. В нехристианской символике, например, овну может соответствовать конь (Индия) или розе — лотос (Китай); метафора царя как пастыря народа самостоятельно присутствует в египетской литературе; голубь оказывается связан и с Венерой и со святым духом; отождествление человеческого тела и растительного мира ведет и к Аркадии, и к зеленым лесам Робин Гуда и т. д. Демоническое воображение полностью противоположно, по Фраю, апокалипсическому: здесь небо всегда «недосягаемое», вместо эвхаристического символизма — образ людоедства, вместо единения души и тела в браке — инцест, гермафродитизм, гомосексуализм; животный мир представлен чудовищами и хищниками (дракон, тигр, волк), растительный мир — страшным лесом, минеральный — развалинами, пустыней; вода сближается с кровью или со страшным морем, огонь — с адским жаром, любовь — с разрушительной плотской страстью; вместо прямой дороги здесь лабиринт; вместо отношений дружбы и порядка, всеобщей гармонии — коллизия тирана и жертвы, элементы хаоса.

Апокалипсическая и демоническая образность в известной мере, как считает Фрай, соответствует комическому и трагическому (отчасти ироническому) видению артиста.

При описанном типе организации мифа и архетипических символов, по мнению Фрая, структурные принципы литературы изолированы в мифе; речь здесь идет о чисто метафорическом отождествлении. Но существуют и два других типа (аналогических в отличие от метафорического) организации воображения: вместо метафорического отождествления появляются сравнения, аналогии, ассоциации за счет известного смещения, «вытеснения». Воссоздается не строгая метафора, а некая соответствующая ей «атмосфера», например, вместо мифа о пустыне, которая расцвела благодаря богу плодородия, возникает история о герое, убивающем дракона и спасающем дочь старого царя (в мифе дракон и ста-

рый царь не дифференцированы; если герой будет не зятем, а сыном царя, а спасенная женщина — его матерью, то миф сконденсируется в сюжет типа Эдипа).

При аналогических типах организации воображения происходит приспособление мифа к природе. Романтический тип близок апокалипсическому видению, и его идеалы ассоциируются с детством и невинностью. Здесь храбрые герои и прекрасные героини, верные домашние животные, цветущие сады, пруды и фонтаны и т. п. Реалистический тип выдвигает не «аналогию невинности», а «аналогию опыта и разума» и может быть разделен на два структурных модуса: высокого подражания и низкого подражания. В высоком модусе, например, животный мир будет представлен могучим львом или орлом, конем или соколом, а в низком (тяготеющем к пародии) — обезьяной. Сады в первом модусе будут максимально сближаться с архитектурой, а во втором станут крестьянским хозяйством и т. д. и т. п.

Фрай подчеркивает, что описанные пять структур сами по себе статичны и по аналогии с музыкой могут быть сравнены с «ключами», в которых написаны соответствующие литературные произведения; повествование же включает и переходы от одной структуры к другой, которые возможны в сфере аналогических структур (структуры метафорического тождества в принципе неизменны!). Миф, приспособляясь к природе, представляет различные элементы (те же город, сад и т. п.) не как конечные цели, а как процесс становления, созидания (строительство города, посадка сада и т. п.). Фундаментальной же формой процесса Фрай в соответствии с ортодоксальной ритуалистической доктриной считает циклическое движение, смену подъема и упадка, усилия и отдыха, жизни и смерти. При этом переход от рождения к смерти дополняется переходом от смерти к рождению (принцип непрерывности). Цикл в жизни индивида ассимилирует другие природные циклы: солнца и звезд, света — тьмы, животных, растений, воды и т. п. Но это циклическое движение, как считает Фрай, определенным образом соотносится с «диалектическим» движением от этого порядка к апокалипсическому идеальному миру (движение к демоническому миру проявляется реже, в силу того что в самом циклизме есть демонизм): движения «романтическое» и «опытное» дополняются движениями «вверх» и «вниз». Движение «вверх» может быть в известной мере соотнесено с комедией, а «вниз» — с трагедией.

Вдохновленный некоторыми мыслями Уильяма Блейка, Фрай утверждает глубокое принципиальное единство

творческого акта художника и критического проникновения литературоведа.

«Архетипическую критику», прямо совпадающую с теорией мифа, Фрай, однако, представляет одним из уровней литературоведческого анализа наряду с «исторической критикой» (теорией модусов): «этической» в смысле образов (теорией символов) и «риторической» (теория жанров), но уровнем «ключевым». В историческом анализе мифический «модус» представлен отчасти как первая стадия, предшествующая романтическому модусу (сказка, легенда, средневековый роман), высокому подражательному модусу (литература Ренессанса, трагедия, эпос), низкому подражательному модусу (комедия, реализм XVIII—XIX вв.), наконец, ироническому модусу (преимущественно XX в.). Фрай считает, что ирония, выходящая из реализма, в конечном счете снова обращается к мифу (намек на мифотворчество в литературе XX в.), так что миф не только начинает, но и венчает цикл из пяти модусов; историческое движение «от мифа к мифу» меняет не столько литературные формы и типы, сколько социальный контекст.

В плане теории символов Фрай намечает четыре «фазы», т. е. контексты, в которые может быть поставлено литературное произведение: собственно мифической фазе предшествуют буквальная и описательная фазы (символ как мотив, т. е. часть словесной структуры, и символ как знак в отношениях с объективным миром; Фрай только первую позицию связывает с эстетическим началом), формальная фаза (символ — образ, имеющий потенциально неисчерпаемое богатство значений и не столько отражающий действительность, сколько «приложимый» к ней, как, например, математические символы). В важнейшей — мифической фазе символ выступает как коммуникабельная единица-архетип. В аспекте коммуникабельной активности литературное произведение оказывается зависимым от других произведений (принципиальная «подражательность») и обнаруживает неустранимую «условность», которая в реалистическом произведении может быть только замаскирована вместе с мифологически-ритуальной основой. Миф оказывается союзом ритуала и сна в форме вербальной коммуникации. Объединение символов в универсальную «монаду» (архетипические символы становятся формами самой природы) составляет, по Фраю, аналогическую фазу. Из теории мифов, как мы уже видели, выводится Фраем и теория родов и жанров поэзии.

Выступления Фрая носят, как уже сказано, в известной мере программный характер. Поэтому не удивительно, что

к его формулировкам очень близок Джон Викери — составитель антологии по мифологическому литературоведению. Викери, стремясь выделить то, что объединяет всех мифологов-критиков, подчеркивает, что миф — это не только материал, из которого развивается литература, и не только источник вдохновения художника, но мифопоэтическая способность включена в мыслительный процесс, отвечая определенным потребностям человека; миф, по его мнению, доставляет представления и образчики и для писателя, и для критика. Последний их использует для выделения наиболее существенных сторон в литературном произведении. Викери настаивает на том, что ритуально-мифологическая критика вполне законно расширяет понятие мифа, и пользуется терминами «миф» и «ритуал» для литературоведческого анализа, поскольку мифические элементы находятся и на поверхности, и «в глубине» литературы.

Понимание и оценка ритуально-мифологической поэтики Фрая во многом зависят от понимания и оценки ее истоков в виде мифологизирующей литературы XX в. (Фрай считает, что Джойс и Кафка действительно возвращаются к подлинному мифу), ритуалистических, функционалистских и символических теорий мифа и литературно-эстетических принципов англо-американской «новой критики», включая сюда и новую интерпретацию «Поэтики» Аристотеля; нужно при этом учитывать и серьезное переосмысление Фраем этих теорий. Фрай принимает на веру циклизм как главное и абсолютное свойство мифологического мышления (а такой взгляд, как мы знаем, связан с некоторым смещением акцентов: «парадигматизм» мифических начальных времен трактуется как результат вечного возвращения прошлого в ритуалах) и соответственно выдвигает на первый план календарные мифы, а не мифы творения и видит в циклизме фундаментальную форму процесса. Фрай настаивает на циклизме классического эпоса, опирающемся на природные ритмы. Отдавая дань аналитико-психологическим представлениям, он из правильно отмечаемого им взаимоуподобления циклов в жизни природы и человека с излишней категоричностью выделяет в качестве первоосновы жизненный цикл человека (переходные обряды и т. п.), а потому и выдвигает «миф поисков» в качестве центрального мифа. Сам факт обращения к ритуально-мифологическим моделям, казалось бы, свидетельствует о его стремлении найти корни поэтического творчества в культурно-исторической сфере вне собственно поэтического ряда. Однако Фрай и его единомышленники в отличие от ритуалистов — последователей Фрейзера (Харрисон, Мэрой и

др.) — видят в ритуале и мифе не только и не столько истоки, сколько внутреннюю сущность поэзии, основу поэтической фантазии. Фрай утверждает, что драма не хронологически, а логически восходит к ритуалу и что ритуал — не исток, а содержание драматического произведения, что поэтому соотношение фрейзеровских «ритуалем» с этнографией несущественно; аналогичным образом космология — это и ветвь мифологии, и одновременно структурный принцип поэзии, например у Данте или Мильтона. Такой поворот, как мы указывали выше, может быть поддержан юнгианской теорией архетипов. Действительно, Фрай широко оперирует архетипами, но он не связывает себя жестко с системой воззрений Юнга, говоря, что гипотеза коллективно-бессознательного необязательна. Таким образом, Фрай, используя разработанные Фрейзером и Юнгом ритуально-мифологические структурные модели, отделяет в некоторой степени эти модели от гипотез о происхождении их материального субстрата вне самого мифопоэтического мышления. Подобная постановка вопроса отражает литературно-эстетические воззрения Фрая, отчасти навеянные «новой критикой».

Н. Фрай рассматривает литературу как специализированный язык (подобно математике) и в этом смысле как вид информации, внутренне «самодостаточный» в своей выразительности и не являющийся рефлексом внешней реальности, но приложимый к этой внешней реальности (истина — лишь корреспонденция между вербальным знаком и явлением). Фрай толкует аристотелевский мимезис таким образом, что поэзия — это лишь вторичное подражание реальности, т. е. гипотетическая имитация исторического и дискурсивного письма, которое само есть подражание действиям и мыслям. Словесные структуры — словесное подражание мысли, а типичная мысль включает двусмысленности, образы и метафоры. Все это, по мысли Фрая, очень близко мифу, который является вторичным подражанием действию, неким типичным действием, которое, скорее, ближе к «философии», чем к «истории».

Непосредственным предметом «подражания» для литературного произведения, по Фраю, выступают другие, более ранние литературные произведения, так что в принципе всякая литература является подражательной и в этом смысле условной; различаются только степени этой условности от перевода или перифразы через парадокс или пародию и вплоть до скрытой, имплицитной условности типа «экспериментального» письма, претендующего на разрыв с условностью. Фрай ссылается в качестве примера на то, что эле-

гия Феокрита есть литературная адаптация ритуала Адониса, а элегия «антиархетиписта» Уитмена о Линкольне не по содержанию, но по форме также должна быть признана условной. Из всего этого, казалось бы, вытекает опять-таки ритуально-мифологический генезис, но ссылка на традицию и условность ведет Фрая преимущественно к признанию приоритета условных, родовых жанровых форм (мифологичных в конечном счете и по генезису, и, главное, по своей сути) над индивидуальными особенностями поэтической личности и над социально-исторической обусловленностью.

Вспомним в этой связи взгляды Т. Элиота — поэта и одного из основоположников «новой критики», широко оперировавшего реминисценциями из мифов и литературной традиции. Элиот резко выступал против биографизма и культурно-исторического подхода к литературе, рассматривал художественное произведение словесного искусства как объект, не имеющий личного характера и передающий сверхиндивидуальные переживания, выраженные, в частности, в образах, символах, метафорах. Элиот и другие сторонники «новой критики» сочетают решительную потерю интереса к социально-историческому контексту и чертам индивидуальной неповторимости поэта с обращением к традиции и даже с апологетизацией некоторых добуржуазных традиций (у Элиота — под знаком неоклассицизма, у американских литературоведов А. Тейта, Дж. К. Рэнсома и других — в плане поиска органических истоков культуры). При этом основные черты произведения и облик писателя увязываются с традициями через анализ образного языка, символики с целью уяснения общих поэтических начал прошлого и настоящего. У Фрая — вполне «новокритическое» понимание традиции, которая в данном случае обязательно возводится к мифу — ритуалу — архетипу, «просвечивающим» сквозь мотивы, метафоры и символы.

В том же смысле Фрай призывает литературную критику не реконструировать историческую функцию литературных памятников, а воссоздавать живую функцию в новом контексте, исходя из тотальных культурных форм современной жизни. Соответственно характеристика Фраем «формальной фазы» литературного контекста подразумевает ту двусмысленность, «многозначность» поэтического слова и символа, которая является одним из краеугольных камней «новокритической» эстетики от А. Ричардса и Л. У. Эмпсона до Р. Барта. Как уже отмечалось, новая интерпретация аристотелевских терминов также соответствует определенным тенденциям «новой критики».

Итак, Фрай исходит из решительного преобладания родового начала над индивидуальным в литературе и из того, что это родовое начало выражает саму специфику литературы. Ядром этого родового начала поэзии Фрай и считает миф как нечто, не заимствованное литературой извне, а как структурную организацию самих принципов литературы (единица литературной структуры — символ), как то, что объединяет поэзию с другими видами воображения, так что противопоставление генезиса и сущности само собой отпадает. Ритуал прямо оказывается единицей повествования, архетип (понимаемый в принципе как природный символ с «человеческим» значением) — единицей поэтической коммуникации. Фрай придает мифу в литературе функцию дизайна, сравнивает роль мифологии в литературе с ролью геометрии в живописи, исходя из принципиальной тотальной метафоричности мифа. Метафоризм, по Фраю, сопряжен с конструктивным аспектом символа, а знаковость — с дескриптивным. Таким образом, обосновывается право анализировать литературу в терминах мифа, ритуала, архетипа. Фрай сознательно противопоставляет миф и реалистический образ как два полюса литературы, считая именно первый выражением ее специфики, а второй — вуалированием этой специфики в угоду внешнему правдоподобию под влиянием дескриптивного аспекта литературной «символики». В реалистической литературе (модус «низкого» подражания), по мнению Фрая, мифические архетипы не исчезают, а только деформируются, и литературный анализ может и должен их обнаружить.

Кроме того, рассматривая историческую эволюцию литературы (исходя из представления исторической поэтики как некоей низшей истины), Фрай подчеркивает, что при этом меняется только социальный контекст, но не литературные типы и жанры. И наконец, исторически высший «иронический» модус Фрай трактует как своего рода возвращение, неизбежное в силу характера колебания между полюсами, к начальному мифическому модусу (он имеет при этом в виду ироническое мифотворчество XX в., пришедшее на смену реализму XIX в.); при этом историческое движение литературы оказывается круговым — от мифа к мифу; историзм преодолевается с помощью циклизма (в свете вышесказанного очевидна важность анализа мифотворчества в современной литературе). Постоянство литературных жанров, символов и метафор на основе их исконной ритуально-мифологической природы — основной пафос книги «Анатомия критики». Поэтому анализ образов Библии и классических мифов древности у Фрая кажется слишком литературным. а последующих

литературных типов — слишком мифологическим. Фрай пытается показать, что основные типы древней комедии на свой лад повторяются не только у Шекспира, но и в романе или фильме XX в., что архетип «козел отпущения» независимо от ритуального генезиса можно обнаружить и в театре, и в эпосе античности, и в истории Иова в Библии, и у Шекспира, Бена Джонсона, Мольера («изгнание» Шейлока, Вольпоне или Тартюфа), и в образе Тэсс у Харди, и в детективном романе, и в фильмах Чаплина, и в «Процессе» Кафки и т. д., конечно, с совершенно различной окраской; что «иронический модус» особенно тяготеет к этому архетипу; что архетип тайны рождения воспроизводится в историях Моисея, Персея, в театре Еврипида и Менаандра, в романах Фильдинга (Том Джонс) и Диккенса (Оливер Твист); что архетип смерти — воскресения — возвращения женского персонажа типа Персефоны можно обнаружить в произведениях Шекспира, По и Готорна. В литературе заведомо реалистической архетипические символы, по мнению Фрая, обнаруживаются с известной дистанции. Такими, например, являются предзнаменование в «Анне Карениной» в виде смерти железнодорожного служителя, предшествующей смерти самой героини, или символические названия романа, как «Воскресение» Толстого и «Жерминаль» Золя.

Подводя итоги рассмотрению теории Фрая и ритуально-мифологической школы, мы можем констатировать наличие ряда неприемлемых или спорных сторон его общеэстетических воззрений вроде недооценки реалистической литературы, скрытого антиисторизма, невнимания к авторской индивидуальности, своеобразной интерпретации терминологии Аристотеля и не всегда удачного анализа теоретико-литературных понятий. Односторонность сведения литературы к мифу и ритуалу бросается в глаза: ритуализм и аналитическая психология, на которые Фрай опирается, сами недостаточно «достоверны», а их «метафорическое» восприятие Фраем, отмечающее проблему их достоверности, нельзя считать абсолютно благополучным выходом из положения, которое давало бы достаточное основание для сплошного анализа литературных произведений в терминах мифа, ритуала и архетипа. В принципе прав Р. Вайман¹¹¹, упрекающий Фрая в ангисторическом редукционизме (сведении видов литературы к типам мифов) и известной недифференцированности в подходе к материалу. Нам только трудно согласиться с Вайманом в том, что признание культовых корней литературы, соотносящее мифологическое начало с реальными условиями первобытности, является относительно более плодотворным для

объяснения современной поэзии по сравнению с символическо-психологическими объяснениями. Нам кажется, что ритуализм, многое объясняющий в генезисе драмы, в применении к современной поэзии уводит от истины дальше, чем любые психологические объяснения. Р. Вайман несколькими строками далее высказывает правильное суждение о том, что коллективно-бессознательные истоки поэтического вдохновения заслуживают внимания.

В отношении редуccionизма Фрая можно еще добавить, что он упускает грань между мифом и литературой в том смысле, что одни и те же мифы могут преобразовываться в «искусство» различными путями в зависимости от жанра. Подобное упущение тем более досадно, что в этом плане могло быть использовано предложенное Фраем противопоставление мифологического тождества и аналогических структур. Процесс трансформации мифа в различные поэтические сюжеты и жанры в его исторической динамике, с учетом качественных сдвигов, хорошо подмечен в работах советской исследовательницы О. М. Фрейденберг (см. ниже).

Несмотря на все вышесказанное, за построениями Фрая стоят кое-какие существенные научные «истины», отчасти подсказанные ему его предшественниками. Фрай оценил значение ритуально-мифологического комплекса в генезисе словесного искусства, в частности значение мифологии как символической системы и арсенала символов для литературы. В этом плане Фрай, отчасти продолжая труды Бодкин, дал блестящий анализ библейской и христианской символики в качестве архетипической «грамматики» для некоторых литературных традиций. Обзор различных форм метафоризации относится к лучшим страницам «Анатомии критики». Фрай глубоко понял, но затем абсолютизировал некоторые общие свойства поэтической фантазии и мифологического мышления как специфику «метафорического» воображения, так или иначе ориентированного на окружающий человека природный мир. Теория Фрая несомненно проигрывает в силу недооценки исторического момента и творческой индивидуальности писателя, но зато умеет проникнуть в значение традиции не как совокупности изолированных мотивов для подражания и использования, а как относительно устойчивых жанровых форм. Заметим, что Фрай далек от представления о литературном произведении как комбинации готовых формул, но он присматривается к повторяющимся сюжетным, жанровым и стилистическим схемам как концентрированным проявлениям поэтической мысли, в которых отражаются ее общая природа и основные ее органические формы.

Мы не можем согласиться с Фраем в том, что истина «Гамлета» Шекспира содержится в сказании, изложенном Саксоном Грамматиком, так как понимаем, что Шекспир радикально переработал это сказание, а также и традицию трагедии мести, в духе которой возможны были первые драматические версии этого сюжета, и что гениальная переработка Шекспира обусловлена его личными особенностями как поэта и мыслителя, а также некоторыми социально-историческими условиями елизаветинской эпохи. Пусть так, но есть и другая сторона дела: «Гамлет» Шекспира имеет традиционный сюжет и, как бы он ни был радикально переосмыслен, это произведение принадлежит к классу «Гамлетов» и, шире, — к сказаниям о родовой мести, а этот более широкий класс имеет не мнимую, а действительную, притом эстетическую, общность, поскольку сам сюжет является эстетической категорией. Тем более все это относится к жанру трагедии. Что было бы, если бы мы путем мысленного эксперимента изъяли из «Гамлета» Шекспира все, что восходит к трагедийной традиции и к средневековому сюжету, и оставили только то, что «придумал» Шекспир и что непосредственно «отражает» елизаветинскую Англию? Разумеется, такой мысленный эксперимент неосуществим и теоретически незаконен, но совершенно ясно, в какой большой мере эстетическое богатство «Гамлета» Шекспира заключено в традиционном сюжете и жанре, как велика коллективная подводная часть этого «айсберга».

Если мы уже вступили на путь метафорических образов, то воспользуемся еще одним таким образом. Представим себе, что история литературы есть некое цветущее дерево. Тогда методология Фрая будет в известном смысле представлять снимок сверху, т. е. проекцию всего этого дерева на его земное основание: верхние ветви будут наложены на нижние и, наконец, на корни дерева под землей. На основании такой проекции трудно будет судить об этапах развития дерева, но некая его фундаментальная структура все же предстанет перед нашим взором, причем довольно отчетливо. К этому надо добавить, что, обладая острой наблюдательностью и тонким художественным вкусом, Фрай, иногда даже вопреки своему схематизирующему пафосу, умеет продемонстрировать разнообразие, т. е. собственно дифференцированность, различных «архетипов», их судьбу в различных жанровых и стилевых системах. Сказанное выше можно с известными оговорками отнести и к другим представителям ритуально-мифологической школы, чутким к улавливанию повторяющихся традиционных символов, метафор и сюжет-

ных схем, но порой грубо прямолинейных в своем стремлении видеть в этом главное начало данного индивидуального творчества. Фраю нужно поставить в заслугу постановку проблемы имплицитных мифологических структур в литературных произведениях, ориентированных на реалистическое отражение действительности, но проблема эта пока остается в известном смысле открытой ввиду недостаточной ее практической разработанности. К этому вопросу мы еще вернемся в связи с попытками исследования мифологического наследия в литературе.

В настоящем разделе речь шла специально о ритуально-мифологической школе, но проблема «миф и литература» так или иначе затрагивалась и затрагивается также и за пределами этой школы, как бы ее широко ни трактовать. Выше упоминалось об элементах мифологизма в анализе Леви-Строссом семантики сонета Бодлера. Р. Вайман, например, считает скрыто мифологизирующим рассмотрение Гёте и некоторых других авторов известным немецким литературоведом 20—30-х годов Ф. Гундольфом¹¹².

В ином плане и с иных позиций роль мифа в развитии литературы рассматривалась в разные годы некоторыми советскими учеными (А. Ф. Лосевым, И. Г. Франк-Каменецким, О. М. Фрейденберг, М. М. Бахтиным, В. В. Ивановым и В. Н. Топоровым, С. С. Аверинцевым и др.). Решение проблем, поднятых ритуально-мифологической критикой и встающих в связи с ее трудами, требует учета их подходов к теме «миф и литература».

РУССКАЯ И СОВЕТСКАЯ НАУКА О МИФОТВОРЧЕСТВЕ

В плане предыстории отечественной поэтики мифа XX столетия заслуживают упоминания два столь непохожих друг на друга крупнейших ученых, как А. А. Потебня и А. Н. Веселовский. Их методология, естественно, глубоко уходит своими корнями в прошлый век (общая позитивистская выучка, гумбольдтианство и солярно-мифологическая фольклористика для Потебни, классическая английская антропология для Веселовского), что не помешало им выдвинуть идеи, во многом предвосхитившие течение научной мысли двадцатого века.

А. А. Потебня¹¹³ подходит к мифу от лингвистики и семантики слова. Он увязывает воедино язык, фольклор и литературу, исходя из того что мифологически и символически понимаемое слово есть парадигма для всякого словесного ис-

кусства. Потебня считал, что учению о «мифических приемах» мысли следует отводить место в истории литературы. В центре его теории находится понятие «внутренней образной формы слова», которая противостоит и его внешней звуковой форме, и его абстрактному значению. Внутренняя форма слова является чувственным знаком его семантики. Нерасчлененность образа и значения определяет, согласно теории Потебни, специфику мифа. Для Потебни, как и для всей науки XIX в., миф, так же как и научное мышление, есть сознательный акт мысли и познания, объяснения некоего объекта посредством совокупности ранее данных признаков, объединенных до сознания словом или словесным образом¹¹⁴. Однако, считает Потебня, если прежнее содержание нашей мысли является не субъективным средством познания, а его источником, и образ, будучи признан «объективным», целиком переносится в значение, то в этом случае перед нами мифотворчество. Многие мифы также порождаются внешней и особенно внутренней формой слова.

Потебня отталкивался во многом от мифологической школы XIX в., в частности от Макса Мюллера, который еще раньше указал на значение языка для формирования мифов. Потебня считал, что «язык есть главное и первообразное орудие мифологии» (там же, стр. 589), что миф как совокупность образа (сказуемое), представления и значения (психологическое подлежащее) нельзя мыслить вне слова, а потому он принадлежит к словесности и поэзии. Однако в отличие от Мюллера и Афанасьева Потебня не считал, что язык сначала был сознательно метафоричен, выражая поэтически высокие понятия, а потом вследствие забвения первоначальной метафоричности стал порождать мифы, что основа мифов — в забвении первоначального значения слов, своего рода «болезнь языка». Потебня совершенно справедливо указал, что первоначально в языке господствовали не отвлеченные, а конкретные значения, а вместе с тем и неосознанно метафорические, что «метафоричность есть всегдашнее свойство языка и переводить его мы можем только с метафоры на метафору» (там же, стр. 590). Он подметил, что образ заменяет сложное и трудноуловимое близким, наглядным, единичным и что образная символика полисемантична. Такое глубокое понимание метафоричности языка и метафорической (символической) природы мифа имело глубоко новаторский характер. Очень существенно, что Потебня подметил конкретность первобытного мышления, «вещественность изображения», существующую рядом с символизмом мифа. Путем анализа фольклорных языковых текстов он выявил целый ряд

особенностей первобытного мышления, подчеркивая при этом, что инструменты мышления первобытного и современного человека те же, что и современный исследователь «назвал бы облако коровою, если бы об облаке и корове имел столько сведений, сколько древний ариец» (там же, стр. 593). Суждение это, разумеется, весьма прямолинейно, но очень существенно подчеркнуть, что подобная позиция Потебни не помешала ему выявить некоторые специфические механизмы мифотворчества.

Потебня на многочисленных примерах показал, что сочетание образов по сходству или противоположности, по их близости в пространстве и во времени, отношения части и целого, всевозможные метафорические и метонимические схождения могут породить представление о причинно-следственных отношениях или о тождестве, что свойства вещи распространяются на все то, с чем эта вещь как-то связана, соседствует, контактирует, что в самом слове неразделимы звук и значение, из чего вытекают далеко идущие следствия для мифологии слова, что мифологическое слово не дифференцирует субстанцию и атрибуты и склонно к субстантивному отождествлению, синтезу на основе сравнения типа «облако — корова», «раковина — море», «конь — ворон», «сердце — огонь» и т. п. Само существование слова оказывается доказательством истинности его содержания; мифологическое понимание слова содействовало, по мнению Потебни, представлению о первообразах вещей. Потебня блестяще продемонстрировал, как исконный символизм языка и мифа, определенные отношения образа и значения органически, закономерно и необходимо порождают поэтические тропы, которые никоим образом не должны рассматриваться в качестве простых «украшений» поэтической речи, как представляла себе традиционная поэтика. Трудно найти автора, который бы сделал так много для изучения генезиса поэтической образности, особенно фольклорной, из языка и мифа. Потебня очень тонко замечает, что троп совершает скачок от образа к значению, но что первоначально эта дистанция была очень небольшой. Потебня умеет фиксировать границу между исконной «метафорической» стихией языка и мифа и конкретными формами собственно художественных тропов. Осознание разнородности образа и значения он считает «концом мифа» и переходом к чистой метафоре. Потебня на много лет предвосхитил некоторые результаты анализа мифологической символики Кассирером и семантических штудий древней литературы у Франк-Каменецкого и Фрейденберг.

Академик А. Н. Веселовский подходит к мифу с совер-

шенно иной стороны, чем Потебня, исходя не из языка и семантики, не из «внутренней формы» слова, а из этнологии и сюжета, из внешних жанровых форм. В книге «Историческая поэтика»¹¹⁵, над которой он работал в конце своего творческого пути (ученый умер в 1906 г., оставив этот замечательный труд неоконченным), А. Н. Веселовский одним из первых выдвинул значение этнологии для понимания генезиса поэзии и, в частности, разработал теорию первобытного синкретизма видов искусства и родов поэзии. Колыбелью этого синкретизма, согласно концепции Веселовского, был первобытный обряд, так называемые народно-обрядовые игры. Параллельно с этим Веселовский возвел к первобытным институтам, обрядам и обычаям многие фольклорные сюжеты. Если Потебня отталкивался от «мифологической школы» в фольклористике, то Веселовский опирался на теорию заимствования, а затем на классическую английскую антропологию в лице Тэйлора, Лэнга, Хартланда, отчасти Фрейзера. Он пришел к компромиссному выводу, что мотивы зарождаются самостоятельно в качестве схематического отражения древнего социального быта, а сюжеты распространяются путем заимствования.

Оставаясь в рамках теории пережитков, Веселовский был равнодушен к семантике мифа. Его интересовали жанровые формы и сюжетные схемы, «запрограммированные» первобытной культурой. Наполнение этих форм живым содержанием определялось, по его мнению, культурно-исторически. Таким образом, древняя форма в какой-то мере отрывалась от нового содержания. Кроме того, мы убеждены, что миф в качестве первоэлемента эпического повествования, даже в случае восхождения к ритуалу его сюжетной схемы, гораздо менее жестко связан с обрядовым синкретизмом, чем лирика и драма. А. Н. Веселовский непосредственно предшествует кембриджскому ритуализму и кое в чем его предвосхищает, предлагая при этом гораздо более широкую и фундаментальную концепцию участия ритуалов в генезисе не отдельных сюжетов и жанров, а поэзии и отчасти искусства в целом; при этом им учитывается также огромное значение народного творчества в процессе формирования словесного искусства и его разновидностей.

Классики русской этнографии, выступившие в начале века (и ставшие затем учителями первых поколений советских этнографов), Л. Я. Штернберг и В. Г. Богораз¹¹⁶, уделили мифологии много внимания, но изучали ее в основном в религиозноведческом плане и в связи с отражением в мифах древнейших форм общественных отношений. Л. Я. Штернберг

был ближе к тэйлоровской линии; В. Г. Богораз, как и В. Иохельсон, находился в контакте с Ф. Боасом и разделял некоторые его взгляды. Штернберг и Богораз наряду с Р. Мареттом стали отходить от тэйлоровского анимизма и признали «аниматическую» стадию в развитии первобытных мифологических представлений, т. е. веру в безличную одушевленность природы, тем самым подойдя к более глубокому пониманию мировоззренческой архаики и вместе с тем всячески отрицая (особенно Л. Я. Штернберг) качественное своеобразие психики первобытного человека. В. Г. Богоразу принадлежит содержательный анализ пространственно-временных представлений палеоазиатов, своеобразных перемещений и трансформаций, характерных для мифологической фантастики (он видел здесь даже известную параллель к принципу физического релятивизма). По аналогии с фрейзеровским «умирающим и воскресающим» богом В. Г. Богораз предложил реконструкцию восходящей к ритуалу мифологемы «умирающего и воскресающего зверя» и пытался ее увязать с генезисом тотемизма.

Мифология занимала большое место в философии и эстетике русского символизма, прежде всего у Вячеслава Иванова, который в ряде работ¹¹⁷ разрабатывал ницшевскую тему дионисийства и выдвинул практическую программу мифотворчества и возрождения «органического» народного мироощущения с помощью мистериального творчества. Эта тема, однако, лишь косвенно связана с основным направлением нашей книги и требует особой разработки. Вячеслав Иванов, по-видимому, оказал известное влияние на работы по античному символизму и на саму теорию мифа раннего А. Ф. Лосева.

Переходим непосредственно к теориям «мифопоэтизма» в советской науке. Изучение теории мифа в советской науке в основном шло по двум руслам — работы профессиональных этнографов в религиозноведческом аспекте, где проблема мифов как первых «зерен» поэтического повествования затрагивалась лишь косвенно, и работы филологов, преимущественно «классиков», в которых прямо ставился вопрос о роли мифов в истории поэзии; в последние годы к мифам и мифологизму в литературе стали обращаться лингвисты-семиотики при разработке проблем древней семантики и некоторых аспектов теории культуры.

К первой категории относятся кроме трудов В. Г. Богораза и Л. Я. Штернберга советского периода работы А. М. Золотарева, С. А. Токарева, А. Ф. Анисимова, Ю. П. Францева, Б. И. Шаревской, М. И. Шахновича и не-

которых других¹¹⁸. Главным объектом исследования в этих работах является соотношение мифологии и религии, религии и философии и в особенности отражение в религиозных мифах производственной практики, социальной организации, различных обычаев и верований, первых шагов классового неравенства и т. п. Пафос этих разнообразных и содержательных книг при изучении мифологии — в выявлении «реалий» и религиозной функции мифологической фантастики. Нельзя отрицать серьезных достижений этой литературы в изучении мифологических сюжетов и религиозных культов как «надстроечных» явлений, отражающих те или иные явления исторической действительности и социальные институты родового общества. Но внутренние закономерности мифологической фантазии, ее специфика освещены в этих работах недостаточно. Поскольку нас интересует прежде всего «поэтика» мифа, то мы не будем углубляться в разбор этих книг и ограничимся несколькими замечаниями.

Известный итог собственно «этнографических» разысканий в области мифа подведен в содержательной статье крупнейшего советского этнографа С. А. Токарева «Что такое мифология?». Токарев ясно отдает себе отчет в том, что мифология имеет свою специфику, не совпадающую прямо с религиозной. Само по себе преломление действительности в мифах, как показывает ученый, в принципе не является религиозным и отражает многочисленные наблюдения человека над окружающим его миром природы и особенно его трудовой опыт. Так, мифы о животных, по мнению С. А. Токарева, восходят к важным в условиях охотничьего быта наблюдениям над повадками животных, а мотивы «небесной» мифологии определяются наблюдениями над движением светил и т. п., имеющими большое хозяйственное значение. Природные объекты при этом антропоморфизируются и становятся олицетворением человеческих сил и отношений. Содержание мифов само по себе не религиозно, но становится религиозным, когда миф служит объяснению обряда («культовые мифы»).

С. А. Токарев придает большое значение делению первобытных мифов на эзотерические и экзотерические и последующему слиянию этих двух категорий в системе высших монотеистических религий. Он правильно усматривает в этиологической функции одно из существенных отличий мифа от сказки, но при этом как бы сводит миф к объяснительной функции, видит корни мифологии главным образом в элементарной любознательности первобытного человека, расширяющейся по мере расширения его трудового опыта, т. е. во многом примыкает к взглядам на миф, господствовавшим

в XIX в. С. А. Токарев прекрасно осведомлен и о других сторонах и функциях мифа и сам затрагивает эти стороны, преимущественно при упоминании различных «буржуазных» теорий, но ключом для понимания специфики мифа для него остается «объяснительная» функция. При этом С. А. Токарев склоняется к примату ритуала над мифом, следуя в данном пункте за Фрейзером и Малиновским, так же как и Ю. П. Францев. Получается, что миф возникает до религии и тем самым до обряда и одновременно что миф возникает из обряда, по крайней мере «большинство мифов». В этом есть некоторая непоследовательность. Мы сознательно заостряем эти моменты, имеющие принципиальное значение. Как уже указывалось, С. А. Токарев не отождествляет миф и религию. Ритуальность мифа, по мнению исследователя, отделяет его от сказки.

Ю. П. Францев также противопоставляет сказку и тем самым художественное творчество мифу по принципу независимости сказки от обряда. По его мнению, сказка не закрепляет бессилия человека в борьбе с природой и отражает поэтому мечту о возможном. Впрочем, Ю. П. Францев отдает известную дань взглядам М. Горького, видевшего в мифах отражение трудовых успехов человека в борьбе с природой, а также мечты о грядущем техническом прогрессе.

А. Ф. Анисимов (работы которого богаты фактами и мыслями) и некоторые другие авторы жестко связывают миф с религией, а всякий сюжет, не имеющий прямой религиозной функции, отождествляют со сказкой как носителем стихийно-материалистических тенденций в сознании первобытного человека. Сказка, таким образом, оказывается выражением «реалистически» ориентированного народного творчества в противоположность идеалистической и религиозной направленности творчества колдунов, шаманов и жрецов, выделяющихся из общей массы в процессе социального расслоения. Такой подход кажется нам совершенно неправомерным. Он созвучен представлениям о безрелигиозной эпохе, которые в наиболее крайней форме выражены в специальной монографии В. Ф. Зыбковец «Дорелигиозная эпоха»¹¹⁹. Против резкого противопоставления мифа и сказки, материалистических и идеалистических начал в первобытности выступил недавно М. И. Шахнович в своих книгах о предыстории философии.

Подобные представления игнорируют синкретический характер первобытной мифологии, а также переплетение в ней стихийно-материалистических и стихийно-идеалистических элементов. Нам представляется, что богатейший материал

метких наблюдений над окружающей природой, насыщающий эмпирику первобытных мифологических и сказочных повествований, сочетается в мифах (а также и в сказках) с наивно-идеалистическим характером обобщений. Богатейшая, «реалистически» ориентированная эмпирика, непосредственное отражение реальнейших элементов действительности вовсе не исключает мифологического концептирования. Здесь надо учесть различие «уровней» в рамках единого сюжета, единого жанра. Впоследствии мы вернемся к этой теме и, в частности, к вопросу о различении мифа и сказки.

Пока для наших целей достаточно было указать на некоторые доминирующие тенденции в интерпретации мифов в нашей религиозноведческой литературе, в особенности на то, что объяснительная функция мифа и вытекающие отсюда гносеологические проблемы оттеснили те аспекты изучения мифа, которые связывают его с литературой и искусством.

Из трудов советских этнографов необходимо особо отметить книгу А. М. Золотарева «Родовой строй и первобытная мифология», написанную в конце 30-х годов и посмертно опубликованную в 1964 г. под редакцией Л. А. Файнберга. В связи с отражением дуальной экзогамии в обряде и мифе А. М. Золотарев дает глубокий анализ дуалистических мифологий, предвосхищая изучение мифологической семантики в плане бинарной логики, которое ведется представителями структурной антропологии. Значение богатейшего исследования А. М. Золотарева в этом плане выявлено в обширной рецензии В. В. Иванова¹²⁰.

По крайней мере тематически промежуточное положение между двумя категориями ученых — специалистов по этнографии и по классической филологии — занимает крупнейший советский фольклорист В. Я. Пропп¹²¹ как автор подготовленной незадолго до войны и опубликованной в 1946 г. книги «Исторические корни волшебной сказки». Как известно, в своей первой книге «Морфология сказки» (1928) В. Я. Пропп выступил пионером структурной фольклористики, создав модель синтагматики метасюжета волшебной сказки в виде линейной последовательности функций действующих лиц. В «Исторических корнях волшебной сказки» под указанную модель подводится историко-генетическая база с помощью фольклорно-этнографического материала, сопоставления сказочных мотивов (алломорф синтагматических функций) с мифологическими представлениями, первобытными обрядами и обычаями. Методика этого труда в какой-то мере сопоставима с принципами «Исторической поэтики» Веселовского и особенно с ритуалистическими опытами объ-

яснения фольклора, в частности с книгой П. Сентива о сказках Перро. На этом фоне и вырисовывается своеобразие труда В. Я. Проппа. Он, так же как и Сентив, возводит волшебную сказку к обрядам инициации, но не отдельные сюжеты к отдельным ритуалам, а жанр в целом, его мета-сюжет — к объяснительному для этого обряда мифу, а «бытование» — к инсценировке мифов ради обучения новичков в контексте самого обряда. В. Я. Пропп четко дифференцирует прямое отражение элементов обряда и мифа, их переосмысление и, наконец, «обращение обряда» с придачей ему в сказке обратной трактовки (священный патрон инициации превращается в убиваемого героем злого змея и т. п.).

Кроме обряда инициации В. Я. Пропп находит в сказке широкое отражение цикла представлений о смерти, что естественно объясняется фундаментальной идеей временной смерти посвящаемого. Книга В. Я. Проппа много дала для понимания символики сказочного странствия, идеи ее автора нашли частичное подтверждение в анализе (с иных совсем позиций) Кэмпбеллом и другими авторами героического повествования о поисках, в анализе символов австралийского мифа и обряда инициационного типа Станнером и т. д. Можно добавить, что для особых генетических связей волшебной сказки и «переходных обрядов» есть принципиальное основание в ориентации сказки на личную судьбу героя. Но в сведении волшебной сказки целиком к древнейшим обрядам инициации есть и известная односторонность; не учитываются прямое отражение свадебного обряда (тоже «переходного») и последующие напластования в виде семейных (социальных) конфликтов. Кроме того, данные Боаса, Станнера и других авторов показывают, что, как правило, не было «переворачивания» обряда, что убийство злого змея (дракона) или ведьмы типа Бабы-Яги содержалось в древних мифах, даже прямо прикрепленных к обрядам инициации. В. Я. Пропп пытался аналогичным образом вывести из шаманских странствований сюжетику архаического эпоса (статья «Чукотский миф и гилляцкий эпос»), но впоследствии (в книге «Русский героический эпос») перенес акцент на преодоление, переворачивание мифа (борьба героя с мифическими чудовищами).

Переходя ко второй категории (изучение специфики мифа и его роли в генезисе литературы преимущественно на античном материале), необходимо прежде всего назвать имя А. Ф. Лосева, который и сейчас остается крупнейшим специалистом по античной мифологии и связанному с ней кругу теоретических проблем. В отличие от некоторых этнографов А. Ф. Лосев¹²² не только не сводит миф к объяснительной

функции, но считает, что миф вообще не имеет познавательной цели. По А. Ф. Лосеву, миф есть непосредственное вещественное совпадение общей идеи и чувственного образа. А. Ф. Лосев, так же как и Леви-Брюль и Кассирер (в других пунктах он с ними расходится), настаивает на неразделенности в мифе идеального и вещественного, следствием чего и является появление в мифе стихии чудесного, столь глубоко для него специфичной. А. Ф. Лосев проделал эволюцию от работ 20-х годов, в которых сквозь призму гуссерлианской философии использовались идеи Платона и Шеллинга, отчасти Гегеля, и вплоть до трудов послевоенного времени, сознательно ориентированных на марксизм и содержащих решительную критику различных зарубежных теорий.

В блестящей (при всей неприемлемости или спорности ее философских предпосылок) монографии «Диалектика мифа» (1930) А. Ф. Лосев, воодушевленный «феноменолого-диалектической чисткой понятий», стремится, как он выражается, вырвать учение о мифе у «богословов» и «этнографов» и, заглянув в миф «изнутри» («мифический взгляд на миф»), описать «миф так, как он есть»... «не зная, что такое миф — как можно с ним бороться или его опровергать, как можно его любить или ненавидеть?»¹²³. Чтобы точно определить миф, А. Ф. Лосев сопоставляет его с наукой, искусством, метафизикой, религией. Исходя из того, что миф не идея или понятие, но жизненно ощущаемая и творимая вещественная, телесная реальность, А. Ф. Лосев резко противопоставляет миф и науку, что не мешает ему в самой чистой науке (система логических закономерностей) на всех ее этапах видеть примесь субъективных недоказуемых представлений, также «мифологичных» по своей природе; в мифе, по его мнению, выпирает аффективная сторона, которая может доходить до экстажности. Миф он считает живым субъектно-объектным взаимодействием, имеющим свою вненаучную истинность, достоверность и структурность; нет в мифе также дуализма или научных претензий метафизики, хотя чувственная действительность, творимая в мифе, и отвлечена от обычного хода явлений. А. Ф. Лосев подчеркивает, что миф не схема или аллегория, а символ, в котором встречающиеся два плана бытия неразличимы и осуществляется не смысловое, а вещественное, реальное тождество идеи и вещи. Хотя и миф и поэзия суть выразительные формы, принципиально словесные, но в мифе А. Ф. Лосев видит реальную действительность (вопреки отрешенности мифа от обыденности), а в поэзии — только созерцаемую действительность, лики и образы вещей. Поэзия отвлечена от фактичности, а миф — от смысла повседневной

жизни, от обычного ее идейного содержания и цели и от чисто отвлеченных и дискретных существ.

В основе, таким образом, обнаруживается простейшее, дорефлективное, биологически-интуитивное взаимоотношение человека, человеческого сознания и вещей, так что «отрешенность» мифа оборачивается образной конкретностью.

Специфика мифа оказывается тесно увязана А. Ф. Лосевым 20-х годов с личностью на том основании, что в личности наличествует и преодолевается антитеза «себя» и «иного», т. е. субъекта — объекта, что личность обязательно предполагает телесность и сознание, что она сама есть выражение и символ; личность не только есть, но и понятна, как таковая. На каждой вещи есть слой личностного бытия, т. е. мифа, притом каждая «личность» может быть представлена бесконечно разнообразными формами в зависимости от телесного и пространственно-временного бытия (и в связи с этим тезисом А. Ф. Лосев делает весьма интересный экскурс в область мифологии времени и пространства). Миф, далее, сопоставляется с религией, и хотя, по мнению А. Ф. Лосева, без религии не может возникнуть и мифология, но миф сам по себе не сводится к догматам и таинствам, а к субстанциональному утверждению личности в вечности; в отличие от догмата миф историчен как инобытийное историческое становление личности в идеальном синтезе этого становления и первозданной нетронутости личности («священная история»), что составляет истину «чуда» (это присутствие «чуда» и есть конечное отличие от поэзии). Только через историческое инобытие «личность» достигает самопознания, осуществляемого в «слове». Личность, история, слово и чудо — основные моменты мифа.

Итак, «миф есть в словах данная чудесная личностная история», но, учитывая диалектический синтез личности, ее самовыражения и словесного осмысления в имени, «миф есть развернутое магическое имя» (там же, стр. 239).

В этой старой работе имеются особенно интересные для нашей темы замечания о мифологизме в поэзии, например об истинном символическом мифе у Вагнера, о гениальной мифической интуиции Гоголя, давшего в «Вие» «целую гамму мифических настроений», о трех «мифологиях природы» у Пушкина, Тютчева, Баратынского (на основании наблюдений Андрея Белого) и т. п.

В этой теоретической схеме раннего А. Ф. Лосева нетрудно уловить его философские истоки: подчеркивание аффективности и экзатичности мифа заставляет вспомнить не только Вундта, упоминаемого автором (и Леви-Брюля), но

также Вяч. Иванова; идея исторического инобытия личности в синтезе с ее нетронутыми первоосновами и т. д. — немецкую идеалистическую послекантовскую философию; теория символа очень близка шеллингианской, чувствуется влияние П. Флоренского, на всем лежит отсвет платоновской «диалектики мифа» (термин этот в применении к Платону принадлежит самому Лосеву): поиски органического пререлективного тождества субъекта — объекта в «личности» не только созвучны поискам «органических начал» в философии жизни, но и еще в большей мере феноменологическим попыткам преодоления антиномии субъекта и объекта (ср., в частности, позднее писавшего М. Мерло-Понти, который пытался увязать свой вариант феноменологизма с теорией мифа Леви-Стросса, — см. прим. 71).

А. Ф. Лосев, несомненно, опирался на новые идеи, выдвинутые в области изучения античной мифологии, в особенности на Г. Узенера (значение «имени» в мифе и др.). Исходя из идеалистической диалектики, А. Ф. Лосев трактовал миф как внеисторическую категорию (что сразу снимает трудности и при решении вопроса о соотношении мифа и литературы), считал естественными ассоциации, с которыми связываются наши непосредственные ощущения, полагал, что мифология дает жизнь, как она есть. В антиинтеллектуалистской и апологетической трактовке символизма мифа А. Ф. Лосев был близок «философии жизни» и противостоял не только советским этнографам 20-х годов, но отчасти и кантланцу Кассиреру. В общем и целом А. Ф. Лосев выражал тот резкий поворот в отношении к мифу, который совершился в начале века. В то же время по четкости анализа, глубокому проникновению в материал, остроумным наблюдениям эта работа Лосева представляется одним из весьма любопытных и ярких вариантов новой теории мифа. Естественно, некоторые важные результаты анализа мифа в ранних работах А. Ф. Лосева были использованы им впоследствии, но без той идеалистической диалектики, с которой они сопряжены в книге «Диалектика мифа». К числу таких плодотворных моментов относится анализ соотношения мифа с различными идеологиями, характеристика своеобразия чувственной стороны мифа, тонкое и глубокое понимание его символической природы.

Как уже отмечено выше, А. Ф. Лосев наших дней — как автор «Античной мифологии» и многих других работ, затрагивающих проблемы мифа, — видит в мифе непосредственное совпадение общей идеи и чувственного образа и вытекающую отсюда стихию чудесности (которую он теперь, конечно,

трактует по-иному), считает, что художественная фантазия в отличие от мифа лишь метафорична, а религия требует веры в сверхчувственный мир и жизни согласно этой вере. Теперь для А. Ф. Лосева важнейшей предпосылкой мифологического мышления является невыделенность человека из природы, порождающая, в частности, всеобщее одушевление и персонализацию. Невыделенность же человека из родовой общины, стихийный коллективизм приводят, согласно точке зрения А. Ф. Лосева, к тому, что человек везде и всюду видит родовые отношения, когда все предметы и явления объединены родственными отношениями.

На материале античной мифологии А. Ф. Лосев предложил определенную схему исторического развития мифов. А. Ф. Лосев считает важнейшим рубежом в эволюции мифологии переход от собирательно-охотничьего хозяйства к производящему, от каменного века — к веку металлов, от матриархата к патриархату, а также переход от фетишизма (соответствующих ему тотемизма, магизма) к анимизму (демон вещи отделяется от самой вещи) и от хтонизма к героизму. С переходом от хтонизма (все состоит из земли или ее порождений) к героизму он прежде всего связывает развитие от хаотического, дисгармоничного, титанически-циклопического к упорядоченному началу, торжествующему в Греции в образах олимпийского пантеона богов.

Весьма сильной стороной исследований А. Ф. Лосева является умение анализировать всякого рода структурные конфигурации в мифах и выявлять модели мира и эстетические представления, проявляющиеся в тех или иных мифах, в той или иной интерпретации мифологического сюжета. Поэтому исследования А. Ф. Лосева очень важны для понимания некоторых аспектов исторической поэтики. Вместе с тем нам представляется известным упрощением слишком жесткое приращение определенных, блестяще схваченных А. Ф. Лосевым тенденций в развитии мифотворчества к определенной социологической схеме, в которой безоговорочно синхронизируются матриархат, хтонизм, магизм, тотемизм или патриархат и героизм, вводятся рубрики вроде «раннего» и «позднего» хтонизма, «раннего» и «позднего» анимизма. В образе каждого бога обязательно выделяются его многочисленные хтонические, тотемические, зооморфные, антропоморфные и другие формы, так что мы видим эти образы в историческом движении, отражающем исторические стадии в развитии самой мифологической фантастики. Однако этот анализ имеет и свою слабую сторону, поскольку образы богов, таким образом, иногда теряют всякую четкость, рассыпаются на бес-

конечное количество вариантов. Как бы то ни было, научные достижения А. Ф. Лосева очень велики не только в понимании самой мифологии, но и в истории античной культуры в целом. Весьма интересны и его статьи о теории символа (уже с марксистских позиций), о Вагнере (в плане реабилитации его мифологизма) и некоторые другие, а также отдельные замечания в энциклопедических статьях о мифе и мифологии, в частности о мифологизме реалистических произведений Гоголя. Проблематика А. Ф. Лосева в наши дни с несколько иных позиций частично разрабатывается в оригинальных работах С. С. Аверинцева по античной и средневековой символической и более общим вопросам мифологии¹²⁴. Специально проблема роли мифа в развитии греческой философии освещена Ф. Х. Кессиди в новейшей монографии «От мифа к логосу» с более глубоким пониманием значения мифа, чем в известных работах Томпсона¹²⁵.

В 20—30-х годах вопросы античной мифологии в соотношении с фольклором (в частности, использование народной сказки как средства реконструкции первоначальных редакций, историзованных и иногда освященных культом античных мифов) широко разрабатывались в трудах таких видных ученых, как И. М. Тронский и И. И. Толстой¹²⁶, в основном продолжавших линию А. Н. Веселовского. Но в контексте нашей проблемы следует уделить большее внимание семантическим размышлениям, которые условно можно назвать «линией Потебни», хотя практически подобные разыскания производились в рамках школы академика Н. Я. Марра. «Марристская» палеонтология, под флагом которой выступали И. Г. Франк-Каменецкий, О. М. Фрейденберг и их сотрудники¹²⁷, сама по себе носила достаточно фантастический характер и во многом представляла своеобразный научный «миф». Однако методология исследований, которые велись под этим флагом, выходит за пределы марристской системы; в последние годы Фрейденберг далеко отошла от Марра. Работы эти содержат спорные моменты, но безусловно очень интересны по своим творческим результатам.

И. Г. Франк-Каменецкий и О. М. Фрейденберг исследовали миф в связи с вопросами поэтики (известная монография Фрейденберг, изданная в 1936 г., так и называется «Поэтика сюжета и жанра»). Эти авторы ставили главной своей задачей исследование стадийных переоформлений сюжетных построений и лежащих в их основе элементов мирозерцания. Они были убеждены, что при трансформации сюжета для каждой стадии могли быть использованы мотивы, возникшие на совершенно различных исторических этапах. При

этом они исходили из первоначального синкретизма поэтического творчества и религии и из того, что содержание и форма могут превращаться друг в друга. На архаической стадии они видят черты образного мышления, стоящие в противоречии с понятиями формальной логики. Здесь марристы, как и сам Н. Я. Марр, отчасти следуют за Леви-Брюлем. Содержание мифологического сюжета как повествования, по мысли И. Г. Франк-Каменецкого, определяется его палеонтологической семантикой, а последняя понимается как смысловое тождество определенного круга значений, образующих семантический пучок. Они считали, что предметы и явления окружающего мира первоначально воспринимались в присущей им социальной значимости, в хозяйственно-общественной сущности. Постепенная дифференциация образных представлений, преодоление их исходной амбивалентности рассматривались как одна из предпосылок сюжетосложения.

Характерной стороной в исследованиях палеонтологии сюжета у рассматриваемых авторов является отождествление языковой и фольклорно-литературной семантики и прямолинейная увязка новых принципов исследования мифологии с социологической схемой, в которой, в свою очередь, были перемешаны или отождествлены понятия ступеней общественного развития в первобытном обществе (по Моргану и Энгельсу) и социально-экономических формаций с надуманными искусственными марристскими стадиями мышления вроде «космической», «тотемической» и т. д. Чистая «мифологичность», кроме того, увязывалась с «матриархатом», перенесение мифологической концепции на реального носителя власти, родоначальника, племенного вождя признавалось чертой «патриархата», а возникновение псевдобытового сюжета с сохранением подспудно мифологической концепции и с заменой богов реальными лицами приписывалось «феодализму». При «матриархате» антитеза жизни и смерти, оказывается, принимает образ умирающего и воскресающего бога, причем мужское и женское начало находятся в отношении любви и вражды, так что женский образ часто воплощает злое начало и даже ассоциируется с драконом. При «патриархате» злое начало якобы выступает в зверином образе; любовное соединение принимает форму брака, и женщина теряет отчасти свой демонизм, и т. д. Все эти изменения, имеющие, по мнению марристов, классовую природу, исподволь меняют, переоформляют сюжет, так что процесс сюжетосложения полностью растворяется в перманентных идеологических сдвигах форм мышления, сочетающихся с широким использованием реликтового материала (почерпнутого

из более ранних стадий). Несмотря на методически интересные поиски, исследование сюжета Тристана и Изольды привело к сомнительному выводу о лежащей первоначально в его основе мифологеме соединения солнца с водой. Здесь якобы обнажается связь «света», «воды», «огня» и растительности с комплексом «небо плюс вода», куда выходят амбивалентные понятия любви, плодородия, смерти. И здесь дело не только в фантастичности самих марристских построений. Вопреки всем «материалистическим» и «социологическим» заклинаниям конечный результат исследования дает «чистую» мифологию и абстрактный психологизм, а сюжет средневекового романа не то что вырастает из мифологических корней, а полностью и без остатка к этим корням сводится.

И. Г. Франк-Каменецкий пытался в ряде интересных этюдов вскрыть за религиозной и поэтической образностью Библии древнейшие, даже собственно первобытные, мифологические концепции и элементарные семантические пучки. Религиозная символика как бы оказывается вторичным превращением древней конкретности (здесь он во многом следует за Леви-Брюлем и Кассирером). Далее, привлекая материалы греческие, египетские и другие, он находит в них ту же первобытную подпочву. Специально останавливается он на метафорическом характере поэзии, на генезисе метафоры из «адекватных» мифологических представлений, созданных дологическим мышлением.

В монографии О. М. Фрейденберг «Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы» кроме общемарристских установок, прямого влияния Франк-Каменецкого, использования идей Леви-Брюля и Кассирера в какой-то мере проявляется и ориентация на Фрейда. Для нее исходным материалом и конечным результатом палеонтологического анализа являются три «метафоры» — еда, рождения, смерти. Эти три метафоры якобы отливаются в формы ритмико-словесные, действительные и вещные, а также персонафикационные (действующие лица и мотивы), а затем выступают перед нами в качестве основы античной эпики, лирики, комедии и сатиры.

Наиболее зрелую и совершенную форму концепция О. М. Фрейденберг приняла в «Лекциях по введению в теорию античного фольклора» (1941—1943) и особенно в монографии «Образ и понятие» (1945—1954). Для традиций русской науки на всех этапах характерно умение отдать должное фольклору, оценить значение народного творчества в становлении литературы. О. М. Фрейденберг, так же как

И. И. Толстой, И. М. Тронский и некоторые другие выдающиеся ученые в области античной филологии, отдает себе отчет, что именно в рамках фольклора материал мифологии преобразуется в словесное искусство, откуда и проистекает, как она выражается, «конструктивная» функция фольклора в античной культуре. В «Лекциях» доказывается, что античная система жанров принадлежит фольклору и происходит из мифологических представлений. Однако в отличие, например, от Н. Фрая Фрейденберг не считает литературные жанры заключенными в мифе уже в готовом состоянии, а сосредоточивает свое внимание на анализе процесса трансформации, гипотезирования мифа как «переходной идеологии», сложнейшей диалектики формы и содержания. Фрейденберг убеждена в познавательном пафосе мифа и вместе с тем в отличие от некоторых советских этнографов она глубоко и критически освоила те открытия в области теории мифа, которые были сделаны на Западе Дюркгеймом, Леви-Брюлем и Кассирером.

Фрейденберг считает, что первобытный человек воспринимает свои ощущения в категориях, сконструированных его сознанием (в этом пункте она как будто следует за Кассирером, но отбрасывает его неокантианские гносеологические предпосылки), а для сознания первобытного человека характерны: конкретность, повторение вместо каузальности («антикаузальность»), симбиоз прошлого и настоящего, так что старое остается в новом, слитность человека с природой, субъекта с объектом, единичного с множеством и т. д. При этом, подчеркивает Фрейденберг, мифология больше, чем всякое другое мировоззрение, системна, хотя система складывается из гетерогенных элементов. В замкнутой системе господствует принцип вариативности. Миф — антикаузальная система «метафор» (чего, как она считает, не понимали Леви-Брюль и Кассирер). Это одна из ее важнейших мыслей.

Комплексное содержание архаических образов выражается, по мнению Фрейденберг, в формальных разновидностях, своего рода «метафорах», точнее, «до-метафорах», которые семантически повторяют друг друга, но являются различными формами мифологического образа (эта постановка вопроса почти леви-строссовская); единство довольно аморфного смысла сочетается с топикой его различий (семантика не однокачественна морфологии). Когда между смысловым содержанием и формой возникают разногласия (*вино* уже не уподобляется всерьез *крови*) и переносный смысл, то из «до-метафоры» возникает настоящая поэтическая метафора.

Именно «реалистическая» морфология мифотворчества со-

здает, согласно взглядам Фрейденберг, сходство мифа с поэзией и реальной историей. Так же как в «Поэтике сюжета и жанра», Фрейденберг с известной прямолинейностью демонстрирует всеобщую тождественность в пределах мифологической модели мира, синкретизм человека и природы (космоса), смерти и рождения, неба (светила) и подземного мира (могилы). Отсюда особое значение двойников в мифологии, о чем у Фрейденберг есть ряд интересных наблюдений (отчасти заставляющих вспомнить рассуждения Потебни о *душе, доле, первообразах* и т. д.). Фрейденберг обращает внимание на то, что герои (тождественно с ларами, масками, актерами, куклами) — первоначально двойники, умершие и что в мифологии жизнь часто представлена в форме смерти и подземного мира, воплощающего, как и каждый «герой»-покойник, космос в целом. Исходя из того что пассив и актив также не различаются в мифе, Фрейденберг отождествляет «умирающих и умерщвляющих» отцов с «оживляемыми и оживляющими» сыновьями, что дает ей основание в значительной мере отождествить сюжеты различных греческих мифов. В истории аргонавтов, Атридов, Эдипа и т. д. Фрейденберг находит ту же семантику еды, смерти, оживления в рамках отношения родителей и детей, в различных человеческих, животных или предметных формах. Здесь анализ семантики, к сожалению, сопровождается известным редукционизмом; хотя в принципе Фрейденберг прекрасно понимает характер дифференцирующего процесса, но пафос ее остается редукционистским.

Фрейденберг права в том, что сюжет часто строится как семантическая редупликация, как соединение неких, мы бы сказали, «алломорф»; ее высказывания о композиции мифа как прямом выражении конструктивной мысли очень глубоки, но самый ее пафос всеобщего отождествления в мифе должен быть ограничен, с учетом того что отождествление в мифе, как правило, локализуется на определенных уровнях. Теория семантического тождества на древнейшей стадии мышления противопоставляется Фрейденберг теорий первобытного синкретизма Веселовского (акцент на семантическом, а не на генетическом единстве), в чем была известная доля истины (вспомним анализ единой семантики мифа и ритуала независимо от общности их генезиса в трудах современного австралийского этнографа Станнера). Очень интересна мысль Фрейденберг о «большом законе семантизации», о том, что семантика обгоняет эмпирические факты, что, например, слова «царь» или «раб» существовали до рабства и царизма. Методологически также очень интересны соображения иссле-

довательницы о роли ритма в мифе и ритуале, о том, что ритм превращает поступок в миметическое действие, а слово — в ритмическую речь, зародыш поэзии и прозы.

Исследуя процесс семантизации ритма, Фрейденберг останавливается на «ритмизации» пространства и времени, исходя из отождествления частей тела и космоса и использования оппозиций *высокого* и *низкого*, повышения и понижения (ноги при ходьбе, голоса) на семантической и действенной основе поэтической метрики. Ее конкретные этимологические и другие филологические экскурсы нуждаются в проверке с точки зрения современного состояния классической филологии, но общее направление исследования кажется многообещающим.

Монография «Образ и понятие» имеет подзаголовок «Опыт по исторической поэтике». Автор рассматривает, как из мифов и обрядов, речевых форм и семантизированных вещей рождается античная литература, не имеющая за спиной собственно литературных традиций. Термин «понятие» Фрейденберг употребляет несколько своеобразно и, может быть, не вполне удачно, отчего, впрочем, суть дела не меняется. Она имеет в виду первые шаги отвлечения, отделения в мифологическом образе вещи от свойства, времени от пространства, результата от причины, «я» от «не-я», познающего от познаваемого, активности от пассивности и т. п., в результате чего мифологический образ практически становится поэтическим, а «до-метафоры» превращаются в настоящие метафоры. Она подчеркивает, что «художественные» понятия рождались как формы образа и что метафора начинается с переноса конкретных смыслов на отвлеченные, а завершается «понятийной» фигуральностью. Когда свойство отделилось от вещи, субъект от объекта и т. д., субъект еще долго конструировался по объекту, а отвлеченное обозначалось конкретным (страдание как род болезни, например). Мифологическое восприятие явлений в виде двух тождественно-противоположных ипостасей сохраняется структурной стороной семантики в «понятии». «Понятие», разбивая эти два тождества, вводит качественную оппозицию *подлинного* и *кажущегося*, реально существующего явления и уподобления реальности. С этим уподоблением Фрейденберг связывает и античный мимезис, который стал иллюзорным подражанием реальным явлениям, а затем, в силу противопоставления сущности и видимости, как бы подражанием подражания (ср. обескураживающее выше толкование мимезиса Н. Фраем).

Фрейденберг предлагает блестящий анализ античной метафоры, в которой ею выявляются еще два смысла, равных

и одновременно различных за счет генетического тождества. Античная метафора, по словам Фрейденберг, образ в двух смыслах — мифологическом по форме и «понятийном» по содержанию. Гомер мог сказать «железное небо», «железное сердце», «соленое море», так как в мифе небо и сердце — железные, а соль синонимична морю. Античные эпитеты тавтологичны семантике предмета. Переменность делает его видом метафоры. В словах «Да не испытаем мы то, из-за чего великие страдания, ради чего великое море вспахано мечом» предполагается тождество земледелия и военного искусства, речь идет о море Елены и Париса и потому появляется новый смысл: «Да избежим мы пагубных последствий любви».

Фрейденберг сравнивает «собольи глаза» — слова, которыми Агамемнон бранит жену и в которых есть привкус представления о коварном звере преисподней, — и полностью абстрагированного от представления о собаке «собачьего сына» у Гоголя. Очень интересные страницы посвящены происхождению наррации из мифа, потерявшего свою достоверность и ставшего вымыслом, изображающим действие («понятийный миф»). Фрейденберг считает, что сначала предметом наррации был субъект рассказа, который пользовался прямой речью, передававшей его подвиги и страдания (как в драме), но с отделением субъекта от объекта развиваются косвенная речь и сравнение как две формы преобразования двучленного субъектно-объектного вымысла. Косвенный рассказ затем становится авторским аннарративным изложением, но сопровождается личным рассказом, так что одно раскрывается через другое, возникает подобный метафоре двучлен, в котором мысль выражается и образом и понятием. При этом пространственное мифологическое мышление переходит в «понятийное», настоящее раздвигается сравнением с прошлым и т. д.

Весьма тонки и справедливы соображения исследовательницы о том, что проза развивается из нерасчлененной поэтической стихии тоже за счет «понятийности» в ее понимании, что стих и проза выступают часто в чередовании как двойная форма. Фрейденберг придает большое значение двучленным ритуально-мифологическим конструкциям, которые создают необходимую раму для того образного раздвоения и взаимоотражения, которое происходит в процессе становления искусства. Оригинально исследование происхождения комедии из мима. Очень подробно выявляются мифологические начала сюжета, композиции и внутренней структуры трагедии. Фрейденберг ищет ее генезис на пути превращения мифологической эсхатологии (в виде разрушения и созидания

города и царства) в этику через смерть — очистительную жертву протагониста, — к которой его ведет судьба. Фрейденберг выделяет роль Эроса в его губительной функции. Анализ образов трагедии, на котором здесь нет места останавливаться, ведется в том же семантическом плане, как ряд параллельных трансформаций и дифференциаций исходной ритуально-мифологической семантики. Если трагедия для Фрейденберг — эсхатология, превратившаяся в этику, то лирика — природа, ставшая человеком. В блестящем этюде о происхождении греческой лирики О. М. Фрейденберг умеет точно объяснить ее специфический архаизм, отражающий близость к мифологическим корням, недостаточную отъединенность субъекта от объекта: певец в значительной мере отождествляется с богом, мифы о богах и героях становятся биографиями поэтов, элементарные переживания фиксируются объективно, часто в третьем лице, конкретность образа дана в обязательных формах, но основа сравнений уже не мифологична, а метафорична.

В научных построениях О. М. Фрейденберг есть много спорного; рядом с блестящими анализами попадают и менее удачные, кажущиеся произвольными, пафос всеобщего отождествления вызывает естественные возражения, язык ее порой тяжеловесен и создал ей в некоторых кругах славу «заумного» автора. Однако все это никак не может заслонить ее глубоких мыслей и той яркой картины развития различных сюжетов и жанров древней литературы в результате качественно разнообразных трансформаций и переформлений в разных планах и направлениях семантических парадигм древних мифов. Как уже сказано, Фрейденберг критически освоила научный опыт Узенера, кембриджской школы, Леви-Брюля и Кассирера и сделала серьезную попытку использовать их достижения в материалистическом ключе, не только не отказываясь от признания познавательного смысла мифов и от исторического к ним подхода, но поставив социально-исторически обусловленную стадиальность во главу угла. И ей действительно удалось показать миф в динамике и литературу в становлении, хотя отказ от синхронического описания (в отличие, например, от В. Я. Проппа, сочетавшего синхронию и диахронию) сделал некоторые ее анализы громоздкими или расплывчатыми.

Я. Э. Голосовкер в неопубликованной работе «Логика античного мифа» в отличие от Фрейденберг полностью отвлекается от исторических корней античной мифологии и целиком сосредоточивается на поэтической, эстетической логике мифа, на системных отношениях в мире мифологического

воображения. Подобно Леви-Брюлю, Я. Э. Голосовкер показывает, что миф на каждом шагу нарушает законы формальной логики, в частности — закон «исключенного третьего», единый признак логического разделения и т. п. Логика мифа использует ложное основание, когда посылка, необходимая для вывода заключения, заранее принимается в качестве молчаливого допущения. В мифе все условное безусловно, гипотетическое категорично, а безусловность условна. В результате господствующей в мифе творческой свободы желаний и эстетической игры появляется «чудесное» с присущей ему абсолютизацией качеств и свойств, существ или предметов, их абсолютной превращаемостью, явностью всего тайного и тайностью всего явного и т. д. Однако Голосовкер против субъективно-психологического истолкования мифотворческой фантастики, в которой все вечно, где телесно реализуются любые поэтические фигуры.

Эстетика мифа, по его мнению, по-своему объективна, онтологична. Голосовкер в известной мере находится на пути к структурализму и идеям Леви-Стросса, когда он (в отличие от Леви-Брюля) утверждает, что мифологическое мышление есть творческая познавательная деятельность, имеющая свой разум и свою логику. Кое в чем он даже превосходит теоретические построения в современных науках (примат воображения над опытом в мифологии и примат теории над опытом в квантовой механике), когда убеждает читателя, что образ не только и не столько представление, сколько смысл, поскольку конкретный предмет в мифе становится символом.

Самое интересное в этом плане у Голосовкера — изучение движения некоторых чувственных образов по «кривой смысла» до превращения этой кривой в замкнутый круг. Указанное движение дается как логика широчайшего комбинирования («многоплановая шкала комбинаций») и трансформирования совсем «по-левистроссовски». Очень интересен анализ системы образов вокруг темы «видение — зрение» в греческих мифах: по горизонтальной «оси зрения» смысл движется от одноглазого (одностороннего) Киклопа к во все стороны видящему многоглазому Аргусу, а затем к божественно всевидящему Гелиосу и к кормчему аргонатов Линкею с его всевидящими глазами, а по вертикальной «оси слепоты» происходит поворот от внешней слепоты к внутренней: Эдип переходит от «слепоты зрячести» к «зрячеству слепоты» и противостоит движущемуся в обратном направлении Тиресию. Аналогично «внутреннее видение» и богатое воображение поэта противостоят в мифах «мнимому видению-знанию» безумного оргиаста, неверие слепоты — слепой вере

и т. п. В большой семантический круг включены Киклоп — Аргус — Гелиос — Линкей — Эдип — Тиресий — Пантей — Кассандра и Ликург — Дафнис — Феникс — Феней — Меропа — Орион — Тиресий — Эдип (круг замыкается).

Вскользь брошенное Голосовкером замечание, что в мифе противоречие не снимается, а дилемма разрешается синтезом, невольно заставляет вспомнить о теории мифологических медиаций.

Работы И. Г. Франк-Каменецкого, О. М. Фрейденберг и Я. Э. Голосовкера в некоторых существенных пунктах предвосхищают структурно-семиотический подход Леви-Стросса (в частности, Леви-Строссу очень близки идеи Фрейденберг о семантике как системе антикаузальных метафор, в которой господствует принцип вариативности; ее «закон семантизации», обгоняющей эмпирику, предвосхищает взгляд Леви-Стросса на соотношение обозначающих и обозначаемых в семантике мифа). Все эти авторы прекрасно понимали акцентированную структуралистами истину, что один и тот же элемент может быть содержанием на одном уровне и «формой» на другом, хотя они не употребляли терминов «уровень» и «код» и не умели отчетливо расчленять семантику мифа иерархически. Их представление о том, что одни жанры и сюжеты являются плодом трансформации других, «метафорой» других, очень близко к «трансформационной» мифологии Леви-Стросса и ценно в методическом отношении. Однако, чтобы обнаружить их близость к Леви-Строссу, необходимо применяемое ими диахроническое измерение перевести в синхроническую перспективу, из которой исходит методология Леви-Стросса. Им было чуждо леви-строссовское противопоставление «структуры» и «истории». Это имеет свою отрицательную сторону, на которую мы выше указывали, но положительные их попытки соединения структурного и исторического подхода, большего подчеркивания мировоззренческой основы. Последний пункт еще отчетливее обнаруживается при сопоставлении идей этих авторов и ритуально-мифологического направления на Западе (кембриджская школа и ритуально-мифологическая литературная критика).

Советские авторы обращаются к ритуалу и мифу не как к вечным моделям искусства, а как к первой лаборатории человеческой мысли, поэтической образности. Не отдельные ритуалы трактуются как архетипы определенных сюжетов или целых жанров, а ритуально-мифологические мировоззренческие типы, которые могут трансформироваться в различные сюжеты и жанры, притом что эти трансформации качественно своеобразны. Фрейденберг уделяет большое вни-

мание комическим, пародийным и тому подобным переосмыслениям и особой связи этих переосмыслений с фольклорной стихией и народной жизнью. Фрейденберг блестяще показала амбивалентность ритуально-мифологических образов, смешение объекта и субъекта, активной и пассивной позиции, всевозможные периферийные, подспудные шутовские аспекты этих образов, которые М. М. Бахтин считает принадлежностью народной карнавальной культуры, а Фрейденберг увязывает (как правильно отмечает М. М. Бахтин) только с арханческим мышлением. В своем анализе мима, философских диалогов и комедии Фрейденберг максимально близко подходит к Бахтину, чьей работы о Рабле она тогда, безусловно, не знала. Изучение ритуала и мифа на широком фоне фольклорных традиций в связи с народным миросозерцанием — заслуга советских ученых 30-х годов.

Написанная в 30-е годы и опубликованная в 1965 г. работа М. М. Бахтина о Рабле¹²⁸, теперь широко известная в СССР и за рубежом, имеет самое непосредственное отношение к поэтике мифа. Ключом для понимания «загадки» Рабле оказывается «народное смеховое творчество», связанное генетически с древними праздниками аграрного типа, продолженными карнавальной обрядовой традицией. В классовом рбществе народный ритуальный смех переходит на неофициальное положение и создает на грани искусства и жизни свой особый праздничный, народный, внецерковный, пародийно-игровой, «карнавальный» мир в обрядово-зрелищных формах, в устных и письменных смеховых произведениях, в жанрах фамильярно-площадной речи. В карнавальном мире создается утопическая атмосфера свободы, равенства, отменяется и социальная иерархия, как бы происходит временный возврат Сатурнова золотого века. Карнавальная логика — это логика выворачивания наизнанку, «колеса», перемещения верха и низа, лица и зада и т. п., трагедии, шутовского увенчания и развенчания; карнавальный смех всенароден, праздничен, универсален и амбивалентен, он хоронит и возрождает, снижая идеальное, он приземляет, приобщая к земле как поглощающему и одновременно рождающему началу. Гротескный реализм проявляется в гиперболическом выпирании телесности, убивающего, поглощающего и рождающего «низа». Карнавал, пир, битвы и побои, ругательства и проклятия объединяются в этой карнавальной «преисподней» (особенно специфична связь еды и смерти), представляющей собой в известном смысле телесный человеческий «низ». Это — человеческий «низ» в космическом обобщении. Гротескный образ единой пожирающей-пожи-

раемой и рождающей-рождаемой утробы является над-индивидуальным, космическим. За всем этим стоит народное представление о коллективно-историческом бессмертии на основе вечного обновления.

М. М. Бахтин детально анализирует «реалистическую символику» карнавалов традиций и ее развитие у Рабле, чье «произведение, правильно раскрытое, проливает обратный свет на тысячелетия развития народной смеховой культуры, величайшим выразителем которой в области литературы он является» (там же, стр. 5). Сопоставление «карнавальной культуры» и Рабле ведется таким образом, что они взаимно освещают друг друга и особенности карнавальной поэтики как бы сами обнаруживаются и проявляются с необыкновенной отчетливостью. В этой поэтике мы видим прежде всего отражение некоторых общих особенностей мифологического сознания: символичность (знаковость), сопряженную с конкретной телесностью, бессознательную амбивалентность. Различные формы жизнедеятельности (пищевая, половая, умственная, социальная и т. д.) не только переплетаются между собой, но отождествляются на символической основе, так же микрокосм (человеческое тело) отождествляется с макрокосмом (биология и космология) и т. п. Отсюда, в частности, происходит у Рабле гиперболический, космический образ человеческого тела с оппозицией *верха* и *низа*, путешествиями внутри тела, выпирающими (вплоть до возможного отделения, как у палеоазиатского Ворона) и разверстыми частями тела, через которые тело взаимодействует с окружающей средой, и т. п.

Далее, карнавальная поэтика, как это очевидно вытекает из исследования М. М. Бахтина, опирается на традиции, пронизанные циклическими представлениями о времени и о вечном обновлении жизни через смерть, плодородие, через жертвоприношение и эротику и тому подобные аграрные ритуалы и новогодние празднества средиземноморских народов. Бесконечные увенчания и развенчания у Рабле (вроде, например, шутового развенчания соборных колоколов в бубенчики для кобылы) включают развенчание короля Пикрохола, превращенного в раба, или короля Анарха, переодетого в шутовской наряд. Мы видим здесь литературную параллель не только к карнавальным шутовским «королям» и всевозможным переодеваниям, но карнавальную параллель к описанным Фрейзером и его последователями ритуалам обновления сана царя-жреца, включающего иногда унижения и осмеяния, иногда временную смерть, а первоначально настоящее убийство после появления первых признаков одрях-

ления. «Козлы отпущения» и «калифы на час», восходящие к подобным ритуальным комплексам, использованы карнавальной традицией и связанной с ней литературой. Однако цикличность карнавала и карнавализованной литературы, как это очевидно по материалам и по трактовке М. М. Бахтина, никоим образом не содержит в себе модернистской идеи вечного круговорота и исторического топтания на месте. В гуманистической раблезианской обработке карнавальность содействует и историческому преобразованию мира. Праздничность и пиршественность, породившие столько причудливых раблезианских образов, проанализированных М. М. Бахтиным, прямо и непосредственно указывают на ритуальный генезис, понимаемый, однако, в очень широком смысле в связи с народным мирозерцанием. Речь идет не о генезисе сюжета из ритуала, а о генезисе специфических образов из особой, народной формы ритуального мироощущения.

Бахтинский анализ карнавала и карнавальных «мировоззренческих» традиций находит интересное подтверждение в недавней работе В. Тернера¹²⁹ о временном разрушении иерархической социальной структуры и возникновении аморфной «коммунальности» в период изоляции испытуемых в обряде инициации и других переходных обрядах вплоть до окончания обряда и получения нового социального статуса. Нечто аналогичное Тернер видит в соотношении исторических периодов жесткой социальной иерархичности и их ломки, вдохновленной «коммунальными», уравнительными идеями. Из всего этого, однако, не следует, что карнавальность просто воспроизводит ритуально-мифологические архетипы первобытности. М. М. Бахтин правильно указывает, что потеря магической функции (которая была неотъемлемым элементом древнего аграрного обряда) способствовала углублению идеологической стороны в карнавальной культуре. Кроме того, совершенно очевидно, что, хотя подлинно архаические культуры, вплоть до австралийских, знают пародийные элементы в ритуалах и смеховых дублеров-трикстеров (эти элементы и образы функционируют в качестве известной «отдушины», что в конечном счете даже поддерживает общее равновесие), все же подлинное развитие неофициальной народной «смеховой культуры» связано с процессами социальной дифференциации и падает на более поздний период.

Именно своеобразная народная карнавальная античная и средневековая культура оказывается промежуточным звеном между первобытной мифологией-ритуалом и художественной литературой. М. М. Бахтин, таким образом, через анализ

«карнавальной культуры» показал фольклорно-ритуально-мифологические корни творчества Рабле и, шире, — литературы позднего средневековья и Ренессанса.

Очень интересны замечания М. М. Бахтина о «карнавальности» драматургии Шекспира (шутовской план, увенчания — развенчания, метафорика материально-телесного низа, пародийно-пиршественных образов) или «Дон Кихота» Сервантеса, который, по мнению М. М. Бахтина, прямо организован как сложное карнавальное действо. В специальном этюде, посвященном Гоголю¹³⁰, Бахтин находит и в его поэтике элементы «карнавальной», т. е. в конечном счете ритуально-мифологической, образности. В связи с нашей основной проблемой заслуживают внимания и замечания Бахтина о судьбе карнавального гротеска в европейской культуре нового и новейшего времени (бытовизация и формализация гротеска в литературе XVII—XVIII вв., субъективный страшный мир романтического гротеска, модернистский и реалистический гротеск в XX в.), хотя эти замечания прямо и не затрагивают проблему мифологизма. Уже давно обращено внимание, что аналитическая методика М. М. Бахтина — использование бинарной логики (*верх/низ* и т. п.), исследование «гармонизирующих» переходов между полюсами, расчленение и гипостазирование единого семантического ядра, выявление знаковости «карнавальной» модели мира и т. п. — сильно приближается к структурно-семиотической, не меньше, чем у Фрейденберг (Бахтин «синхроничней», но тоже без утери исторической перспективы), причем применение этой методики несомненно облегчается глубокой и разносторонней семиотичностью самих фольклорно-мифологических традиций. Разумеется, метод Бахтина не сводится целиком к структурализму, как это старается доказать Ю. Кристева¹³¹.

Подводя итог тому, что здесь сказано о Бахтине, следует признать, что не только Гоголь, но и Рабле не сводятся к «карнавальности» и что, вероятно, можно представить себе книгу о преодолении Рабле тех фольклорных, ритуальных и книжных традиций, из которых он исходил. Однако в истолковании Рабле в свете традиции не только заключена своя правда, но в данном случае именно традиция объясняет самую специфику Рабле в отличие, например, от средневековых версий сюжета Гамлета, которые все же специфику шекспировского «Гамлета» не объясняют. Из сказанного вытекает, в какой мере исследования М. М. Бахтина могут быть полезной коррективой к ритуально-мифологическому подходу Н. Фрая и всей ритуально-мифологической критики¹³².

Ф. Ницше когда-то выдвинул дихотомию дioniсийского и аполлоновского начала, которая в качестве противопоставления архаически-демоническому, ритуально-экстатическому началу эстетизированной мифологии олимпийского типа достаточно привилась в науке (ср. оппозицию хтонизма и классики у Лосева даже в его последних работах). М. М. Бахтин на несколько ином историческом материале разработал дихотомию официальной средневековой культуры под гегемонией церкви и христианского идеализма и народной карнавальной культуры, нарушающей благолепие гротескными фантастическими образами, создающей смешение воедино строго разделенных полюсов. К. Леви-Стросс не на античном или средневековом, а на сугубо архаическом материале выдвинул в мифологии на передний план пафос космического упорядочения, введения запретов и правил, разрешения непреодолимых антиномий посредством медиации, рационального освоения мифом мира через посредство самых причудливых, фантастических и «дисгармоничных» символов.

Известный советский эстетик М. А. Лифшиц в интересных «Критических заметках к современной теории мифа»¹³³, полемизируя с Леви-Строссом, высказал оригинальную точку зрения, согласно которой вскрытая Леви-Строссом склонность мифа к «правильным отношениям», вся эта «темная абстракция первобытности» (по выражению М. А. Лифшица) не может быть сведена к утилитарности и в конечном счете «ведет нас в царство фантазии» (там же, № 8, стр. 146), в мир не подчиненных правилам нравственности и потому демонических по своей природе богов, «возвышенный, страшный или комический мир всеобщего беспорядка, не знающий тесных границ обыденной жизни,— мир раскованных возможностей, постигаемых силой фантазии» (там же, стр. 152), парящей между царством необходимости и царством свободы. Все возвышенное в мифе, по Лифшицу, имеет «мефистофельские» черты и открывает своеобразную «поэтику зла».

Смысл мифа в том, что «данному порядку вещей, отвечающему законам необходимости и человеческого рассудка, противостоит стихия божественной свободы и первобытного хаоса» (там же, № 10, стр. 146). Миф о творении, по его мнению, есть попытка искупить существующий косный миропорядок гиперболической активностью творца. Оказывается, что «конфликт фантазии с прозой рассудка был на заре истории более свежим и острым» (там же, № 8, стр. 150). «Именно здесь содержится бессознательное начало трагических и комических сюжетов мировой литературы» (там же). После этих слов не удивительно, что М. А. Лифшиц при всей

своей непримиримости к модернизму (что само по себе является косвенным доказательством далеко не чисто «модернистского» происхождения мифологизма XX в. и сближения поэзии и мифа) приходит к убеждению, что «структура этиологического мифа повторяется на высоте повествовательного искусства» (там же, № 10, стр. 149), даже в литературной классике XIX в., у Вальтера Скотта, Пушкина (например, в «Капитанской дочке» или «Пиковой даме»), Бальзака и т. д., так как в их произведениях очень часто изображение бурных исторических и житейских событий, яркая, даже «революционная» самодетельность героев кончается всеобщим успокоением и установлением прозаического порядка.

Смысл концепции М. А. Лифшица лучше всего выражен в словах: «Мифы древних народов являются первым восстанием поэзии против прозы» (там же, № 10, стр. 152). Не существенно, в какой мере этот взгляд на первобытную мифологию подсказан гегелевской характеристикой «символической формы искусства» (Шеллинга в этом плане цитирует сам Лифшиц), а на народную фантазию — «карнавальной» теорией Бахтина; нет необходимости искать параллелей с воззрениями Сореля о «революционности» мифа. Точка зрения М. А. Лифшица достаточно оригинальна и интересна и по своей сути является типично романтической (пусть в духе «революционного романтизма»). М. А. Лифшиц односторонне подчеркивает поэзию мифологического «хаоса» (в чем тоже есть своя истина), но совершенно отворачивается от того, что основной пафос всякой мифологии есть не «ностальгия» по хаосу, частично действительно выражающаяся в явлениях типа «карнавальных», но пафос превращения хаоса в космос. Ценным в этих статьях нам представляется живое ощущение стихийного эстетического начала в древних мифах, дающее опору для широкой постановки вопроса о «поэтике мифа».

За последние десять лет появился целый ряд работ, прямо или косвенно связанных с мифологией и принадлежащих перу советских лингвистов-структуралстов, широко разрабатывающих вопросы семантики, прежде всего целый ряд работ В. В. Иванова и В. Н. Топорова, многие из которых написаны совместно¹³⁴. Ядром их исследований являются опыты реконструкции древнейшей балто-славянской и индоевропейской мифологической семантики средствами современной семиотики с широким привлечением разнообразных неиндоевропейских источников. Установка на реконструкцию требует сопоставления синхронических и диахронических планов и расширяет семиотическую методику в направлении исто-

ризма — черта, как мы видели, характерная для советской науки в целом. Исходя из принципов структурной лингвистики и леви-строссовской «структурной антропологии», они используют достижения старых научных школ, в частности мифологической фольклористики XIX в., для реконструкции некоторых семантических уровней. Самое историческое развитие мифологии в их исследованиях выступает как органический плавный процесс семантического «порождения» с известным, хотя и неполным, отвлечением от возможностей структурирования и реорганизации гетерогенных материалов (заслуживают внимания их соображения о консервирующих элементах в передаче мифологического инварианта).

Очень большое место в их трудах занимает анализ бинарных оппозиций не только в плане своеобразия мифологического мышления (как преимущественно у Леви-Стросса), но с целью выявления набора древнейших элементарных семантических универсалий, посредством которых в мифологической модели мира противопоставляются положительное и отрицательное, с точки зрения первобытного коллектива, начала. При этом описываемый набор бинарных оппозиций изучается в той иерархии и разнообразных ассоциациях и отождествлениях, которые составляют основу конкретных мифологических систем. Ими много сделано для досконального изучения некоторых существенных оппозиций, в частности таких, как *левый/правый, видимый/невидимый* (Иванов), и числовых оппозиций, в том числе фундаментального противопоставления *трех* и *четырёх* как универсальных параметров пространственно-временного мифологического континуума (Топоров). Очень подробно ими также изучена важнейшая мифологема «мирового древа», которую В. Н. Топоров считает универсальным символическим комплексом, моделирующим мир, его структуру и динамику развития, доминирующим над другими космическими моделями и определяющим целую эпоху в истории архаического мировоззрения.

С помощью сравнительного анализа множества архаических текстов, главным образом индоевропейских, В. Н. Топоров реконструировал их архетипические черты: вопросно-ответную (гномическую) форму, клишированные соответствия микро- и макрокосма, приводящие в конечном счете, как он считает, к четырехэлементной системе «стихий», имеющих сходную синтагматическую дистрибуцию космических элементов, и т. д. Мифологические структуры вскрываются В. Н. Топоровым и в начальной фазе древних исторических и философских традиций.

В вопросе о мифологизме литературы В. В. Иванов и В. Н. Топоров стоят на той точке зрения, что некоторые черты в творчестве больших писателей можно было бы понять как порой бессознательное обращение к элементарным семантическим противопоставлениям, хорошо известным в мифологии. Между прочим, В. В. Иванов указал на поразительную близость некоторых гоголевских фантастических мотивов (особенно в «Вие») к современным научным реконструкциям славянской мифологии (выше нами упоминалось, что Лосев и Бахтин также говорили о мифологизме Гоголя, причем в иных аспектах), а В. Н. Топоров проделал разбор «Преступления и наказания» Достоевского в соотношении с некоторыми архаическими мифологическими структурами (главным образом на лексическом уровне) и с указанием в приложении некоторых параллелей из произведений Пушкина и Гоголя. Топоров видит определенное сходство между текстом Достоевского и архаическими космологическими схемами, в которых кризисная опасность «хаоса» преодолевается поединком противоборствующих сил и нахождением ответа на основной вопрос существования, который может быть получен только в некоей сакральной центральной пространственно-временной точке. Этим Топоров мотивирует «открытость» героя Достоевского, его готовность к неожиданным поворотам сюжета, сильную дискретизацию и отмеченность романного пространства и времени, роль символов «заката солнца» (типичный мифологический образ, указывающий не только на цикличность, но и на опасность момента) и «Петербурга» с его «фантаσμαгоричностью» и четким пространственным «мифологическим» противопоставлением *середины* (которой угрожает хаос, о чем свидетельствует уость, ужас, духота, толпа и т. п.) и *периферии*, обещающей свободу, выход из положения (актуализация оппозиций достигается пространственным перемещением героя). В «Преступлении и наказании», по мнению Топорова, имеются аналогичные мифопоэтическим текстам общие схемы, наборы элементарных предикатов, локальных и временных классификаторов, метаязыковых операторов, семантически отмеченных повторяющихся кусков текста, ослабление границ между именами собственными и нарицательными, качественно-символическая трактовка чисел и т. д. Этот интереснейший этюд открывает определенные исследовательские перспективы. Мы имеем пока только два «ограничивающих» замечания: во-первых, рядом с признаками архетипической традиционности, добываемыми скрупулезным анализом, бросаются в глаза признаки перевертывания традиционных архетипов (например, в

мифологических текстах именно *периферия* большей частью соприкасается со сферой хаоса), и во-вторых, ярко выраженная «семиотичность», у Достоевского несомненная, — свойство, специфическое для мифа и ритуала, но относящееся и к более широкому классу явлений, что понуждает, возможно, к более строгому выделению границ «мифологического».

В последнее время появились и многие другие интересные попытки в области изучения «мифологизма» литературы. В. В. Иванов посвятил специальную статью использованию мифологических тем Хлебниковым. Известный литературовед-структуралист Ю. М. Лотман не только выступил совместно с Б. А. Успенским с содержательной статьей «Миф — имя — культура», в которой снова (после Г. Узенера, А. Ф. Лосева и О. М. Фрейденберг) миф сравнивается с «языком собственных имен», но и уделил внимание мифологическому пласту в поэме Пушкина «Анджело». И. П. Смирнов постарался выявить сказочно-мифологические истоки развития жанра романа в России. И. П. Смирнов и А. М. Панченко, опираясь на опыт Франк-Каменецкого, Фрейденберг и Бахтина, исследовали некоторые «метафорические архетипы» в древнерусской литературе и в поэзии начала XX в., вплоть до Маяковского.

Методы семиотики используются в некоторых наших работах, а также в ряде статей С. Ю. Неклюдова, где на материале архаического и традиционного фольклора (особенно Сибири и Центральной Азии) заострен вопрос о соотношении архетипических мифологических моделей со сферой собственно мифопоэтического сознания, по своим законам конструирующего повествование на всех его уровнях (от сюжетно-композиционного до изобразительной системы) ¹³⁵.

Подводя предварительный итог краткому рассмотрению отечественной науки о мифе, мы можем отметить, что русские и советские ученые предложили ряд новаторских и оригинальных подходов к поэтике мифа, как правило сохраняющих принцип историзма, чуткость к содержательным, идеологическим проблемам, что эти подходы могут быть использованы как важные коррективы к состоянию теории мифа и к поэтике мифа в западноевропейской науке.

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ИТОГИ

После завершения обзора ведущих мифологических концепций XX в., включая ритуально-мифологический подход в литературоведении, можно подвести краткие предварительные

итоги, с тем чтобы попытаться определить, что в этих теориях заслуживает решительной критики и что может рассматриваться в плане поступательного движения науки. Особые трудности для объективного анализа представляют несомненные и весьма глубокие связи соответствующих теорий с весьма спорными философскими концепциями (философия жизни, неокантианство, феноменология, отчасти и экзистенциализм), которые при этом все же никак не покрывают их научных результатов.

В общем и целом можно сказать, что если позитивистская этнология второй половины XIX в. видела в мифах лишь «пережитки» и наивный донаучный способ объяснения непознанных сил природы, то этнология XX в. доказала, что, во-первых, мифы в примитивных обществах тесно связаны с магией и обрядом и функционируют как средство поддержания природного и социального порядка и социального контроля, что, во-вторых, мифологическое мышление обладает известным логическим и психологическим своеобразием, что, в-третьих, мифотворчество является древнейшей формой, своего рода символическим «языком», в терминах которого человек моделировал, классифицировал и интерпретировал мир, общество и себя самого, но что, в-четвертых, своеобразные черты мифологического мышления имеют известные аналогии в продуктах фантазии человека не только глубокой древности, но и других исторических эпох и, таким образом, миф как тотальный или доминирующий способ мышления специфичен для культур архаических, но в качестве некоего «уровня» или «фрагмента» может присутствовать в самых различных культурах, особенно в литературе и искусстве, обязанных многим мифу генетически и отчасти имеющих с ним общие черты («метафоризм» и т. п.). Эти новые позитивные представления, однако, практически трудноотделимы от целого ряда крайних и часто противоречащих друг другу преувеличений и идеалистических представлений, ведущих к отрицанию познавательного момента, гипертрофии ритуальности мифов или подсознательного аспекта в них, к игнорированию историзма, к недооценке социальных и гносеологических корней мифологии и т. п., или, наоборот, к излишней интеллектуализации мифов, недооценке их «социологической» функции. Ни на минуту не забывая о противоречивости в развитии научной и общественной мысли XX в., попытаемся очень кратко сформулировать итоговую оценку основных направлений в изучении мифа и мифопоэтизма.

Дж. Фрейзер — последний представитель классической

антропологической школы, — выдвинув магию в противовес анимизму Тэйлора, повернул изучение мифологии в сторону ритуалов, описал и объяснил обширную группу культовых мифов. Основатель функциональной школы Б. Малиновский открыл, что «реальность» мифа в представлении аборигенов восходит к событиям доисторического мифологического времени, но остается для них психологической реальностью благодаря воспроизведению мифов в обрядах и магическому значению последних. Многочисленные этнологические исследования после второй мировой войны (в частности, Станнера и Тернера, но и многих других) продемонстрировали глубокое семантическое единство мифов и ритуалов, но не подтвердили тезиса У. Робертсона-Смита, Дж. Фрейзера и Дж. Харрисона о приоритете ритуала над мифом, о происхождении всякого мифа из ритуала, о синтагматике мифа как воспроизведении последовательности ритуальных действий и т. д. (подлинное единство мифа и ритуала — не генетическое, а парадигматическое). Ритуализм способствовал открытию циклической модели мифологического представления о времени, проявившейся наиболее ярко в аграрных мифологиях и культах умирающих и воскресающих богов, столь увлекательно описанных Фрейзером. Однако более архаической и фундаментальной в мифе является иная модель: дихотомия сакральных «начальных времен» творения и эмпирического текущего времени. Существующий в этих рамках мир целиком «создан», «задан» и определен парадигмами «начальных времен», продолжающими быть и его животворным источником. Отсюда — реактуализация «начальных времен» и их животворных сил в магических ритуалах. Настоящий пафос самих обрядов — в этой реактуализации, а не в факте повторения и цикличности. Но многие современные этнологи переменили акценты, представили модель «цикла» как первичную и управляющую, а модель «начала» — как вторичную и зависимую, в результате чего мифу был придан (не без влияния идей Ницше) пафос вечного повторения как своеобразного кружения на месте в чисто модернистском духе. Это было подхвачено литературой и литературоведением. М. Элиаде, который сам много сделал для разъяснения мифологии «начальных времен», все же классифицировал мифы с точки зрения их функционирования в ритуале и настолько акцентировал этот пафос вечного повторения, что приписал мифологическому сознанию и принципиальное обесценение исторического времени, и целеустремленную борьбу с профанным временем, с его необратимостью, с ненавистной историей. Главный смысл периодического очищения и но-

вого творения, циклической регенерации в ритуалах он видит именно в уничтожении исторического времени. Между тем «уничтожение» исторического времени в мифе является в действительности побочным продуктом определенного способа мышления, а не целью мифологии и не выражением субъективного страха перед историей. На этом примере ясно видно, как соотносится рациональная основа открытий ритуализма и функционализма с преувеличениями и модернизаторской интерпретацией.

Факт логического своеобразия мифологии — важнейшее открытие теории мифа XX в. — прежде всего был вскрыт Л. Леви-Брюлем, отошедшим от прямолинейного социологизма Э. Дюркгейма и постулировавшим прелогический характер коллективных представлений. Леви-Брюль очень тонко показал, как функционирует мифологическое мышление, как оно обобщает, оставаясь конкретным и пользуясь знаками. Но сквозь призму «мистической партиципации» он не заметил интеллектуального смысла своеобразных мифологических мыслительных операций и его практических познавательных результатов. Диффузность мифологического мышления он принял за особую «нелогическую» логику, наглухо закрытую для личного и социального опыта, для логических операций. Теория Леви-Брюля с ее акцентом на эмоциональных импульсах и магических представлениях как основе мифологического мышления открывала путь и для чисто психологических интерпретаций «дезинтеллектуализованных» им мифов (чем и воспользовался Юнг), и для сближения мифа и литературы на чисто иррационалистической основе. «Эмоционализм» и «магизм» (отождествление поэтического вдохновения и эстетического впечатления с магией, с силами типа *мана-оренда*) также не чужд некоторым представителям ритуально-мифологического литературоведения. И достижения и слабости Леви-Брюля выявляются в свете дальнейшего развития теории первобытного мышления Э. Кассирером и особенно К. Леви-Строссом, настаивавших на интеллектуальном характере мифологии и признававших ее логическое своеобразие, открытое Леви-Брюлем. Еще до Леви-Брюля «философия жизни», в частности в лице А. Бергсона, противопоставила миф и интеллект, исходя из философского интуитивизма, а Леви-Брюль, казалось бы, подкрепил научными аргументами ложную дилемму: миф или логика, магия или мышление (Фрейзер в магии видел еще образец первобытной науки). И эта ложная дилемма до сих пор мешает некоторым этнографам оценить открытие Леви-Брюля. В этом смысле нужно отдать должное советским ученым 20—30-х годов (О. Фрей-

денберг и др.), которые критически усвоили это открытие, продолжая настаивать на познавательном характере мифа. Признание этой дилеммы как неразрешимой могло привести не только к недооценке теории Леви-Брюля, но и к недооценке своеобразия мифологического мышления, а также к резко отрицательной позиции по отношению к самому мифу как продукту иррациональной мысли, грубо деформирующей действительность.

Та же дилемма — одна из причин особых трудностей с восприятием идей К. Г. Юнга, который опирался на Леви-Брюля, именно от него заимствовав восходящее к Дюркгейму понятие «коллективных представлений». Юнг сблизил миф с другими формами воображения и возвел к коллективно-подсознательным психологическим мифоподобным символам — архетипам. Открытие некоей гомогенности, общности в различных видах человеческой фантазии (включая миф, поэзию и совершенно бессознательное фантазирование в снах), признание исконно образного символического языка человеческого воображения и попытка найти для этой общности некий архетипический коллективно-психологический субстрат заслуживают серьезного внимания и сами по себе не могут считаться порочными. В некоторых отношениях Юнг сделал шаг вперед по сравнению со своим отвергнутым учителем Фрейдом, перейдя от индивидуальной психологии к «коллективной» и от аллегорического толкования мифа (как прямого выражения подавленных инфантильных инцестуальных сексуальных влечений и т. п.) к символическому. Глубоким пониманием метафоричности мифа (его нельзя полностью рационализировать, можно только перевести на другие образные языки), гипотезами о диалектике «психической» энергии и об энтропии в применении к психическим явлениям, о множественности значений бессознательного содержания Юнг даже превосходит некоторые положения теории информации и семиотики (существенная преграда для понимания этого факта — противоположность психологизма и интеллектуализма). Но гипотеза о наследственном характере архетипов весьма уязвима, обращение к «коллективным представлениям» недостаточно для преодоления присущего всем разновидностям психоанализа психологического редукционизма («познание природы в психологии — лишь язык и внешнее одевание бессознательного психического процесса» — см. прим. 57). Психологический редукционизм, в частности, сводит все отражение действительности в человеческой фантазии к выражению внутренних состояний психосоматического происхождения, а историческое разнообразие (в пространстве

и во времени) мифопоэтической образности оказывается только набором «масок».

Оба этих следствия психологического редукционизма ярко обнаруживаются в таких юнгианских книгах о мифе, как «Маски бога» Дж. Кэмпбелла. Очень важно избежать сведения мифов к психологическим комплексам и психологическим комплексам — к мифам. Для того чтобы не происходило взаимного растворения мифологии и психологии, ставшего специфической чертой модернистской культуры, необходимо сопоставлять различные продукты человеческого воображения, постоянно их качественно дифференцируя и не отвлекаясь также от рассмотрения исторической психологии. Даже психолог Генри А. Мэррей, ориентированный на Юнга (и на Марка Шорера, видевшего в мифе структуру идеи, средство умопостигаемости нашего опыта), протестует против расширения понятия мифа до продукта воображения вообще. Юнгианство чрезвычайно способствовало своеобразному модернистскому панмифологизму.

Как указывалось, синтез юнгианства и ритуализма был предпосылкой для окончательного формирования ритуально-мифологического литературоведения. И ритуалы, и архетипы в какой-то мере заполнили вакуум, образовавшийся в результате антиинтеллектуальной интерпретации мифа, о которой говорилось выше. С тем большим вниманием следует отнестись к теориям мифа, которые преодолели этот крен, созданный влиянием «философии жизни» и односторонними открытиями Леви-Брюля и Юнга. Нельзя преодолеть апологику иррационализма мифа, вернувшись к взглядам Спенсера и Тэйлора, к интерпретации мифа как ответа на вопросы наивного, но любознательного дикаря. В истории науки это преодоление шло через символическую и структурно-семиотическую интерпретацию мифологии, что не исключает признания известной односторонности и этих направлений, особенно первого из них. Символическая теория мифа в полном виде была разработана Э. Кассирером с позиций марбургской школы неокантианства. Естественно, «Философия символических форм» отразила все слабости этой школы, что не помешало ее автору углубить понимание интеллектуального своеобразия мифологического мышления. Мифология рассматривается Кассирером наряду с языком и искусством как автономная символическая форма культуры, отмеченная особым способом объективации чувственных данных и одновременно как замкнутая система, объединенная и характером функционирования, и способом моделирования окружающего мира. Кассирер исходит из функции и структурных форм

(понимаемых, правда, несколько статично, в духе гештальт-психологии) народной фантазии. К сожалению, следуя неокантианской трансцендентальной концепции коммуникации, Кассирер игнорирует то, что символизм мифа неотделим от социальных коммуникаций и отчасти ими порождается; ему, разумеется, не удастся доказать и полностью автономный характер мифологического мышления.

Создатель структурной антропологии К. Леви-Стросс сумел описать эффективное действие логических механизмов мифологического мышления, порождающего знаковые системы, таким образом, что, с одной стороны, мифологическое мышление выступило в своей логической специфике (метафоричность, логика «бриколажа» на чувственном уровне и т. д.), а с другой (вопреки Леви-Брюлю) — были доказаны его способность к обобщениям, классификации, анализу, его интеллектуальные силы, без которых была бы немислима вся древняя культура. Описанные Леви-Строссом логические механизмы мифологического мышления оказались во многом родственными поэтическому мышлению, хотя и далеко не совпадающими с ним. Тем самым был снова признан и аргументирован познавательный аспект мифологии, но с учетом позитивных достижений теорий мифа в XX в.

Мы видели, что структуральная теория мифа не только не исключает спорности философских обобщений самого Леви-Стросса или других авторов, но и содержит в себе известные внутренние противоречия и трудности (например, антиномия «семиотического» и «структурного» аспектов, выразившаяся в дилемме: эквивалентен ли миф языку или музыке), однако для преодоления этих трудностей нужны новые методологические и конкретные исследования.

Использование семантических методов для изучения отношения мифа и литературы имело место и в рамках ритуально-мифологической школы (Н. Фрай и Ф. Уилрайт в противоположность Р. Чейзу или Рэглану); семантическая, а затем и структуральная методика, как мы видели, применялась при разработке этих проблем в советской науке.

Рассмотренные теории, за исключением психоаналитических, своим основным объектом имеют первобытный миф, но в принципе не исключают известных аналогий с культурами исторического времени и даже современной. Это отчасти объясняется решительным отказом всех этих теорий связать специфику мифа с низким уровнем знаний и хозяйственного опыта и выделением в нем на первый план прагматических функций, а по инициативе психоанализа — бессознательного психологического субстрата. Сказался здесь и общий отход

от эволюционизма, теории «пережитков» и всякого рода просветительских традиций. Некоторое значение имело то обстоятельство, что апологетика мифа была подхвачена нацизмом, демагогически пытавшимся «возродить» германское язычество и его экстатическую героиню. Этот опыт, как отмечалось во «Введении», способствовал отождествлению мифа с социальной демагогией и, как следствие, — разоблачительному вниманию к различным идеологическим мифам. Развенчивание мифов постепенно захватило и сферу социального быта, который предстал полем действия множества малых «мифов» и «ритуалов».

Из всех теоретиков мифа Леви-Стросс наиболее четко указывает барьер, отделяющий мифотворческие архаические «холодные» культуры с очень высокой мерой семиотичности и тотальной структурностью от «горячих» исторических обществ, хотя другой структуралист — Р. Барт, наоборот, считает наиболее «мифологичной» нашу современность.

Миф, безусловно, сыграл значительную роль в генезисе различных идеологий в качестве воплощения первобытного синкретизма и в этом — именно в этом — смысле является прообразом идеологических форм. Кроме того, некоторые особенности первобытного мышления (как мышления конкретного, чувственного, с сильным эмоциональным началом, с бессознательным автоматическим использованием символических клише, сакрализованных исторических воспоминаний и т. п.) воспроизводятся фрагментарно на некоторых уровнях и при известных условиях в определенных социальных средах и т. п., особенно в рамках современной западной «массовой культуры». Наконец, некоторая ритуализованность поведения существует в любом обществе как в плане социальном, так и в личном, вплоть до ослабленных или субституированных «переходных обрядов».

Все эти аналогии, однако, не могут заслонить основного качественного различия между обществами архаическими (в широком смысле, включая сюда отчасти и высокое средневековье), где мифологизм в той или иной форме тотально господствует или решительно доминирует, является душой единой, однородно семиотизованной культуры, и обществами, глубоко расчлененными идеологически, в применении к которым можно говорить о мифологизме лишь «фрагментарном» или «метафорическом», о квазимифологизме. В противном случае понятие «мифология» и «культура» будут растворены друг в друге.

Сказанное выше отчасти относится и к проблеме мифологизма в литературе, но здесь следует учитывать как исклю-

чительную роль мифа в генезисе словесного искусства, так и их общую метафорическую, образную, символическую природу. Рассматривая проблему «миф — литература», необходимо иметь в виду опыт и кембриджской школы, и англо-американской ритуально-мифологической критики, и очень интересные подходы к этой проблеме в отечественной науке. Последняя, как уже выше отмечалось, даже ритуальные прообразы рассматривала в сугубо мировоззренческом плане и показала исключительное значение фольклора как промежуточного звена между мифом и литературой, избежав романтического отождествления мифа, фольклора, народной мудрости. Это бросается в глаза в работах А. А. Потебни, А. Н. Веселовского, И. И. Толстого, И. М. Тронского, О. М. Фрейденберг, М. М. Бахтина и многих других. В этом плане исключительное значение имеет открытие Бахтиным «народной смеховой культуры». Фольклор в качестве своеобразного второго потока словесного искусства, насыщенного традиционной символикой, может оказаться и источником конкретных образов, и питательной почвой мифологической интуиции для писателей различных эпох. Ярким примером тому является Гоголь.

В работах самых различных авторов (в том числе Потебни, Веселовского, Кассирера, Фрейденберг, Бахтина) показаны закономерности превращения мифов в метафоры, мифологический генезис поэтического языка и многих поэтических символов и образов. Удачен опыт описания Н. Фраем и отчасти М. Бодкин христианской символики как «грамматики» ряда поэтических традиций, существенны и их выводы о творчестве Данте, Мильтона, Блейка.

Выводя из ритуальных моделей различные жанры древней литературы, последователи Фрейзера сделали ряд открытий относительно генезиса драматических жанров (что было отчасти продолжено шекспиროлогами ритуально-мифологической ориентации); их результаты должны быть дополнены исследованиями О. М. Фрейденберг. Но тот же метод дал гораздо менее достоверные результаты в отношении повествовательных жанров (кроме сказки, сопоставленной с ритуалами инициации П. Сентивом и В. Я. Проппом).

Рассмотрение литературных произведений в рамках традиций, в конечном счете мифологических, является сильной стороной ритуально-мифологической школы и способствует выявлению и анализу «коллективного» слоя в творчестве писателя, т. е. эстетики сюжета, жанра, поэтического языка, которыми он пользуется. Разумеется, за бортом такого анализа остается личный вклад писателя и непосредственное

отражение в его произведении социально-исторической обстановки; Фрай и его школа в отличие от советских авторов, ставящих себе аналогичные задачи, опираются на эстетические и аналитические принципы «новой критики» в целом. Вызывает сомнение прямое рассмотрение Фраем отдельных мифов в качестве архетипов жанров, так же как и широкое использование сильно обобщенных ритуальных схем Фрейзера и Ван Геннепа в юнгианской интерпретации архетипа «нового рождения». Такой высокий уровень абстракции в трактовке отдельных мифов и ритуалов, их схематическое суммирование (почти «миф вообще») характерны и для ритуально-мифологической критики, и для мифологизирующего литературоведения XX в. Если ранний конкретный ритуализм создавал опасность формалистического обеднения, то в столь абстрагированной и психологизованной форме, вне связи с реальными традициями он неизбежно приобретает условно-метафорический характер (метафора научная, а не поэтическая). Каковы бы ни были отдельные положительные результаты М. Бодкин, Н. Фрая и их единомышленников, ритуально-мифологический подход неприемлем именно как «школа», как общее решение теоретико-литературных проблем, неизбежно ведущее к редукционизму и усматриванию в литературном произведении лишь «маски» мифа.

Большой интерес, как мы уже писали, имеет постановка Фраем вопроса об имплицитной мифологии в литературе, сознательно отворачивающейся от традиций (Фрай учитывает исторические различия между символическим и реалистическим искусством), об исследовании мифоподобных глубинных схем в искусстве, ориентированном реалистически. Но проблема «имплицитной» мифологии должна быть освобождена от редукционизма. Только после дополнительных разысканий проблема эта может быть серьезно решена, а вместе с ней и вопрос о целесообразности литературоведческого анализа в терминах мифа и ритуала при отсутствии прямой связи с традициями.

В общем и целом несомненное углубление понимания мифа и «мифоподобных» элементов в поэтической семантике и даже в организации и структуре человеческой фантазии сопровождалось односторонним ослаблением интереса к историческим формам отражения действительности. Однако эта однобокость, сама по себе неприемлемая, не должна зачеркивать достижений современных теорий мифа в понимании самого феномена мифа и его внутренней структуры. Это отчасти подтверждается удачными подходами к проблеме мифа в советской науке.

Очень важно подчеркнуть, что абсолютизация «вечного возвращения» и неизменной сути мифологических масок, столь специфичная для модернистской модели мира, не составляет сущности не только самой мифологии, но и основных теорий мифа XX в., хотя некоторые современные мифологи (например, М. Элиаде и Дж. Кэмпбелл) широко популяризуют подобные представления, отражающие определенные философские и художественные интерпретации культурной и социальной ситуации нашего времени ¹³⁶.

КЛАССИЧЕСКИЕ ФОРМЫ МИФА И ИХ ОТРАЖЕНИЕ В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОМ ФОЛЬКЛОРЕ

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Для правильного понимания природы мифа необходимо хотя бы самое краткое рассмотрение мифа и мифологии в наиболее типичных, так сказать «классических», формах, которые свойственны не только и не столько «классической древности» (вопреки многовековой популярности греко-римской мифологии в сфере европейской цивилизации), сколько обществам более архаичным, чем античное¹³⁷.

В этих обществах мифология является доминантой духовной культуры, хотя достаточно богатый эмпирический опыт и производственная практика сами по себе дают импульс для стихийно-материалистических представлений. Дело в том, что «здоровый смысл» в первобытных культурах в основном ограничивается эмпирическим уровнем, а мифология становится тотально господствующим способом глобального концептирования. Будучи своеобразным отражением принятых форм жизни, мир мифических сверхъестественных существ воспринимается в качестве первоисточника этих форм и как некая высшая реальность. Причудливая фантастичность первобытной мифологии и ее стихийный идеализм не исключают, однако, познавательного значения мифологических классификаций и упорядочивающей роли мифов в социальной жизни племени. В самом порождении и функционировании мифов практические потребности и цели, безусловно, преобладают над умозрительными, в то же время мифология скрепляет еще слабо дифференцированное синкретическое единство бессознательно-поэтического творчества, первобытной религии и зачаточных донаучных представлений об окружающем мире. В древних цивилизациях мифология была исходным пунктом для развития философии и литературы. Признание специфической связи мифологии с идеологическим синкретизмом несовместимо и с кассиреровской интерпретацией мифологии как «автоном-

ной области духа», и с вульгарно-социологическими попытками противопоставить мифологию в качестве религиозного феномена — первобытному искусству или в качестве поэтического феномена — первобытной религии, ибо мифология составляет «почву и арсенал» ранних форм как религии, так и поэзии. Кстати сказать, синкретическая природа в известном смысле сохраняется и религией и поэзией, входит в их специфику. Как синкретическая, притом древнейшая идеологическая форма, стоящая у колыбели более развитых и дифференцированных идеологических форм, мифология оказывается им в чем-то гомогенной, откуда, однако, вовсе не следует, что современные философия, политика, искусство, право и даже развитые религии могут быть сведены к мифологии, как-то в ней раствориться (такая тенденция имеется в мифологизме XX в.). Наоборот, здесь должны быть учтены качественные исторические различия между архаическими культурами и современной цивилизацией, каковы бы ни были ее противоречия. Известная неотделимость мифологического воображения от психологического субстрата, наличие некоторых общих свойств во всех продуктах человеческого воображения не должны вести к отождествлению мифов со снами, видениями, продуктами спонтанной подсознательной фантазии, к взаиморастворению мифологии в психологии и психологии в мифологии. По сравнению с такого рода игрой воображения мифология более социальна и идеологична, причем ее социальность выходит за рамки «коллективно-бессознательного» творчества. Не следует забывать об известной недифференцированности, диффузности мифологического восприятия, чтобы не отождествлять логические механизмы мифологического мышления и науки (Тэйлор, Штернберг), но и не разделять их полностью (Леви-Брюль, Кассирер).

К «первобытному мышлению» имеется ряд убедительных параллелей из области детского мышления, хотя эти параллели ограничены качественными различиями между процессами формирования индивидуальной психики, а также логического аппарата у детей и социальным опытом в архаических обществах.

ОБЩИЕ СВОЙСТВА МИФОЛОГИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ

Некоторые особенности мифологического мышления являются следствием того, что «первобытный» человек еще не выделял себя отчетливо из окружающего природного мира и переносил на природные объекты свои собственные свойства, приписы-

вал им жизнь, человеческие страсти, сознательную, целесообразную хозяйственную деятельность, возможность выступать в человекообразном физическом облике, иметь социальную организацию и т. п. Эта «еще-невыделенность» представляется нам не столько плодом инстинктивного чувства единства с природным миром и стихийного понимания целесообразности в самой природе, сколько именно неумением качественно дифференцировать природу от человека. Без наивного очеловечивания окружающей природной среды были бы немыслимы не только всеобщая персонализация в мифах, но такие первобытные верования, как фетишизм, анимизм, тотемизм, *мана-оренда* (которые, в свою очередь, отчетливо отразились в мифах, например анимизм — в образе духов-хозяев, тотемизм — в образах родоначальников с двуединой антропоморфно-зооморфной природой и т. д.), такое «метафорическое» сопоставление природных и культурных объектов, которое привело к тотемическим классификациям и, шире, — к мифологическому символизму, представлению космоса в зооантропоморфических терминах, отождествлению микро- и макрокосма (в частности, изоморфизму пространственных отношений и частей человеческого тела) и т. д.

Диффузность первобытного мышления проявилась и в нечетливом разделении субъекта и объекта, материального и идеального (т. е. предмета и знака, вещи и слова, существа и его имени), вещи и ее атрибутов, единичного и множественного, статичного и динамичного, пространственных и временных отношений. Пространственно-временной синкретизм называется в изоморфизме структуры космического пространства и событий мифического времени.

Первобытному мышлению также свойственно чрезвычайно слабое развитие абстрактных понятий (что, как известно, широко подтверждается этнолингвистическими данными), вследствие чего классификации и логический анализ осуществляются довольно громоздким образом с помощью конкретных предметных представлений, которые, однако, способны приобретать знаковый, символический характер, не теряя своей конкретности. Непосредственным материалом первобытной логики становится элементарно-чувственное восприятие, позволяющее через сходства и несовместимости чувственных свойств осуществляться процессу обобщения без отрыва от конкретного. Соответственно пространственно-временные отношения не могут эмансипироваться от заполняющих пространство и время конкретных чувственных предметов, персонажей, ситуаций, что приводит к представлению о неоднородности пространства и времени. Сближение объектов по их

внешним вторичным чувственным качествам, по смежности в пространстве и времени может преобразоваться в причинно-следственную связь, а происхождение — в известном смысле подменить сущность. Последняя черта (характерная и для детского мышления) чрезвычайно существенна, так как ведет к самой специфике мифа, моделирующего окружающий мир посредством повествования о происхождении его частей.

Само логическое мышление еще слабо отдифференцировано от эмоциональных, аффективных, моторных элементов, что не только облегчает всякого рода «партиципации» (в леви-брюлевском смысле), но мотивирует многое в ритуально-магической практике.

Разумеется, нельзя свести все особенности мифологического мышления, а тем более различные верования к самому факту «еще-невыделенности» человека из природы, к недифференцированности логической мысли от эмоциональной сферы, неумению абстрагироваться от конкретного и т. п. Целый ряд из перечисленных выше моментов требует для своего возникновения не только синкретизма мышления, но и первых шагов его преодоления. Так, например, в мифах о культурных героях отражаются и неразличение *природы* и *культуры* (культурные герои «добывают» и культурные блага, и природные объекты: огонь и солнце, полезные злаки и другие растения, орудия труда, социальные и обрядовые установления и т. д.), и начало такого различения, выразившееся в элементах дифференциации между собственно *культурными героями* и *демиургами*, в выдвижении на первый план темы происхождения культуры.

Тотемизм исходит из кровного родства определенной группы людей и вида животных или растений, что, несомненно, также предполагает некое переходное состояние от отождествления *природы* и *культуры* к их различению, а также перенесение на природу представлений о сложившейся социальной родо-племенной организации. Там, где речь идет о социальных институтах, резко обнаруживается различие между «первобытным» и детским мышлением. Анимизм предполагает дополнительно представление о душе и духах, т. е. начало разделения материального и идеального, хотя само это представление о душе еще долго имеет достаточно «телесный» характер (душа локализуется в определенных органах — печени, сердце, совпадает с кровью или дыханием, имеет вид птицы или человека и т. д.).

Первобытная логика уже на самых ранних стадиях оперирует некоторыми абстрактными классификаторами (например, числовыми) и проявляет, пусть слабые, тенденции к со-

зданию более отвлеченных представлений. Вообще чистое «мифологическое мышление» есть некая абстракция, что не удивительно, если мы учтем разнообразные импульсы, идущие от производственной практики и технического опыта в архаических обществах. Но тот факт, что мифологическое мышление нельзя обнаружить в химически чистом виде, как раз опять же подтверждает его генетическую связь с ранней «синкретической» фазой в истории человеческой культуры и самого мышления. Этому не противоречит и своего рода изощренность, операциональная гибкость мифологического мышления, оказавшегося способным к анализу и классификациям, которые (как убедительно доказывает Леви-Стросс) сделали возможной неолитическую техническую революцию. Явная небесполезность мифологического мышления, решающего логические задачи громоздкими и отчасти «окольными» путями, но все же их решающего, заставляет пересмотреть вопрос и о его «непрактичности» (как это понимал Леви-Брюль), и о его «примитивности», но не может отвести его архаических корней.

Признание архаичности мифологического мышления не исключается и тем фактом, что элементы его как мышления конкретного, образно-чувственного, слабо дифференцированного от эмоциональной сферы, ориентированного на достойные подражания сакрализованные «образцы», можно обнаружить и в обществах с весьма развитой цивилизацией.

Вместе с тем познавательные возможности мифологического мышления (в частности, его особая «полнота» за счет включения эмоционально-интуитивного начала) и историческое сосуществование мифологического и научного мышления не позволяют рассматривать первое исключительно как несовершенного предшественника второго. Диахронический подход оказывается верным, но недостаточным; в известном отвлечении от него (а следовательно, и от диффузности и синкретизма) мы можем рассматривать мифологическое и научное мышление синхронически как два логических «типа» или «уровня», что фактически делается в исследованиях Леви-Брюля, Кассирера и Леви-Стросса (и диахронический и синхронический аспекты неизбежно схематичны).

Рассматривая соотношение научного и мифологического мышления в синхроническом плане, можно сказать, что научное обобщение строится на основе логической иерархии от конкретного к абстрактному и от причин к следствиям, а мифологическое оперирует конкретным и персональным, использованными в качестве знаков так, что иерархии причин и следствий соответствует гипостазирование, иерархия сил и

мифологических существ, имеющая семантически-ценностное значение. Научные классификации строятся на основе противопоставления внутренних принципов, а мифологические — по вторичным чувственным качествам, неотделимым от самих объектов. То, что в научном анализе выступает как сходство или иной вид отношения, в мифологии выглядит как тождество, а расщеплению на признаки в мифологии соответствует разделение на части.

В силу всего этого понятию о научном законе противостоят конкретные персональные образы и индивидуальные события, научному принципу — «начало» во времени, а причинно-следственному процессу — материальная метаморфоза. Для науки структуры первичны по отношению к событиям, а для мифа структуры порождены событиями. Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский, уподобляя миф языку собственных имен (вслед за Г. Узенером и О. М. Фрейденбергом), справедливо указывают, что метаязыку научного описания соответствует в мифологическом описании своего рода метатекст, в котором язык описания и описываемый миф изоморфны (см. прим. 135).

В то время как Леви-Брюль считал, что аффективные элементы в первобытном мышлении заменяют научно-логические включения и исключения, вследствие чего возникают мистические-магические партиципации и, таким образом, первобытная логика игнорирует «закон исключенного третьего», Леви-Стросс, как мы указывали, продемонстрировал, что первобытная логика своими особыми средствами способна решать задачи, аналогичные тем, которые разрешает научная логика. В отличие от классической науки XIX—XX вв. (в современной науке Леви-Стросс видит кое-какие признаки переоценки количественных методов и классификаций по вторичным признакам) мифологическая логика метафорична, символична, пользуется конечным набором средств «под рукой», выступающих то в роли материала, то в роли инструмента и подвергающихся периодически калейдоскопической реаранжировке; знак выступает в роли оператора этой реорганизации. В отличие от научной мифологическая логика пользуется «окольными» путями, которые Леви-Стросс остроумно обозначает термином «бриколаж».

Мифологическая логика широко оперирует бинарными (двоичными) оппозициями чувственных качеств, преодолевая, таким образом, «непрерывность» восприятия окружающего мира путем выделения дискретных «кадров» с противоположными знаками. Эти контрасты все более семантизируются и идеологизируются, становясь различными способами выражения фундаментальных антиномий типа *жизнь/смерть* и т. п.

Преодоление этих антиномий посредством прогрессирующего посредничества, т. е. последовательного нахождения мифологических медиаторов (героев и объектов), символически сочетающих признаки полюсов, является ярким проявлением логики бриколажа.

Разумеется, подобное «разрешение» конфликтов иллюзорно, что, впрочем, не исключает практической, «гармонизирующей» функции мифологических медиаций.

ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ НАПРАВЛЕННОСТЬ МИФА

В этом пункте мы уже выходим за пределы противопоставления мифологического и научного мышления в чисто логической сфере и сталкиваемся со специфической целенаправленностью мифологического мышления. Прежде всего, мифологическая мысль сконцентрирована на таких «метафизических» проблемах, как тайна рождения и смерти, судьба и т. д., которые в известном смысле периферийны для науки и по которым чисто логические объяснения не всегда удовлетворяют людей даже в современном обществе. Этим отчасти объясняется известная живучесть мифологии, а следовательно, и право на ее рассмотрение в синхроническом плане. Впрочем, дело тут не столько в самих объектах интереса, сколько в установке мифологии на исключение необъяснимых событий, неразрешенных коллизий, выходящих за пределы неизменного социального и космического порядка. Мифология постоянно передает менее понятное через более понятное, неуловимое через уловимое и особенно более трудноразрешимое через менее трудноразрешимое (отсюда медиации). Мифология не только не сводится к удовлетворению любопытства первобытного человека, но ее познавательный пафос подчинен гармонизирующей и упорядочивающей целенаправленности, ориентирован на такой целостный подход к миру, при котором не допускаются даже малейшие элементы хаотичности, неупорядоченности. Превращение хаоса в космос составляет основной смысл мифологии, причем космос с самого начала включает ценностный, этический аспект.

Мифологические символы функционируют таким образом, чтобы личное и социальное поведение человека и мировоззрение (аксиологически ориентированная модель мира) взаимно поддерживали друг друга в рамках единой системы. Миф объясняет и санкционирует существующий социальный и космический порядок в том его понимании, которое свойственно данной культуре. миф так объясняет человеку его самого и

окружающий мир, чтобы поддерживать этот порядок; одним из практических средств такого поддержания порядка является воспроизведение мифов в регулярно повторяющихся ритуалах.

Дело здесь никак не сводится к обрядовой магии: создается своего рода мифологический баланс между представлениями об окружающем мире и нормами поведения, который «метафизически» подкрепляет социальную и природную гармонию, душевное и общественное равновесие. Между «объяснением» мира (к чему сводилось понимание мифологии в XIX в.) и его прагматической функцией по поддержанию социального и природного порядка (космоса) существует нечто вроде «обратной связи», обеспечивающей восстановление единства и упорядоченности мира, в том случае если они нарушаются. Еще раз подчеркнем, что речь идет о самой мифологической концепции, о первобытной онтологии, а не об обрядах, периодически повторяющихся с той же целью.

В этнографической литературе, особенно психоаналитического направления, подчеркивается значение мифа для разрешения психологических критических состояний, в частности тех, которые возникают в переломные моменты человеческой жизни (так называемая «травма рождения», амбивалентное отношение к родителям, половая зрелость и переход во взрослую мужскую группу, смерть родичей и т. д.) и сопровождаются соответствующими «переходными обрядами» (*mythes et rites de passage*, по терминологии Ван Геннепа).

Не следует, однако, забывать, что мифы и обряды обращены к индивидуальной психике человека главным образом в плане приспособления индивида к социуму, преобразования его психической энергии на определенном образом понятую общественную пользу.

В еще большей мере, чем гармонизацией индивида и социума, миф занят гармонизацией взаимоотношений социальной группы с природным окружением. Миф глубоко социален и даже социоцентричен, поскольку ценностная шкала определяется общественными интересами рода и племени, города, государства.

В фантастических образах мифологии широко отражены реальные черты окружающего мира. В этом отражении мифом действительности есть даже особая «полнота», потому что все сколько-нибудь существенные природные и социальные реалии должны быть укоренены в мифе, найти в нем свои истоки, объяснение и санкцию, в известном смысле они все должны иметь свой миф. Однако характер отражения действительных форм жизни в мифах во многом определен, как

указано выше, проецированием в природный мир человеческих свойств и родо-племенных отношений и, обратно, представлением социума и культуры в природных терминах, целым рядом особенностей первобытной логики, а также пафосом преодоления, пусть иллюзорного, фундаментальных антиномий человеческого существования, обязательной гармонизацией личности, социума и природного окружения. Кроме того, характер отражения действительности в мифах обусловлен тем, что всякая мифология представляет собой некую замкнутую символическую систему, в которой взаимозависимость обозначающих сильнее всего образом влияет на соотношение образа и денотата. Наконец, мифологическое образное мышление обладает известной гибкостью и свободой, так что гомология социальной структуры и символических конфигураций может быть весьма приблизительной, даже обращенной, перевернутой и т. п.

Как уже указывалось выше, преломляя принятые формы жизни, миф создает некую новую фантастическую «высшую реальность», которая парадоксальным образом воспринимается носителями соответствующей мифологической традиции как первоисточник и идеальный прообраз (т. е. «архетип», но не в юнгянском, а в самом широком смысле слова) этих жизненных форм. Моделирование оказывается специфической функцией мифа.

Практически мифологическое моделирование осуществляется посредством повествования о некоторых событиях прошлого (лишь в некоторых поздних мифологических системах — отчасти и будущего — в так называемых эсхатологических мифах, см. об этом ниже). Всякий достаточно значительный (с точки зрения племенного сознания) сдвиг проецируется в прошлое, на экран мифологического времени, включается в повествование о прошлом и в стабильную семантическую систему.

Исторически изменяясь вместе с самой действительностью, мифологическая семантическая система сохраняет ориентацию на прошлое и придерживается повествования о прошлом как основного и специфического способа самовыражения.

МИФИЧЕСКОЕ ВРЕМЯ И ЕГО «ПАРАДИГМЫ»

Существует бесчисленное количество дефиниций мифа, исходящих из самых различных воззрений на функцию мифологии (объяснительную, психологическую, социологическую и т. д.), из разнообразных взглядов на соотношение мифа с ре-

лигией, искусством, философией, ритуалом, легендой, сказкой. Но почти все эти дефиниции распадаются на две категории: миф определяется как фантастические представления о мире, система фантастических образов богов и духов, управляющих миром, или как повествование, рассказ о деяниях богов и героев.

На практике мифология не всегда сводится к сумме мифических повествований; некоторые мифологические представления добываются этнографами опросным путем, обнаруживают себя в ритуалах и т. п. К. Леви-Стросс; например, противопоставляет мифологию «эксплицитную» (мифологическое повествование) и «имплицитную» — в виде представлений, которые можно извлечь из анализа обрядов. С другой стороны, мифы иногда имеют характер сказки, легенды или местного предания и рассказывают не только о богах, но и о героях, в том числе даже имеющих исторические прототипы. Однако в первобытной мифологии (и в этом отчасти заключена специфика того, что мы условно называли «классической формой мифа») эти аспекты обычно совпадают, и модель мира описывается в виде повествования о происхождении отдельных его элементов. В этом смысле этнологические мифы суть мифы *par excellence*, хотя дело не сводится к объяснениям. События мифического времени, приключения тотемических предков, культурных героев и т. п. оказываются своеобразным метафорическим кодом, посредством которого моделируется устройство мира, природного и социального.

Иногда придется говорить отдельно о мифологических представлениях (мироощущении, мифической картине мира) и о мифологическом повествовании (сюжетах, «событиях»), но не следует забывать о принципиальном единстве этих сторон мифа, о том, что космогония и космология в мифе совпадают, что языком протекающих во времени «достоверных» мифических событий описывается космическое и социальное «пространство».

Как уже упоминалось выше, кардинальная черта мифа, особенно первобытного, заключается в сведении сущности вещей к их генезису: объяснить устройство вещи — это значит рассказать, как она делалась; описать окружающий мир — то же самое, что поведать историю его первотворения. Мы знаем, что корни подобных представлений — в мифологическом отождествлении начала и принципа, временной и причинно-следственной последовательности, представлении о причинно-следственном процессе как материальной метаморфозе, замене одной конкретной материи на другую в рамках индивидуального события. Аналогичны детские вопросы и пред-

ставления о происхождении вещей, проанализированные Ж. Пиаже¹³⁸; особенно любопытен приводимый им детский рассказ о происхождении французов, немцев и савойцев из водяных клубней и маленьких червей, появившихся из воды, со дна моря, а затем превратившихся в детей. Этот рассказ весьма напоминает архаические тотемические мифы. Однако существенное различие между детской фантазией и первобытным мифотворчеством заключается, в частности, в том, что описание мифических событий с участием сверхъестественных существ, действовавших в давно прошедшие времена, отвечает, собственно, не на вопросы, а на определенные духовные запросы, дает к ним известный «поэтический» ключ. Область «до» оказывается сферой первопричин, источником для всего, что было «после». Здесь, в сущности, заключен зародыш причинной интерпретации времени, классически разработанной Лейбницем и Кантом¹³⁹.

Нынешнее состояние мира — рельеф, небесные светила, породы животных и виды растений, образ жизни, социальные группировки и религиозные установления, все природные и культурные объекты оказываются следствием событий давно прошедшего времени и действий мифических героев, предков или богов. Однако мифическое прошлое — это не просто предшествующее время, а особая эпоха первотворения, мифическое время, пра-время (*Ur-zeit*), «начальные», «первые» времена, предшествующие началу отсчета эмпирического времени.

В дихотомии начальное сакральное время и время эмпирическое именно первое маркировано как особое «время». Нам это трудно понять, так как мы исходим из реального, т. е. текучего и исторического времени, и для нас мифическое время, наполненное событиями, но не имеющее внутренней протяженности, — это «исключение», выход за пределы временного потока.

Мифическая эпоха — это эпоха первопредметов и перводействий: первый огонь, первое копые, первый дом и т. п., первые и потому парадигматические акты физиологических отправлений, ритуальных действий, применения целебных средств, приемов охоты, первые поступки, нравственно позитивные и негативные. Поскольку сущность вещей в значительной мере отождествлена с их происхождением, то знание происхождения является ключом к использованию вещи и знание о прошлом отождествляется с мудростью. Знание происхождения огня, змей, лекарственных трав дает возможность избежать ожогов и укусов, применять целесообразно лекарства. Вспомним Вяйнямейнена, который мог исцелиться

от раны, нанесенной железным топором, только узнав тайну происхождения железа. В силу синкретизма мифологического мышления мифическое прошлое как универсальный первоисток является не только «парадигматическим» повествованием; оно — священное хранилище не одних лишь первообразов, но магических и духовных сил, которые продолжают поддерживать установленный порядок в природе и обществе с помощью ритуалов, инсценирующих события мифической эпохи и включающих рецитацию мифов творения; даже в составе простых заговоров обычно имеется краткое введение о соответствующих парадигматических действиях мифического первопредка, бога.

Классический пример мифической эпохи первотворения — это так называемое «время сновидения» (*dream time*) в мифологии австралийских аборигенов. Собственно, термин этот неточен, хотя с легкой руки австралийских этнографов (начиная с Б. Спенсера и Ф. Гиллена) сами аборигены теперь широко пользуются словом *dreaming* для указания на комплекс представлений, ядром которого является мифическая эпоха.

Правда, герои мифического времени и тотемы вновь появляются в снах, отражающих господствующие мифологические представления; у ряда племен мужчина должен во сне увидеть мифического предка, душа которого собирается перевоплотиться в его новорожденного ребенка. Однако эту соблазнительную с психоаналитической точки зрения ассоциацию со сном (мифическая эпоха у центральноавстралийского племени аранда обозначается как *альчера*, *альтира*, *альтжирра*, а сновидение — как *альтираринья*) не следует переоценивать. Миссионер Карл Штрелов, проживший многие годы среди аранда, считает, что термин *альтира* есть прежде всего обозначение эпохи, когда мифические предки *альтираринья* странствовали по земле. Таков же основной смысл соответствующих терминов у других австралийских племен (*джугур* — у алуриджа, *бугари* — у караджери, *унгуд* — у унгариньин, *вингара* — у варрамунга, *мунгам* — у бинбинга, *бинам* — у гунвигу и т. д.). Это обозначение «людей древности» или самой «страны» в начале времён. У аранда мифические герои иногда обозначаются как «вечные люди». Хотя они могут в каком-то смысле «оживать» в своих потомках или сотворенных ими объектах, мыслятся они все же как существа, жившие и действовавшие только в эти начальные времена, а не как духи, ныне управляющие миром.

Таковы же мифические герои у других племен (например, *мура-мура* у диери), а также таинственные фигуры *вонджина*, периодически обновляемые на наскальных изображениях в

Северной Австралии. Иными словами, в мифологии австралийских аборигенов имеется строгое соответствие между мифическим временем и мифическими героями. Это соответствие также весьма отчетливо у папуасов. Если австралийские «люди древности» кончают свою жизнь превращением в различные природные объекты, то аналогичные мифические герои у папуасов — например, *дема* у маринд-аним и родственников им групп, — как подчеркивает А. Е. Ензен, избравший термин *дема* в качестве общего обозначения этой категории существ, — не просто трансформируются, а именно «умирают», некоторые из них в результате ритуального жертвоприношения, одновременно превращаясь в злак или уходя в настоящее царство мертвых. Смерть убитого *дема* — первая смерть, которая влечет за собой смертность людей, неизбежность рождения и смерти каждого человека. Цепь предков связывает человека с первыми *дема*, духи также восходят к *дема*, но это уже другие существа, принадлежащие нынешнему времени. Сходное с австралийским и папуасским представление о мифическом времени и людях древнего народа имеется у бушменов.

Представление о мифической эпохе чрезвычайно характерно и для американских индейцев. Ф. Боас считал отнесение действия к мифическому времени важнейшей чертой мифа как жанра. Нечто подобное находим и у северо-восточных палеоазиатов: чукчи отличают время творения и от сказочных времен, и от эпохи, с которой соотносятся исторические предания. Миф воспринимается как «вести времени творения». Это время ассоциируется с творческой деятельностью Ворона; коряки и ительмены (камчадалы) в своем фольклоре обозначают мифическое время как время, когда жил Ворон и его народ (семья). Ворон мыслится первопредком и культурным героем. «Вороньи люди» в известном смысле аналогичны мифическим героям австралийцев и папуасов.

Трансформированные представления об особой начальной эпохе встречаются и в высших мифологиях. Начальные времена мифического первотворения остаются фоном, рамкой повествования в архаической эпике («Калевала», «Эдда», абхазская версия нартских сказаний, якутские и бурятские поэмы и т. д.), выступают в качестве древнейших исторических преданий у различных народов, первых частей полинезийских или тибетских генеалогий.

События мифической эпохи, приключения мифических героев воспроизводятся в ритуалах (и отчасти «ритуализованных» снах), но эта реактуализация не означает, что первобытный миф придерживается только циклической концепции вре-

мени или того, что мифическое прошлое фактически экстермпорально и представляет собой некую мистическую реальность, как-то сосуществующую с эмпирической реальностью обыденной жизни на том же синхроническом уровне. Конечно, именно так соотносятся сакральное действие и сакральное пространство в ритуале с профанным обыденным бытом за пределами праздничных дней и ритуальной «сцены». Но сам ритуал сакрален отраженным светом. Мифическое прошлое остается «прошлым», но его магическая эманация как бы доходит до аборигенов через такие каналы, как ритуалы и сны. Календарные ритуалы в принципе способствуют циклической интерпретации времени, так же как, например, организация брачных классов у австралийцев, при которой деды и внуки оказываются обозначенными теми же терминами; однако к австралийцам, папуасам и другим «первобытным» этническим группам более применима теория Э. Лича¹⁴⁰ об архаическом чувстве времени как некоем качании между двумя полюсами — жизнью и смертью, ночью и днем и т. п. Такое качание соответствует и отождествлению поколений дедов и внуков. Подобное двоичное представление гармонирует и с противопоставлением мифического времени эмпирическому. Известные австралийские ученые супруги Берндт также подчеркивают, что характерное для аборигенов противопоставление народа «старого» (раннего) и «нового» ведет к линейной, а не к циклической интерпретации времени. Первобытный миф неизменно остается рассказом о прошлом, а прошлое источником всего субстанционального в настоящем.

Оке Хюльткранц считает, что отнесение к далекому прошлому — специфический признак, по которому мифология отделяется от религии, ориентированной на непрерывно переживаемое настоящее¹⁴¹. Хюльткранц крайне заостряет ситуацию, отчасти забывая о первобытном идеологическом синкретизме, но его формулировка заставляет задуматься над важностью этого специфического для мифологии аспекта.

Как бы то ни было, представление о времени как о некоем «колебании» между полюсами или о природном цикле в собственно первобытной мифологии подчинено дихотомии творческого далекого прошлого и неподвижного настоящего; хотя сама эта неподвижность при ближайшем рассмотрении может восприниматься как некое по-своему организованное «топтанье» или «кружение»; циклическая модель времени в самих архаических обществах подчинена дихотомической.

В мифическое время спроецированы как существующие социальные отношения и институты родо-племенного общества (а в более развитых мифологиях — ранние формы государст-

ва), так и известная эволюция в развитии техники, культуры и самих общественных отношений, может быть, и некоторые смутные воспоминания об исторических миграциях, столкновениях племен и т. п. (например, миграционное распространение как самих австралийцев, так и их культуры с севера на юг воспроизводится в маршрутах странствий мифических героев). Однако нет сколько-нибудь серьезных оснований для любой формы эвгемеризма, для конкретно-исторической интерпретации мифологических сюжетов, так как исторические воспоминания используются только в качестве сырого материала для мифологического концептирования. Мифологическое мышление принципиально неисторично, игнорирует историческую гетерогенность, все многократные изменения профанного эмпирического времени сводит к однократным актам творения, совершенным в трансцендентное сакральное мифическое время. Наоборот, чисто мифические прасобытия затем многократно воспроизводятся в обрядах и мыслятся образчиками, в свете которых толкуются, к которым «подгоняются» действительные эмпирические события, происходящие или могущие произойти в будущем. М. Элиаде прав, говоря о «платоновской» структуре всякой мифологии; действительно, все эмпирическое рассматривается мифологическим мышлением как «тени» неких вечных оснований. Для Платона философское знание может быть «воспоминанием» души, созерцавшей идеи в период времени между двумя своими существованиями. Во время инициации австралийский юноша идентифицирует себя со своим тотемным предком (ср. «анамнез»). Физические предметы помогают вспомнить реальную идентичность в обоих случаях.

Разумеется, платоновская концепция именно потому может служить метафорой мифологического взгляда на мир, что она сама восходит к мифологической традиции. Леви-Стросс прав, говоря, что мифология в отличие от науки выводит структуру из истории, подразумевая под историей в данном случае просто совокупность вымышленных сюжетов, «историй» относительно предков и богов. Но к этому следует добавить, что всякие подлинные исторические события затем укладываются в прокрустово ложе готовой мифологической структуры, оказываясь лишь несовершенным воспроизведением, повторением своего абсолютного прообраза, локализованного в мифическом времени. Отсюда, впрочем, не следует делать вывод, что мифология есть орудие борьбы, преодоления истории и исторического профанного времени, как это представляют себе М. Элиаде и некоторые его единомышленники. Сама оппозиция сакрального и профанного времени не явля-

ется абсолютной, в крайне статическом образе мифической эпохи есть черты синкретического представления о времени как сфере причинности (см. выше), как области элементарного противопоставления «раньше» и «теперь», прошлого и настоящего. Концепция мифа как орудия сознательной борьбы с историческим временем является крайней модернизацией, созвучной определенной антиисторической философской позиции в XX в.

ПЕРВОПРЕДКИ-ДЕМИУРГИ—КУЛЬТУРНЫЕ ГЕРОИ

Как сказано, актам первотворения соответствуют в архаических мифологиях жившие и действовавшие в мифическое время герои, которых можно назвать первопредками и демиургами — культурными героями. Представления об этих трех категориях переплетены между собой, вернее — синкретически нерасчленены. В этом комплексе базисным началом является первопредок — родовой, фратриальный, племенной. Последний может иногда мыслиться и как общечеловеческий, поскольку племенные границы в сознании членов первобытной общины совпадают с общечеловеческими. Первопредок-демиург — культурный герой, собственно, моделирует первобытную общину в целом, отождествляемую с «настоящими людьми». У племен Центральной Австралии и у палеоафриканских народностей (бушмены), отчасти у папуасов и некоторых групп американских индейцев мифические герои — это тотемные предки, т. е. прародители или создатели одновременно как определенной группы животных (реже — растений), так и человеческой родовой группы, которая рассматривает данную породу животных в качестве своей «плоти», т. е. своих родичей, тотема.

Единая субстанция социальной группы и породы животных, таким образом, также возводится к их общему генезису в соответствии с мифологической логикой отождествления сущности и происхождения. Тотемизм, классические формы которого как раз дают австралийские аборигены, представляет своеобразную идеологическую надстройку в раннеродовом обществе и, с одной стороны, переносит на окружающую природу представления о родовой социальной организации, а с другой — предлагает своеобразный природный код для классификации различных явлений, прежде всего социальных, и, более того, «язык онтологической системы». Тотемизм служит своеобразным медиатором между «временем сновидений» и современными людьми. Тотемные предки предстают как су-

щества с двойной зооантропоморфной природой. Например, у австралийской народности аранда фигурируют такие тотемы, как красные и серые кенгуру, эму, орел, дикий кот, иглистый муравьед, летучая мышь, утка, ворона, лягушка, улитка, различные змеи, птицы, личинки, рыбы и т. д. (по данным К. Штрелова, Б. Спенсера и Ф. Гиллена). Человеческий облик, однако, преобладает. Мифы иногда начинаются с формулы «это было то время, когда звери были еще людьми» и кончаются превращением героя в соответствующее животное. Тотемные предки рисуются обычно прародителями соответствующих групп людей и животных. Например, в мифе аранда, тотемом которых является бандикут, рассказывается о некоем предке по имени Карора, из подмышек которого сначала вышли бандикуты, а затем люди, которые стали на них охотиться (ср. рождение инеистых великанов из подмышек Имира в скандинавской мифологии).

Но даже там, где тотемизм в качестве социального или религиозного института имеется лишь в виде пережитков, часто сохраняются тотемические классификации и звериные имена мифологических героев. Тотемная ипостась мифологического героя, в частности, манифестирует его в качестве медиатора, что поддерживает его символическую роль в решении фундаментальных антиномий самой логикой повествования.

В мифах аранда и других центральноавстралийских племен подробно рассказывается о священных «маршрутах» странствий тотемных предков в поисках родичей, во время охоты, иногда во главе группы юношей. По пути они останавливаются для трапезы, совершают обряды; утомившись в конце пути, они уходят под землю, под воду, в скалы. В этих местах возникают соответствующие тотемические центры, и современные аранда совершают там обряды *интициума* (магического размножения животных своего тотема) и обряды инициации юношей, достигших половой зрелости; во время обрядов инсценируются мифы о тотемных героях «времени сновидений». Рельеф местности в районе прохождения маршрутов тотемных предков является своего рода памятником их жизнедеятельности. По пути тотемные предки совершают творческие и культурные деяния, хотя тип культурного героя в Австралии в принципе еще слабо конституирован. Например, тотемные предки — дикие коты и ящерицы-мухоловки с помощью каменного ножа довершили творение людей-личинки, беспомощно лежавших на выступающих из воды скалах, сделали им обрезание (обряд инициации довершает человека), научили добывать огонь трением, готовить пищу, дали им копья и бумеран-

ги, разделили людей на две фратрии, снабдили каждого персональной *чурингой* как вместилищем его души. Предок серых кенгуру добывает огонь из тела гигантского кенгуру; предки тотема сокола учат людей пользоваться каменным топором. Кроме диких котов и ящериц-мухоловок брачные правила устанавливают также тотемы эму, кенгуру-древотопов и т. д.

Мифы северных и юго-восточных племен Австралии знают наряду с такими тотемными предками более обобщенные образы «надтотемных» мифических героев, принадлежащих сразу ко многим тотемам (например, каждой части его тела соответствует свой тотем). На юго-востоке это патриархальный образ всеобщего «отца», живущего на небе, патрона обрядов инициации и культурного героя: Нурундере, Коин, Бирал, Нурилли, Бунджиль, Байаме, Дарамулун. Бунджиль означает «клинохвостый орел», а «клинохвостый орел» является обозначением одной из фратрий племени кулин. Иногда упоминается о Палиане — близнеце Бунджиля (он — летучая мышь или ворон), который с ним враждует и отмечен чертами дикости или глупости. У других аналогичных персонажей генетическая связь с тотемными предками еще более завуалирована, хотя само имя «отец» указывает на представление о предке.

Очень характерно, что, хотя все эти персонажи и связаны теснейшим образом с мифическим временем (племя юалайи говорит о времени Байаме точно так же, как аранда о «времени сновидения»), они продолжают жить и в настоящем, однако не на земле, а на небе. Перед нами зародыш небесной мифологии и следующая ступенька в процессе обожествления. «Великий отец» не только ввел обряды инициации, но продолжает ими в каком-то смысле руководить; в нем, как правильно отмечает С. А. Токарев¹⁴², получило развитие архаическое представление, известное центральноавстралийским племенам, о духе-страшилище, превращающего мальчиков во взрослых мужчин (в него верили только непосвященные). Но на первый план в образе «отца» выступают черты культурного героя, отчасти и демиурга. Дарамулун вместе со своей матерью (эму) насадил деревья, дал людям законы и установил обряд инициации. Байаме пришел с северо-востока с двумя своими женами и создал людей из дерева и глины, а частью превратил в них зверей (тотемический мотив), дал им законы и обычаи. Согласно мифу вирадьюри, он вышел в странствие в поисках дикого меда (ср. важнейшее культурное деяние древнескандинавского Одина — добывание священного меда; ср. также развернутую мифологию меда у южноамериканских индейцев).

На том основании, что довольно бледный образ живущего на небе божества имеется и у центральноавстралийских (Атнату у аранда) и у северных (Ногемайн у муринбата) племен, некоторые мифологи, в частности М. Элиаде, склонны видеть в подобных «небесных» персонажах древнейший и универсальный тип божества, предшествующий образам тотемных предков, действовавших во «времена сновидения». Соотношение небесных героев и тотемных предков Элиаде сопоставляет с разными поколениями или стадийными типами богов (Тиамат и Мардук, Уран и Зевс и т. п.). Одним из доказательств Элиаде считает особую роль этих мифических персонажей в посвящении «шаманов» и особую роль шаманов в медиации между небом и землей: после разрыва связи земли и неба люди становятся смертными; в роли посредников между землей и небесными «хозяевами» выступают шаманы, обладающие способностью летать, подниматься на небо по высокому дереву или по магической веревке. Однако связь этих небесных героев с шаманством и шаманскими инициациями скорее говорит об относительно позднем развитии зачаточных форм небесной мифологии у австралийцев, так как общеплеменной тип инициации явно древнее, чем представление о шаманском избрании и соответствующие ему ритуалы.

В мифах северных племен Австралии (в Арnhemленде) вместо всеобщего «отца» находим «старуху-мать» — матриархальную прародительницу, символизирующую плодотворную рождающую землю, а также связанный с ней (и с плодотворностью, размножением) образ радужного змея. В ритуалах (совершаемых перед началом более «изобильного» дождливого сезона) старуха-мать фигурирует под именами Кунапипи, Клиарин-Клиари, Кадьяри и т. д., но в связанных с такими ритуалами мифах этому персонажу соответствуют (в частности, у племени юленгоров) прибывшие с севера сестры-прародительницы Ваувалук (имеются и другие варианты имени). Еще до сестер Ваувалук приплыли по им самим созданному морю сестры Джункгова. Они привезли тотемы, породили первых мужчин и женщин, сделали для своих потомков палки-копалки, пояса из перьев и другие украшения, ввели пользование огнем, создали солнце, научили детей употреблять определенные виды пищи, дали им оружие, магические средства, обучили тотемическим танцам и ввели обряд посвящения юношей. Сестры Ваувалук — предки фратрии дуа — завершили дело своих предшественниц, ввели брачные классы и положили начало ритуалу Кунапипи, во время которого частично инсценируются их деяния. Сестер Ваувалук проглатывает вместе с ребенком одной из них страшный радужный змей (ребенка он

затем выплюнул, что должно символизировать временную смерть посвящаемого; в мифе племени муринбата сама «старуха», именуемая Мутинга, проглатывает детей, которых затем освобождают из ее живота). Этот радужный змей объединяет в себе представления о духе воды, змее-чудовище (зародыш представления о драконе) и употребляемом колдунами магическом кристалле, отражающем радужный спектр. В племенной группе йиркалла радужный змей странствует с сестрами, с которыми находится в кровосмесительной связи, а у муринбата он под именем Кунмангура сам является предком — отцом одной и отцом матери другой половины племени (в этой версии не радужный змей, а сын его насилует сестер, а затем смертельно ранит отца). Он предок, но не культурный герой: наоборот, Кунмангур, страдающий от раны, нанесенной ему сыном, тушит огонь в море, и другому мифическому персонажу приходится вновь добывать огонь.

Не исключено, что мифологические персонажи, сюжеты мифов и ритуалов в Северной Австралии испытали некоторое дополнительное влияние со стороны папуасов Новой Гвинеи. Впрочем, как уже отмечалось, основа мифологии папуасов достаточно близка австралийской, в том смысле что *дема*, жившие в мифические времена, а затем ушедшие в царство мертвых, превратившиеся в луну, в злаки, в духов, также являются в сущности тотемическими предками, совершающими деяния демиургов и культурных героев. Так, например, в мифах маринданим *дема* по имени Девн отколол палицей остров Хабе, а плотину между ним и сушей выстроили два других *дема* — Арамемб и Упикак. Арамемб первый охотился при помощи копья и лука, *дема*-громовник Дивахиб дал людям копьеметалку, которая служит им на охоте, в культе Имо и т. д. Папуасские мифические культурные герои и патроны инициации Ригенмұха, Сидо и Квойам, тесно связанные с календарными обрядами и садовой магией, по своему типу близко напоминают всеобщего «отца» юго-восточных австралийцев. Вместе с тем у части папуасоязычных байнингов (Новая Британия) имеются сказания о братьях — культурных героях Синрини и Гонткиум, весьма сходные, а может быть и заимствованные от соседних меланезийцев племени гунантуна (ср. также упомянутую выше австралийскую пару Бунджиль — Палиан).

У меланезийцев тотемизм сохранился только в виде пережитков, главным образом в обозначении экзогамных фратрий, зато высокое развитие получили анимистические верования. Однако и духи и образы мифической старухи-матери культурных героев и могучего духа-змея, сравнимые с Кунапи и Джангавулем, оттеснены на задний план образами

слабо сакрализованных и почти не связанных с ритуалами культурных героев-демиургов в виде братьев-близнецов. Братьев может быть много, как и тотемических героев в Австралии, но из их числа выделяются двое (что, по-видимому, соответствует фратриальному делению) — «умный» и «глупый», т. е. положительный и отрицательный варианты культурного героя. Таковы, например, То Кабинана и То Карвуву (То Пурго) — полностью антропоморфные фратриальные предки меланезийцев-гунантуна, отождествляемые с первыми людьми. Братья создают рельеф местности, животных и этнические группы, первые охотятся и рыбачат, создают культурные растения, орудия охоты и музыкальные инструменты, строят первую хижину и т. д. Однако братья участвуют в делах творения неодинаковым образом: То Кабинана создает все лучшее и ценное для человека, все положительное, а То Карвуву — все отрицательное. То Кабинана создает ровный рельеф и прибрежных жителей, красивых женщин, рыбу тунца (который гонит мелкую рыбу в сети рыбаков), барабан для праздничных танцев, а То Карвуву делает горы и овраги, горных жителей папуасоязычных байнингов, акулу (пожирающую других рыб), барабан для похорон. То Карвуву — виновник смерти (он помешал своей матери-«старухе» сменить кожу, подобно змеям), голода, войн, кровосмешения. То Карвуву оказывается носителем демонизма и комизма. Его демонизм является главным образом результатом неудачного подражания (как настоящий «дурачок», он, например, кроет хижину изнутри, и его мочит дождь). Синкретизм демонизма и комизма — почти универсальная черта архаического фольклора.

В большинстве районов Меланезии основные культурные герои, — Тагаро или Кват (на Соломоновых островах — Варохунука) со множеством братьев. Черты тотемного или фратриального предка в облике Тагаро (Тангаро, Тарго) сохранили чисто реликтовый характер (на Новой Ирландии он персонафицирует тотем «ястреб» одной из двух фратрий). Квата считают предком только жители Вануа-Леве. На островах Банкс Тангаро-умный противостоит Тангаро-глупому, на Новых Гебридах антиподом Тагаро является его глупый брат Сукематуа, своими действиями напоминающий То Карвуву. Кват всюду побеждает своих завистливых и глупых братьев. В некоторых вариантах культурные герои противопоставлены не братьям, а глупому демоническому существу: Кват соперничает и торжествует над глупым людоедом Касавара, а Тагаро-мбити, т. е. Тагаро-младший (главный из Тагаро на острове Аоба), — с Мера-мбуту. Братья — культурные герои

становятся в Меланезии центром циклизации повествовательного фольклора, возможно, в силу десакрализации не только этиологических мифов, но и примитивных сказок и анекдотов.

В полинезийской мифологии, представляющей высшую ступень в рамках океанийского ареала, вместо проказливого культурного героя Тангаро находим небесного бога-творца Тангароа, в облике которого черты первопредка — культурного героя выступают пережиточно: Тангароа и его брат Ронго на острове Мангайя — предки соответственно светловолосых и темноволосых людей, а на острове Тонга он — бог ремесла и т. п. Он мыслится как божественный творец вселенной. Кроме того, он имеет солярную или хтоническую характеристику и моделирует морскую стихию, а следовательно, рыболовство и судоходство. Другие представители общеполинезийского пантеона (Тане, Ронго, Ту и др.) также сочетают в себе черты культурных героев-демиургов, поднятых до уровня небесных богов — творцов и хозяев стихий и природных или культурных феноменов.

Однако центральной фигурой в повествовательных мифах Полинезии (он известен также во многих районах Микронезии и Меланезии) является Мауи — культурный герой того же типа, что Тангаро, Кват и т. п. Он также стоит на грани сакрального и несакрального и рассматривается не как бог, а как герой, наделенный необычайными магическими силами (*мана*) и умом (хитростью). Его часто называют предком или (наряду с Тики) первым человеком; тотемических черт он лишен. В качестве культурного героя Мауи добывает у хтонической старухи — своей прародительницы — огонь, таро, чудесный крючок для рыбной ловли, которым он затем поднимает острова со дна моря. В ряде версий он совершает и другие деяния демиурга — ловит солнце, замедляя его бег (регулирование сезонов), умиряет ветры, поднимает небесный свод, способствует созданию собаки, батата и кокосовых орехов, наконец, он совершает неудачную попытку победить смерть. Для достижения своих целей он часто прибегает к ловким трюкам, как типичный мифологический плут-озорник (трикстер); в Западной Полинезии Мауи проявляет и героические черты в качестве победителя людоедов и чудовищ. Подобная героика защиты жизни людей от чудовищ — иной существенный аспект деятельности культурных героев.

Черты культурного героя-трикстера имеет и популярный герой микронезийских мифов Иолофат со своими потомками. Конфликты Иолофата с братьями (они все — внуки верховного небесного духа) напоминают меланезийский фольклор.

К полинезийской и микронезийской мифологиям поразительно близка типологически и, возможно, генетически древнеяпонская с ее сложным теогоническим процессом и богами-трикстерами Сусаново и Окининуши с братьями.

В палеоафриканских мифологиях встречаем тотемических персонажей-демиургов, аналогичных австралийским и папуасским. Таков, например, бушменский Цагн, имеющий тотемную природу кузнечика-богомолы, и его «семья» — жена-сурок, дочь-дикобраз, сын-ихневмон. Все они были «людьми древнего народа», а потом стали животными. Цагн причастен к созданию луны и ночи, создает антилопу, на которую охотятся его дети, и т. д.

В целом для культуры Тропической Африки характерно вытеснение тотемизма культом антропоморфных родовых предков, а в ранних государственных образованиях — и культом живых царей-колдунов. Характерные примеры патриархальных предков — культурных героев — Мукуру у гереро, Ункулункулу у зулу (оба имени этимологически связаны со словом «старый») и Моримо у суто-чвана. Все они представляются то первыми людьми, вышедшими из священного дерева, горы, тростникового болота, то демиургами, магически вызвавшими людей, давшими имена всему сущему. Им приписываются различные культурные деяния — добывание огня, обучение людей земледелию и скотоводству, введение инициации и табу. В некоторых версиях Моримо предстает уже небесным божеством, а наряду с Ункулункулу действует Умвелинганги (возможно, первоначально его брат-близнец), живущий на небе высший бог-творец; рядом с Мукуру выступает «отец предков» Карунга, который в основном характеризуется как громовник. Сочетание функций предка и громовника, а также демиурга и культурного героя находим и в образах Мвари (у венда и шона), Мулунгу (у многих банту Восточной Африки), отчасти Калунга (в Западной Африке).

Наконец, в таких образах бантуской мифологии, как Леза и Нгаи, функции творца и культурного героя приписаны громовникам, которые уже не мыслятся предками. Фаро у бамбара является громовником и вообще хозяином воды, он совершает творческие деяния вместе с фаллическим «мировым деревом» Пемба. Примером обожествленного царского предка, выступающего демиургом, первым человеком и культурным героем, может служить Кингу в мифологии ганда. У целого ряда африканских народов культурные деяния приписываются обожествленному предку — кузнецу, который спускается с неба к людям и приносит им луки и копья, мотыгу, хлебные злаки.

Йоруба и фон (дагомейцы) создали обширные пантеоны богов, моделирующих природные феномены. Но у тех же фон в повествовательных сюжетах популярны не эти персонажи, а младший сын Маву — сакрализованный мифический плут Легба, посредник между богами и людьми, колдун и озорник. Своеобразным сказочным вариантом его является Йо (первый — преимущественно «развратник», а второй — «обжора»). Вообще главными героями африканских повествовательных сюжетов, стоящих на полпути от тотемических мифов к животным сказкам, являются многочисленные культурные герои-трикстеры, сохранившие зооморфные (паук, хамелеон, слон, муравьед, черепаха, собака) и полузооморфные (Пу, Ухлакьяна) черты и имена.

В Сибири, в наиболее архаической мифологии палеоазиатов чукотско-камчатской группы времени творения связаны в основном с деятельностью Ворона. У чукчей он выступает непосредственно в роли демиурга (или помощника-исполнителя весьма бледно очерченного небесного бога), а у коряков и ительменов, сохраняя некоторые черты культурного героя и обозначение «творец», в основном мыслится как патриарх («Большой дед») мифического вороньего семейства и как первопредок самих палеоазиатов. В «вороньей» мифологии имеются явные пережитки тотемизма (имена, браки с людьми-зверями). Ворон наделен значительной шаманской силой и помогает своим детям бороться со злыми духами-людоедами из нижнего мира. Вместе с тем Ворон обладает чертами мифологического плута в еще большей мере, чем полинезийский Мауи, что делает его героем целого цикла мифологических рассказов с анекдотической окраской: вечно голодный Ворон пытается раздобыть добычу или уйти от своей жены к женщине из богатых оленеводов, к «тотемной» жене из числа промысловых людей-зверей, но действует негодными средствами, нарушает биологические и социальные нормы поведения и терпит фиаско, тогда как его сыновья успешно охотятся на диких оленей. Сыновья и дочери Ворона заключают браки с различными существами (частично зооантропоморфными), персонифицирующими природные объекты и силы, и тем самым обеспечивают себе хозяйственное благополучие. Эти мифы одновременно описывают создание упорядоченного социума, т. е. подобные браки с «полезными» существами из чужих родов часто следуют за неудачными попытками вступить в брак с представителями собственного рода (инцест). Аналогичные мифы о Вороне имеются также у индейцев, живущих на северо-западе Американского континента (тлинкиты, цимшиан, хайда, квакиютль).

Как известно, Леви-Стросс обратил внимание на «промежуточность» Ворона или Койота в качестве существ, питающихся падалью и потому осуществляющих медиацию между *травоядными* и *хищными*, в конечном счете между *жизнью* и *смертью*. К этому можно было бы добавить, что Ворон у северо-восточных палеоазиатов выступает медиатором также между *верхом* и *низом* (в силу своих шаманских свойств), *небом* и *землей* (птица небесная и хтоническая, пробивающая небесную твердь и копающаяся в земле), *зимой* и *летом* (как не перелетная птица), *сухим* и *влажным*, *сушей* и *морем*, *пресной* и *соленой* водой (добывает пресную воду у морских хозяев), *мужским* и *женским* началом (попытки изменить пол) и т. д.

В мифологии тунгусов и некоторых других народов Сибири встречаются соперничающие братья-демиурги, из которых старший портит сделанное младшим (ср. То Кабинана и То Карвуву). Они, однако, не фратриальные предки, а космические хозяева верхнего и нижнего миров. У обских угров верхний и нижний хозяева (Нуми-Торум и Хуль-Отыр) также выступают в качестве пары братьев-демиургов. Но главный герой обско-угорской мифологии — это Эква-Пыриш, имеющий зооморфную ипостась (гусь или заяц) и являющийся сыном родоначальницы фратрии мос гусыни Калдаш. Эква-Пыриш, спущенный с неба на землю, чтобы руководить людьми, является типичным культурным героем-трикстером наподобие Ворона (В. Г. Богораз хотел видеть в нем прямое перевоплощение палеоазиатского персонажа).

В поэтической карело-финской мифологии, знающей небесного бога Укко и других богов, главными персонажами являются типичные культурные герои Вяйнямейнен и Ильмаринен; первый — архаический культурный герой, похищающий у хозяйки Севера небесные светила и чудесное сампо, находящий огонь в чреве рыбы, делающий музыкальный инструмент из костей рыбы, а Ильмаринен — демиург-кузнец, изготавливающий те же самые или аналогичные предметы природы и культуры (небесные светила, сампо, плуг и т. д.).

В Северной Америке, где представление о мифическом времени весьма отчетливо, культурный герой-демиург с реликтовыми чертами тотемического предка остается центральной фигурой мифологии, причем в западной части Североамериканского континента ему наряду с серьезными творческими деяниями приписываются и плутовские проделки, т. е. культурный герой является одновременно трикстером.

Как уже указывалось, индейцам северной части тихоокеанского побережья известен Ворон примерно в том же виде,

что и северо-восточным палеоазиатам, т. е. в качестве культурного героя-демиурга (а также фратриального предка) и мифологического озорника; с ним соседствует Норка, притом что обжорству Ворона соответствует похотливость Норки (ср. Легба и Йо у дагомейцев фон). Во многом аналогичны Ворону и Норке заяц или кролик Манабозо или Вискодяк (алгонкинские племена центральной лесной полосы), Койот (у племен значительной части плато и степей, а также Калифорнии), Старик (индейские племена четвероногих и воронов), Нихансан (арапахо), Паук-Иктоми (сиу), Иштиники (понка), Ситконски (ассинибойны), Вакдьюнкага (виннебаго) и т. п. Койот, Старик, Манабозо выступают и как подлинные культурные герои, и как мифологические плуты. У индейцев прерий в ряде случаев культурный герой и плут дифференцированы, например у виннебаго Вакдьюнкага (что, по-видимому, означает «безумец», «шут») представлен как мифологический озорник, а заяц — как серьезный культурный герой.

Северная Америка дает классические примеры мифологического плута — этого далекого предшественника средневековых шутов, героев плутовских романов, колоритных комических персонажей в литературе Возрождения и т. п. Мифические герои часто действуют хитростью и коварством, в силу того что «ум» в первобытном сознании не отделен от хитрости и колдовства. Только по мере того как в самом мифологическом сознании возникает представление о различии хитрости и ума, обмана и благородной прямоты, социальной организации и хаоса, развивается фигура мифологического плута как двойника культурного героя. Ворон и сходные с ним персонажи фольклора индейцев (и палеоазиатов) в отличие от плутоватых героев океанийского мифа, например того же Мауи, не просто прибегают к хитрости, а совершают трюки, которые являются пародией на соответствующие серьезные деяния культурных героев или шаманов, на священные ритуалы, их шутовской сниженной версией. В трикстере выпячиваются низменные инстинкты (обжорство, похотливость), ведущие его к асоциальным поступкам, например кровосмешению, присвоению семейных запасов пищи и т. д. Иногда индейцы различают Ворона, Койота и подобных им культурных героев-трикстеров как двух персонажей с одним именем, но такое различие не повсеместно и, вероятно, вторично. Не случайно одно из имен кролика — Глускапа-Висака, что значит «с двойным лицом».

Такой двойственный персонаж, как культурный герой (демиург)-трикстер, сочетает в одном лице пафос упорядочива-

ния формирующегося социума и космоса и выражение его дезорганизации и еще неупорядоченного состояния. Это противоречивое сочетание возможно в силу того, что действие в соответствующих сказочно-мифологических циклах отнесено ко времени до установления строгого миропорядка, т. е. к мифическому времени. Следует при этом учесть, что деятельность отрицательного варианта культурного героя (типа То Каруву в Меланезии) или трикстера типа Ворона тоже в сущности парадигматична, поскольку она предопределяет негативные явления и профанные действия, совершающиеся в позднейшие времена.

Северная Америка знает и культурных героев-близнецов, как враждебных друг другу, так и дружественных. У ирокезов реликтовые представления о враждующих братьях — культурных героях связаны с образом бога-творца, небесного хозяина, земледельческого божества Таронгайавагон-Жускея (Иоскега) и его демонического близнеца Тавискарона.

У племен прерий и юго-запада близнецная пара представлена не антагонистами-демиургами, а странствующими по земле героями, совместно уничтожающими различных чудовищ, которые угрожают мирной жизни людей. В этом обширном ареале чрезвычайно популярен мифологический цикл о близнецах: «юноше из вигвама» и «юноше из кустарника» («брошенном прочь юноше из ручья»). Они вырезаны из тела женщины, убитой злым духом, и брошены: один — в вигваме, а другой — в кустарнике или в ручье. Впоследствии их отец выманивает «дикого» близнеца из кустарника и приручает его. Близнецы странствуют, уничтожая различных чудовищ — великана-людоеда, гигантского лося, громовую птицу, катящуюся скалу, антилопу-людоедку, чудовищного бобра и т. п. У навахов героические близнецы — внуки первых людей и дети солнца; их борьба с чудовищами предшествует размножению и расселению племени дине.

Образы братьев-близнецов занимают огромное место и в мифологии коренного населения Южной Америки, в фольклоре племен, принадлежавших к аравакской, карибской, тупи-туарани языковым семьям: Кери и Каме у бакаирн, Макемайне и Пиге (Пиа) у карибских племен, Бакароро и Итубори у бороро и т. д. Они часто представляются сыновьями творца или культурного героя, жена которого убита ягуаром или людоедкой. Узнав о своем происхождении, они убивают ягуаров и различных демонов, в финале превращаются в Солнце и Месяц. В некоторых версиях (у бороро, например) близнецы — дети ягуара.

Аналогичный сюжет лежит в основе и дошедшего до нас

в письменной форме мифологического эпоса киче «Пополь-Вух» (Месамерика). Герои киче Ахпу и Шбаланке рождены от чудесных плодов — голов предков; наряду с героической борьбой против демонов нижнего царства они совершают такие специфические культурные деяния, как разведение кукурузы.

В древнемексиканской (тольтекской, ацтекской, отчасти майанской) мифологии имеется разветвленный пантеон богов, соотнесенный со сложнейшей космической моделью и представлением о циклической смене космических эпох, но в центре остается бог Кецалькоатль (пернатый змей), в котором на первый план выдвинуты функции демиурга и отчасти культурного героя. Он, в частности, создает (вернее, воссоздает из костей, которые ему приходится добывать в царстве мертвых) людей и похищает зерна кукурузы у их хранителя — Красного Муравья. Кецалькоатль, правда, также участвует в создании космоса из членов поверженной богини земли. Еще отчетливее генезис культурного героя у Виракоча — верховного бога инков (имеется представление о братьях-близнецах, детях творца Ямаймана Виракоча и Токана Виракоча).

Образы первопредков-демиургов — культурных героев также, несомненно, входят в базис китайской мифологии, мифологии Индии и стран древнего Ближнего Востока, создавших мощную цивилизацию на основе ирригационного земледелия и архаической государственности. Китайская мифология рано подверглась историзации (эвгемеризации), и в нее были внесены позднейшие исторические и бытовые реалии (советники, чиновники, придворные интриги и т. п.). Однако в изображении древнего легендарного царства Яо и его правителей легко угадывается представление о мифическом времени и первотворцах. Первопредок, или первый человек Пань-гу, иногда представляющийся в полузооморфном, «тотемическом» облике медведеобразного пса, которого считают своим прямым родоначальником мяо и другие народности Южного Китая, в некоторых версиях мифа после смерти трансформируется в современный космос (см. ниже).

Первопредки Нюй-ва и Фу-си (сестра — брат и жена — муж) совершают целый ряд культурных деяний, таких, как изобретение охоты и рыболовства, создание музыкального инструмента и т. д.

Иногда культурные деяния приписываются богам, моделирующим небо (Хуан-ди) и солнце (Янь-ди). Типичными демиургами — культурными героями выступают Гунь — внук небесного владыки Хуан-ди, который похищает с неба чудес-

ный предмет *сижан*, магически увеличивающий землю, строит дамбы для обуздания водяного хаоса; сын Гуня — Юй, завершающий борьбу с потопом, и стрелок И, убивший «лишних» девять солнц, грозящих засухой, и многих хтонических чудовищ (быка-людоеда, клык-бурав, гигантского удава, кабана и т. п.).

Архаический комплекс первопредка — культурного героя обнаруживается и у некоторых важнейших шумеро-аккадских богов — у Энлиля и Энки, которые не только участвуют в теогоническом процессе, в порождении богов, персонифицирующих природные объекты (и сами их персонифицируют: первый — ветер и воздух, а второй — пресную воду и земную твердь), но прежде всего совершают культурные деяния. Энлиль произвел деревья и злаки, кирку-мотыгу, Энки наполнил пресной водой русла Тигра и Евфрата, а в воду напустил рыбы, наполнил леса дичью, а долину — злаками. Энлиль вспахал поле и вырастил хлеб, создал скотоводство и добыл молочные продукты, изготовил строительные материалы и начал строить дома, наконец, распределил управление реками и ветрами и т. д. между отдельными богами-хозяевами. Энки рисуется первоначальным хранителем тайн культуры, так называемых *мэ*, впоследствии отнятых у него Инанной с помощью хитрости. В ряде текстов Энки — творец людей и их первый учитель. Он часто действует совместно с богинями (Нинмах, Нинхурсаг), имеющими характер матерей-прародительниц: например, совместно с Нинмах делает из глины людей, и его попытка обойтись без нее терпит фиаско.

В Египте, где в космогоническом процессе столь исключительную роль играют боги-творцы, имеющие солярную (Ра-Атум, Птах, Хнум) или, как исключение, лунарную (у Тота) характеристику, они сохраняют черты культурных героев лишь в сугубо реликтовых формах: Хнум делает людей, как ремесленник-демиург; — на гончарном круге, Тот изобретает письменность; следы первоначального представления о родоначальнике (первоцаре) и культурном герое имеются, по мнению Э. О. Джеймса, и в образе Осириса — этого типичного умирающего и воскресающего бога (см. прим. 28). Вражда Осириса и Сета, имеющая в основном календарный смысл, генетически, вероятно, восходит и к архетипу враждующих братьев, персонифицирующих две фратрии, а затем — Нижний и Верхний Египет.

В древнеиранской мифологии реликтовый комплекс первопредков — культурных героев прослеживается в образах первых царей (Иима-Джемшид, ср. *инд.* Яма, Третона-Федидун, Керсаспа), совершающих культурные деяния и вы-

ступающих героическими борцами против драконов (Ажи-Дахак, Срувар и др.). В индийской мифологии, где так же, как в Египте, бог-творец вытеснил архаические образы первопредка, космогонический аспект отчасти сохраняется в героической деятельности Индры.

В греческой мифологии сохранился классический образец культурного героя, но, что очень характерно, в изоляции от олимпийского пантеона и основной мифологической системы.

Прометей делает людей из глины (в послегесиодовской версии), похищает для них огонь, в их интересах обманывает богов (жертвоприношение в Мэконе). За похищение огня он прикован к горам Кавказа и подвержен мучительной казни: орел клюет его печень. Брат-близнец Прометея — типичный отрицательный вариант культурного героя, он противостоит Прометею, примерно как Тагаро-глупый или То Карву-ву противостоит Тагаро-умному или То Кабинана в меланезийских мифах. Эпиметей оставляет людей без средств защиты (шкуры, когти и т. п.), берет в жены Пандору с ее ящиком, содержащим зло и болезни. В некоторых вариантах мифа первые люди — это Девкалион, сын Прометея, и Пирра, дочь Эпиметея.

Прометей представлен потомком титанов и врагом олимпийских богов. Парадокс заключается в том, что космос создается в основных греческих мифах путем борьбы богов и титанов, младшего поколения богов против старшего, что титаны отчасти переосмыслены как силы хаоса.

Не удивительно, что в рамках собственно олимпийской мифологии цивилизующие функции прикреплены к Афине и Аполлону — богам, максимально воплощающим гармонию и разумную упорядоченность греческого космоса. Кузнец Гефест является обожествленным демиургом, сопоставимым с африканскими, кавказскими, финскими кузнецами. Своеобразным олимпийским «трикстером» можно считать посланца богов Гермеса.

В скандинавской мифологии в образах верховного бога Одина и коварного Локи и в их соотношении между собой (а отчасти и в соотношении громовника Тора и Локи) может быть реконструирована модель «братья-демиурги, культурный герой и мифологический плут». Один — первый «шаман», отец других асов, добытчик священного меда, довершивший вместе с Локи творение людей, а Локи — отец хтонических чудовищ, виновник появления смерти, но также изобретатель рыболовной сети, добытчик сокровищ асов (чудесных первопредметов) и т. п. Тор — прежде всего борец с великанами и мировым змеем, но его борьба имеет и космогониче-

ский смысл (поднимание «змея средней земли» из океана).

Таким образом, первопредок-демиург — культурный герой не просто один из возможных персонажей мифа, но мифологический персонаж *par excellence*, особенно в архаических мифологиях, типологически строго соответствующий представлению о мифическом времени первотворения и моделирующий коллектив — носитель мифологических традиций — в целом. Как отмечено, демонический или комический двойник культурного героя — мифологический плут — также специфически соотнесен с мифическим временем, поскольку это время до окончательного установления строгих табу разного рода. Даже там, где выступает небесный хозяин в качестве главного духа, он либо сливается с первопредком-демиургом — культурным героем, либо остается весьма бледной и пассивной фигурой, своего рода *deus otiosus*, почти не играющей никакой роли в повествовательных сюжетах. В развитых мифологиях со множеством богов, моделирующих природные феномены, реликтовые фигуры культурных героев или боги с отчетливо выраженными соответствующими функциями занимают наиболее активное место в мифологическом повествовании.

В архаических мифологиях первопредки — культурные герои, моделирующие общину в целом, противостоят многочисленным духам мертвых и духам природы. В развитых мифологиях над теми и над другими возвышаются пантеоны богов (в генезисе которых участвовали и предки, и духи-хозяева), имеющих, как правило, небесную локализацию и моделирующих самые различные природные объекты и явления и различные социальные функции (ср. теорию Дюмезиля о делении индоевропейских богов по трем социальным функциям — см. прим. 67). Весь мир, природа и общество в различных аспектах оказываются олицетворенными и управляемыми совокупностью богов и духов. При этом, во-первых, нет строгого изоморфизма между отдельными фрагментами модели мира и определенными богами, т. е. боги могут моделировать сразу несколько объектов или только отдельные аспекты тех же объектов, представляя собой как бы пучки семантически различительных признаков; во-вторых, боги в разной степени соотнесены с теми природными объектами, которые они олицетворяют, так что даже в рамках той же мифологии иногда сосуществуют прямое олицетворение природного объекта и наделенный многими разнообразными свойствами мифологический персонаж, включающий в число этих свойств соотнесенность с данным природным феноменом (ср. Гелиос и Аполлон). Переход от первопредков, стро-

го соотносимых с мифическим временем, к богам, управляющим миром, — весьма существенный аспект перехода от архаической мифологии к более развитым формам.

АРХАИЧЕСКИЕ МИФЫ ТВОРЕНИЯ

Из изложенного выше достаточно ясен характер «парадигматической» и творческой деятельности первопредков-демиургов — культурных героев. Акты первотворения могут быть результатом спонтанного превращения одних существ или предметов в другие, побочным плодом жизнедеятельности мифических героев, а также (особенно в более развитых мифологиях) иметь сознательный, целенаправленный творческий характер, вплоть до прометеевского пафоса.

Наиболее экстенсивным формам хозяйства и архаическому типу мышления соответствуют представления о происхождении как спонтанных превращениях, пространственных перемещениях, похищении у первоначальных хранителей. Австралийские тотемные предки, совершив свой маршрут и «утомившись», спонтанно превращаются в скалы, холмы, деревья и животных; группы камней остаются простым следом их стоянки и т. п. Жертвы преследования, а иногда и преследователи в различных мифологиях превращаются в холмы, ручьи, убегают на небо, где превращаются в небесные светила. Некоторые превращения сопряжены с внешним сходством, например, происхождение кокосовых орехов из человеческих голов, или наоборот — людей из кокосовых деревьев; солнца из огня или огня из солнца и т. п.

Выше упоминался австралийский миф о добывании огня из тела серого кенгуру, сравнимый с карело-финской руной о добывании огня из брюха огненной рыбы. Солнце и луна, которые, как сказано, часто сближаются с огнем, также иногда представляются добытыми из брюха рыбы (например, в одном индийском мифе). Ворон в мифологии северо-восточных палеоазиатов и северо-западных индейцев добывает свет и небесные светила, расклевав небесную твердь или оболочки мячей — солнца и луны. Мотив похищения огня или солнца у первоначальных хранителей распространен очень широко. У первоначальных хранителей похищаются также орудия труда, культурные растения, ценные породы рыбы и т. д., т. е. этиологические мифы строятся по образцу собирательства, охоты и т. п. Аналогичным образом изготовление орудий труда или посуды из дерева, глины, металла становится образцом для таких сюжетов, как выре-

зание людей из дерева или лепка их из глины, выковывание солнца и луны кузнецом и т. п. В мифах встречаются рассказы о происхождении каких-либо существ или предметов из тела предков, убитых в результате жертвоприношений. Этот тип мифов специфичен для древних земледельцев, например для папуасов, у которых смерть *дема* влечет его превращение в культурные растения («мифологема Хайнувеле»).

Поскольку культурные герои-демиурги в основе являются первопредками, то иногда возникновение природных объектов рисуется результатом биологического порождения их «предками» или «хозяевами», персонифицирующими другие природные объекты. Например, широко распространен миф о том, что солнце и месяц или огонь и вода — дети тотема, божества, первой человеческой пары (Полинезия, Америка, Африка).

Перечисленные модусы творения воспринимаются мифической мыслью как эквивалентные в силу слабой дифференцированности и стихийного метафорического сближения *природы и культуры*. По той же причине, как уже указывалось, одним и тем же способом и одним и тем же персонажем могут добываться или создаваться природные объекты и культурные блага, культовые предметы и производственные или религиозные тайны.

Мифы творения — это мифы о порождении всех тех объектов, из которых состоит мир. Акт возникновения или создания, как мы только что видели, может выступать в ряде вариантов, но эти «дискретные» варианты с мифологической точки зрения являются переходящими друг в друга условно выделенными отрезками непрерывного континуума. Даже мало характерное для архаических мифов порождение предметов богами путем их словесного названия (номинации) не есть чистое творение из ничего, а скорее некая духовная эманация божества, основанная на мифологическом отождествлении предмета и имени. Этот тип (I) порождения поэтому достаточно близок физическому порождению различных существ и предметов божеством (тип II). Лишь частным случаем этого второго типа (тип II A) можно считать создание этих предметов как биологическое порождение отцом детей. Можно сказать, что промежуточные формы между словесно-магическим порождением и нормально-физиологическим даже преобладают количественно над этими двумя основными вариантами. Не случайно боги порождают не только других богов или людей-первопредков, но также самые различные объекты, причем очень часто каким-нибудь необыкновенным способом — из частей своего тела (головы, бедра, под-

мышек и т. п.) или его выделений (мужского семени, слюны, мочи и т. д.). Порождение божеством различных объектов оказывается большей частью своеобразным извлечением их из себя (условно тип III). Иногда боги или герои извлекают объекты не из себя самих, а из земли, рыб, зверей или из других богов и демонических существ; например, огонь находят в брюхе рыбы, а пресную воду извлекают из гигантской лягушки, небесные светила — из ящика и т. п. Демоническое существо может хранить исходный объект не тайно в себе, а в ящике, скале или ином месте. В этом случае акт творения-«извлечения», во-первых, дополняется рассказом о том, что, например, лягушка ранее сама проглотила всю воду или кто-то спрятал солнце и луну в ящики, а, во-вторых, сам этот акт приобретает характер добывания мифологическим культурным героем природных или культурных объектов в некоем далеком месте, ином мире. Такое добывание, требующее преодоления различных препятствий, может быть условно выделено в особый, причем важнейший тип сюжета творения (IV). Далее, как мы знаем, первоначальное возникновение элементов мира может быть результатом труда демиурга, который лепит людей из глины, кует небесные светила в кузнице и т. п. (тип V), а также плодом спонтанного или магического превращения одних предметов и существ в другие (тип VI), или перемещения объектов из одного места (мира) в другой (тип VII). Вообще, в известном смысле всякое порождение в конечном счете сводится к перемещению и превращению (собственно «извлечение» есть перемещение изнутри наружу плюс превращение, например превращение слюны бога в пресную воду, священный мед и т. д., а добывание есть «извлечение» плюс «перемещение»). Да и перемещение, если учесть «качественное» восприятие пространства в мифе, может быть в известном смысле сведено к превращению.

Поскольку акт мифического «творения» как некий сюжетный предикат предполагает наличие по крайней мере трех «ролей» — творимого объекта, источника или материала и творящего субъекта, то довольно простая таблица, указывающая тип творения (I—VIII) объект, источник и творца (бога, демиурга, культурного героя), может охватить все основные мифы творения, а дополнительное введение категории времени (времена начальные и конечные, длительное или повторяющееся действие вне времени), а может быть, и пространства (глобальное/локальное), дает также возможность отделить собственно мифы творения от мифов эсхатологических, легенд и т. п.

Если, например, проследить мифы о происхождении воды

(как глобальной стихии благотворной — пресная вода, целебная вода — или разрушительной — потоп, наводнение, а также в качестве локального конкретного водоема, т. е. моря, озера, реки, ручья), то в графе «источник или материал» стояли бы: земля, гора, камень, ежевика, тыква, полое дерево, гнилые змеи, брюхо лягушки или кита, а также вино, кровь, слюна, моча, слезы, родовые воды бога, святого, чудовища, первой женщины и т. д., а также некоторые герои мифа, убегающие от преследования и превращающиеся в реки. В графе, конкретизирующей сюжетные варианты, мы бы обнаружили типы I (бог-творец, божественные близнецы или другие существа создают воду), II (реки — дочери бога моря, океан — сын земли и неба), III (вода из крови или слюны, которую бог извлекает из себя), IV (герой добывает воду из проткнутого брюха чудовища или отнимает у водяного демона), VI (бог делает воду из ежевики), VII (женщина превращается в пруд и т. п.); тип V отсутствует. В графе «субъект творения» были бы перечислены имена некоторых богов, демиургов, культурных героев.

Выше было сказано, что ситуация мифического творения включает три основные «роли» — объект, источник и субъект. Однако в ряде случаев источник или материал оказывается во владении второго субъекта (демон, захвативший воду или небесные светила и т. п.), который часто приобретает черты антагониста, контрагента, которого нужно победить, подчинить, прежде чем получить доступ к объекту или его источнику. Введение этой четвертой «роли» создает почву для борьбы двух мифологических персонажей и тем самым предпосылку для развертывания сюжета. Такое расширение количества «ролей» и развертывание сюжета имеет место в рамках сюжетного варианта, который мы условно назвали «добыванием». Культурный герой отправляется в иной мир, находит способ победить или перехитрить хранителя природных или культурных объектов, извлекает эти объекты из их источника, похищает и приносит их людям. Поэтому не случайно рассказы о «добываниях», произведенных культурными героями, стали основным зерном дальнейшего сюжетного развертывания в сказке и героическом эпосе (см. ниже).

Другие (дальнейшие) способы развертывания повествования — сложение эпизодов добывания различных объектов (например, пресной воды, огня, оружия и т. д.) тем же мифическим героем или же различных типов (из числа упомянутых семи) творения тех же объектов (например, в карело-финских рунах: в одном эпизоде Вяйнямейнен похищает само по или небесные светила у Лоухи, а в другом Ильмаринен

кует сампо и небесные светила в кузнице, т. е. IV + V). Кроме того, к добыванию объекта мифическим героем добавляется рассказ о первоначальном приобретении объекта демоническим существом (лягушка проглотила воду!), и добывание иногда формально становится возвращением утерянного. Наконец, «добывание» может потребовать особых усилий, магических знаний, владения ритуальными предметами и т. п., а также успешной борьбы с антагонистом. Тогда перед «добыванием» вводится эпизод «испытания», большей частью по типу ритуалов инициации. Этот комплекс «испытание плюс добывание» может стать основой и для дальнейшего развития мифа в сказку или эпос.

В архаических мифах о первопредках-демиургах — культурных героях речь идет не о происхождении космоса в целом. В особенно архаической мифологии австралийцев весь космос сводится к микрокосму (точнее — к мезокосму) кормовой территории семейно-родовой группы и нескольких соседних групп; астральные мифы здесь малочисленны, зато имеется множество мифов о происхождении тотемов, инициаций, брачных классов, огня, палок-копалок, копий и т. п. Только в порядке исключения обнаруживаем у аранда интересный миф о происхождении людей из несовершенных зародышей-личинки, у которых слеплены ноги и руки, не прорезаны глаза, уши, рот и т. п. Найдя эти личинки (эмбрионы?!) на местах суши, выступающих из соленой воды, «вечные люди» их доделали, превратив в людей, какими они обычно выглядят теперь. В этом мифе воспроизведен универсально распространенный мотив доделывания человеческих существ, первоначально возникших беспомощными и несовершенными (ср., например, скандинавский миф об асах, давших дыхание, краски и мимику первообразам людей в виде двух кусков дерева — ясеня и ивы); здесь также можно угадать своеобразный вариант другого широко распространенного мифологического сюжета о возникновении суши из воды (см. ниже).

Несколько менее архаические мифы о первопредках — культурных героях в Меланезии, некоторых ареалах Северной Америки, Сибири и Африки составляют рассказы о происхождении различных свойств животных (типичные образцы этиологических мифов), самих животных и культурных растений, человека (антропогенетический миф), небесных светил, огня, орудий труда, ритуальных предметов, самих обрядов, брачных правил, прилива и отлива, дня и ночи, времен года, но очень редко — космоса в целом.

Как мы видели, уничтожение чудовищ и демонов, создание человека и обучение его ремеслам и искусствам, установ-

ление обычаев, режима рек и морей, установление климата и т. п. входят в число важнейших функций культурного героя. Таким образом, соответствующие мифы, во-первых, повествуют о возникновении того, чего раньше не было (многочисленные мифы самых различных народов начинаются с сообщения о том, что раньше не было того-то и того-то) или что было недоступно для человека, и, во-вторых, особое внимание уделяется внесению упорядоченности в природную (регулирование дня и ночи, прилива и отлива, зимы и лета и т. п.) и социальную (дуальная экзогамия и брачные правила и т. д.) сферу, а также введению обрядов, должествующих перманентно поддерживать установленный порядок. И вот эта самая упорядоченность специфически связана с деятельностью культурных героев. Иными словами, их специфика не сводится к добыванию культурных благ, культура включает в себя и общую упорядоченность, необходимую для нормальной жизни в равновесии с природным окружением.

ЭТИОЛОГИЯ СОЦИУМА

Из всех этих упорядочивающих факторов на первом плане оказывается социальный, т. е. введение дуальной экзогамии и вытекающий отсюда запрет браков между членами одной «половины» (фратрии). Обратной стороной введения экзогамии является запрещение кровосмешения (инцеста). Необходимо подчеркнуть, что инцест в буквальном смысле, как его понимают современные люди,— половая связь или брак родителей с детьми, родных братьев и сестер, т. е. кровосмешение в «малой семье»,— уже того понимания инцеста, которое существует в архаических обществах с так называемой классификаторской системой родства: матерью называется не только родная мать, но ее сестры или жены братьев отца, сестрой — не только родные, но двоюродные, и т. д., в пределах материнской либо отцовской линии, и т. п. Номенклатура родства имеет в виду не кровную близость, как таковую, чисто биологическую, а принадлежность к определенной группе, классу родственников или свойственников. При таком порядке инцест практически означает нарушение экзогамии, и сами многочисленные рассказы о кровосмесительных связях братьев с родными сестрами или сыновей с матерями (типа мифа об Эдипе) олицетворяют именно нарушение экзогамии. Само собой разумеется, что социальное начало в мифологии еще опосредствовано, «согрето» кровным, «биологическим» восприятием, не противопоставлено последнему, в этом смысле

синкретично. Поэтому, как бы ни относиться по существу к фрейдистскому «эдипову комплексу» (т. е. признавать его или нет в качестве патологического рецидива детской сексуальности), чисто биологизаторская концепция происхождения социума в книге «Тотем и табу» Фрейда не может считаться удовлетворительной. Не чувство вины «сыновей» перед убитым «отцом» (тотемом), а открывшаяся с установлением экзогамии возможность обмена женщинами и материальными благами между двумя человеческими группами является предпосылкой возникновения общества.

В качестве примера своего рода «социогенного» мифа укажем на историю заключения браков сыновьями и дочерьми Ворона у коряков и ительменов. Речь большей частью идет о заключении последовательно двух браков — сначала менее, а затем более удачного. В ряде случаев первый брак — инцестуальный. Эмемкут женится на своей родной сестре Йинианавут, но затем, посрамленный, меняется сестрами-женами с неизвестно откуда взявшимся чужим человеком, параллельно выдавая другую свою сестру за брата последнего или беря его сестру в жены своему младшему брату. Имеются варианты, в которых браку на родной сестре противопоставляется кросс-кузенный брак Эмемкута на двоюродной сестре Кылю и, соответственно, брак Йинианавут с Илла — братом Кылю. Кросс-кузенный брак — классическая форма брака, вытекающая из дуальной экзогамии. Однако поскольку и браки на двоюродных сестрах у коряков уже были запрещены как слишком близкие, то имеются варианты, в которых брак Эмемкута и Кылю, Йинианавут и Илла рассматривается как неудачная попытка, которая должна уступить место обмену женщинами с «чужим» народом.

Первопредки, первые люди, во многих мифологиях предстают в качестве брата и сестры, что, впрочем, не является воспоминанием о так называемой «кровнородственной» семье. Это естественное представление, вытекающее из выведения человечества от одного рода. Учитывая «метафорическое» взаимопроникновение «природы» и «культуры» в архаических мифологиях, не следует удивляться, что удачные браки дети Ворона заключают с существами, персонифицирующими и контролирующими погоду и морской промысел («облачные люди» и т. п.).

Происхождение «общества», таким образом, совпадало с социализацией природных сил, которые становились его частью. Подобное представление созвучно тотемизму, который, впрочем, сохранился у северо-восточных палеоазиатов лишь в виде пережитков. Кстати, и у палеоазиатов, и в мифах и

сказках буквально всего мира имеется сюжет о приобретении, потере из-за нарушения табу и новом обретении после соответствующих испытаний тотемной (звериной) супруги, доставляющей мужу определенные блага (морских зверей — если это женщина-морж, мед — если она пчела, и т. п.). В виде брака с животными, т. е. с «чужим» тотемическим родом, выражается нормальная экзогамия.

И напротив, инцест, т. е. нарушение экзогамии, неизменно приводит в мифах к нарушению необходимых социальных и природных контактов, к разъединению природных объектов, нормально связанных. В силу стихийного метафорического параллелизма различных мифологических «кодов» нарушение экзогамии (или, наоборот, эндогамии, т. е. запрета слишком отдаленных браков) часто коррелирует в мифах с нарушениями ритуальной тишины, солнечными или лунными затмениями, ведет ко всяким иным нарушениям меры и катастрофам. Множество интересных примеров приводит Леви-Стросс из области фольклора южноамериканских индейцев, У. Лесса — из микронезийского фольклора, Станнер — из австралийского. Очень яркий пример в мифе муринбата — сын радужного змея, своеобразный «австралийский Эдип», насилующий сестер и смертельно ранящий отца.

Именно семейно-родовые отношения, как убедительно показал Леви-Стросс, чаще всего выступают в роли своего рода «арматуры» мифологической структуры, и не только инцест, но нарушения во взаимных обязанностях свойственников (т. е. в тех «обменных отношениях», которые лежат в основе объединения родов в племя) очень часто являются в мифах исходным пунктом коллизии. Между тем культурные герои очень часто совершают подобные нарушения, прежде всего инцестуального порядка (особенно шутовские дублиеры культурных героев — трикстеры), что, как уже указывалось, отчасти оправдывается отнесением действия к мифическим временам. Инцест и другие социальные нарушения (например, нарушения Вороном правил распределения добычи, полового разделения труда, изменение им пола и т. д.) являются источником хаоса, грозящего нарушить уже достигнутую социальную и природную упорядоченность.

Таким образом, введение дуальной экзогамии, т. е. возникновение общества, имплицитно выражает пафос превращения хаоса в космос. Но для того чтобы этот пафос был выражен эксплицитным образом, рядом с этиологическими мифами должны быть достаточно развитые космогонические. Это имеет место в более развитых мифологиях, сосредоточенных на происхождении космоса в целом.

ХАОС И КОСМОС. КОСМОГЕНЕЗ

Происхождение космоса в целом часто представляется как развитие из яйца, как преобразование убитого богами антропоморфного существа, как цепь рождений богов, моделирующих различные природные объекты, как серия творческих актов бога-творца.

Происхождение из яйца иногда коррелирует с мотивом ныряльщика — водоплавающей птицы, добывающей из моря ил, из которого постепенно создается суша (см. ниже). В тотемических мифах люди-птицы часто предстают в качестве фратриальных предков, что, вероятно, способствовало развитию подобного мотива. В более архаических мифологиях из яйца развиваются птицы-тотемы, острова, небесные светила, особенно солнце (в австралийских и африканских мифах), некоторые боги, наконец, земля как центральная часть космоса. Иногда фигурируют два яйца, в других случаях две половины яйца, в соответствии с представлениями, восходящими к дуальной экзогамии или бинарной логике. Половины имеют разный цвет, связаны с различными враждебными существами, например с Иуруги — бледным лисом и его антиподом Иазиги в мифах догонов.

В ряде архаических мифов (океанийских, индонезийских, американо-индейских, отчасти индийских и китайских) из яйца выходят первые люди, первопредки, а в более развитых — сам бог-демиург, например египетский бог солнца Ра, а также Птах, вавилонская Иштар в образе голубки, индийский творец Вишвакарман, Праджapati, Брахма и т. д., греко-орфический Эрос, китайский Пань-гу и т. д. (алломорфы: боги, особенно в Египте и Индии, выходят из цветка лотоса). Из яйца боги создают различные части вселенной, обычно из нижней части — землю, а из верхней — небо. Очень яркая поэтическая картина создания мира из яйца дана в карело-финских эпических рунах, вошедших в «Калевалу». В индийской мифологии для процесса творения мира демиургом или самотворением мира и божества большое значение имеют *тапас* — тепло, в частности тепло, выделяющееся при высиживании наседкой яйца, и *кама* — желание творца как начало воли и самосознания. *Кама* закономерно сопоставима с Эросом в его космогонической функции. Концепция происхождения мира из космического яйца распространена в мифах полинезийских, африканских, финно-угорских, сибирских, древнесредиземноморских, индийских, дальневосточных.

Сюжет создания мира из тела убитого живого существа, большей частью антропоморфного, имеет своим прототипом

жертвоприношение. В архаических мифологиях встречаются рассказы о создании животных и растений, небесных светил и других природных объектов из тела убитого «предка». В этом плане заслуживает внимания так называемая «мифологема Хайнувеле», объясняющая соответствующий ритуал и специфичная для архаических земледельческих обществ типа папуасского: принесенная в жертву девушка (первая умершая) превращается в злаки, дает жизнь растительности и т. п.

От мифологемы Хайнувеле путь идет и к умирающим и воскресающим (возвращающимся) богам, и к сюжету создания мира из антропоморфного первосущества в более развитых мифологиях: в аккадской мифологии Энлиль или Мардук, убив богиню Тиамат, разделяет на части ее тело, из верхней части делает небесный свод и устраивает там «стоянки для великих богов» в виде светил, а из нижней части создает землю, затем растения и животных; при помощи Эа он делает человека из крови поверженного Кингу, которого Тиамат взяла в мужья после смерти Апсу. Этот аккадский космогонический миф противостоит в известном смысле шумерским этимологическим мифам как более архаичным.

В древнеиндийском (ведийском) мифе боги приносят в жертву великана Пурушу, причем здесь в отличие от аккадского мифа полностью отсутствует враждебность к Пуруше богов. В ходе эволюции индийской мифологии Пуруша постепенно сливается с самим творцом-демиургом, стирается грань между этой космогонической концепцией и мифом о рождении мира из яйца (Пуруша выходит из яйца, сам себя приносит в жертву!).

В скандинавской мифологии боги создают мир из тела убитого ими великана Имира: его плоть стала землей, череп — небом, кости — горами, кровь — морями. Заслуживает внимания этимологическое тождество имени Имира и древнеиндийского Ямы, иранского Йимы. Последний указывает на связь с представлением о первопредке, каким Имир фактически является и в скандинавской мифологии, в которой инеистые великаны предшествуют богам («Это было раннее время, когда жил Имир» — в эддическом «Прорицании Вёльвы»).

В разных версиях китайских мифов Пань-гу является первопредком, демиургом и антропоморфным существом, из которого был создан мир: после смерти Пань-гу из его плоти возникла почва, из костей — камни и золото, из волос на теле — растения, из волос на голове — звезды, из пота — дождь и роса, из слез — реки, из жил — дороги, из глаз — солнце и месяц, из дыхания — ветер, из голоса — гром, из паразитов

на теле — люди. Иногда люди называются его детьми. В японском мифе из тела богини Изанамии возникают другие боги.

В древнемексиканском (ацтекском) мифе боги разделили богиню земли на две части, сделав из одной поверхность земли, а из другой — небесный свод; из волос богини выросли деревья, цветы и травы, из рта и глаз — реки и пещеры, из плеч и носа — горы и долины.

Процесс космогенеза в развитых мифологиях, в создании которых ощущаются жреческие метафизические спекуляции, может быть представлен и как теогоническая генеалогия, в которой одни боги, моделирующие те или иные природные объекты, порождают иногда не совсем нормальным способом (признак сверхъестественного) других богов, моделирующих те или иные фрагменты природы или даже абстрактные понятия. Наиболее архаичная и универсально распространенная пара богов-предков — это небо-отец и земля-мать. В этих образах можно усмотреть, с одной стороны, космоизацию «первых людей» — фратриальных первопредков, а с другой — перенесение семейно-брачных отношений на природные объекты. В полинезийской мифологии, в ее маорийском варианте небо и земля (Ранги и Папа) являются исходным пунктом космогонического процесса, но они, в свою очередь, порождены такими богами (образ которых возник несомненно позднее, см. ниже, о хаосе), как По (ночь) и Ао (свет), а те вместе с Коре (пустота), Чэ (звук), Куне (развитие), Вао Нук (великий лес), Веа (растения), Ака (воздушный корень) вышли из Веу (корешок), а тот — из Пу (корень). В других полинезийских теокосмогониях в качестве мужского прародителя находим Атеа (пространство) или Те-Туму (источник) или Тангароа — там, где он является верховым богом. В полинезийской мифологии имеется настоящий пантеон богов — потомков этих божественных первосуществ. На всех полинезийских островах в пантеон входят Тангароа, Тане, Ронго, Ту (имеется ряд фонетических вариантов этих имен), другие боги имеют местное значение.

В теокосмогонии дагомейцев (фон) фигурирует несколько поколений божеств-андрогинов: первичное божество Нана-Булуку порождает близнецов Маву и Лиза (луна и солнце), а те породили других богов, моделирующих землю, море, гром и т. д. Главами земного пантеона становятся первые дети Маву и Лиза — близнецы Да Зоджи, затем рождается главный громовник Со (Хевиозо), чьи дети воплощают разные аспекты неба, грома, дождя, затем рождаются близнецы: боги моря Агбе, бог охоты Аже, бог железа и войны Гу, бог воздуха и дыхания Дьо и, наконец, трикстер Легба.

Гелиопольская версия египетской мифологии, поразительно напоминающая соответствующий полинезийский миф, также представляет природные объекты и космогенез как цепь божественных рождений: Ра-Атум после самооплодотворения выплевывает Шу и Тефнут, персонифицирующих воздух (мужское начало) и влагу (женское начало); Шу и Тефнут становятся родителями земли Геба (мужское божество) и неба Нут (женское божество), а Геб и Нут уже порождают Осириса, Исиду, Сета и Нефтиду — героев центрального египетского мифа, имеющего уже не столько космогонический, сколько календарный характер.

В шумерской мифологии в теогоническом процессе участвует Энлиль: он отец лунной богини Нанны, а также хозяина подземного мира Нергала и его братьев, которых родила от него богиня воздуха Нинлиль; вместе с Нинхурсаг Энлиль рождает Нимму, а вместе с Нимму — Нинкурру, вместе с Нинкурру — богиню Утту (все связи кровосмесительные), но здесь перевешивает его деятельность как демиурга — культурного героя, который распределяет все, что есть на свете, между отдельными богами-хозяевами и т. д.

В аккадской, финикийской, хетто-хурритской и греческой мифологиях теокосмогонический процесс тесно связан со сменой поколений богов и конфликтом между ними.

Наконец, в развитых мифологиях имеется ряд примеров творения силой мысли и слова, причем не только отдельных природных предметов, но мира в целом. Так, в египетской мифологии Ра-Атум физически порождает природные космические объекты, персонифицированные в виде богов (пусть путем самооплодотворения), а Птах уже творит мир только «сердцем и языком», просто называя предметы. Именно таким образом действует библейский бог-творец, который в противоположность египетским богам полностью отделен от природных объектов. Промежуточная ступень хорошо представлена в шумеро-аккадской мифологии, где боги связаны с природными объектами и стихиями, но не полностью с ними совпадают.

В космогонических мифах развитых мифологических систем упорядочивающая деятельность богов более ясно и полно осознается как преобразование хаоса, т. е. состояния неупорядоченности, в организованный космос, что составляет в принципе главнейший внутренний смысл всякой мифологии, в том числе и архаической. В мифах о хаосе этот смысл и пафос проявляются наглядно, эксплицитно, посредством адекватной мифологической темы.

Как известно, энтропия преодолевается информацией, а

мифологической информацией *par excellence* является космогония как повествование о структурировании, формировании упорядоченного мира из его хаотического первоначального состояния. Образ хаоса, как такового, находим в полинезийской, японской, китайской, древнеамериканской (доколумбовой), египетской, вавилонской, греческой, скандинавской, иудейской и других мифологиях.

Хаос большей частью конкретизируется как мрак или ночь, как пустота или зияющая бездна, как вода или неорганизованное взаимодействие воды и огня, как аморфное состояние вещества в яйце, а также в виде отдельных демонических (хтонических) существ, таких, как змеи-драконы, древние великаны и боги старшего поколения. Превращение хаоса в космос оказывается переходом от *тьмы* к *свету*, от *воды* к *суше*, от *пустоты* к *веществу*, от *бесформенного* к *оформленному*, от *разрушения* к *созиданию*. Мрак (ночь), например, находим в мифах Полинезии (кроме западной), некоторых африканских племен, индейцев пуэбло, отчасти в индийской («Ригведа», «Махабхарата») и греческой (Гомер, орфики) мифологиях. В Китае, у маори Новой Зеландии и в орфической редакции греческой мифологии ночь — мать неба и земли. В мифах Полинезии тьма и царство мертвых (По) как исходный пункт космогонического процесса конкурируют с пустотой (Кора). Зияющая бездна фигурирует в греческом (Гесиод, орфики) и скандинавском мифе («Эдда») — это так называемые Тартар и Гинунгагап. В древнеегипетской мифологии понятие хаоса этимологически связано с мраком (*хех*), но имеется в виду прежде всего хаос водяной в виде первичного океана (Нун) или (в гермопольской версии) пяти божественных пар, представляющих разные его аспекты; водяному хаосу противостоит выступающая из него первая земная кочка-холмик, с которой в Гелиополе ассоциируется Атум (как Ра-Атум), а в Мемфисе — Птах. В шумерской мифологии имеется образ первоначальной морской бездны — Абцу, на месте которой устроил себе жилище самый деятельный из богов Энки, представляющий, по-видимому, землю, пресную воду и земледелие на поливных землях. В индийской мифологии имеется представление о тьме и о бездне (описание небытия, т. е. *асат*, как страшной бездны под землей), но также и о порожденных ночью или хаосом первичных водах.

Представление о первичности морской стихии, из недр которой возникает или создается земля, имеет, в сущности, универсальный характер, и это представление можно найти почти во всех мифологиях мира, начиная с австралийской. Гораздо реже (типичные примеры — скандинавский и иранский)

фигурирует мотив возникновения мира в силу взаимодействия двух стихий — воды или льда с огнем. Вообще космогоническое значение огня двойственно, он находится как бы на границе природы и культуры.

Вылавливание из первичного океана комочка земли в мифах американских индейцев и сибирских народов часто совершает птица-ныряльщик. В Полинезии Мауи вылавливает рыб-острова. В скандинавской мифологии асы поднимают землю или один только громовник Тор вылавливает со дна океана «змея средней земли». В египетской мифологии земля не вылавливается, а сама выходит на поверхность в виде холмика (этот специфический мотив соответствует картине разлития Нила), и этот первичный холм обожествляется и в известном смысле отождествляется с солярным богом Ра-Атумом. В брахманах рассказывалось, что Праджапати извлек землю из воды, приняв вид вепря; для индийской мифологии характерен также образ бога-творца (Брахмы или Вишну), плавающего по первичным водам в цветке лотоса, на драконе Шеше и т. д. Библейский дух божий также носился над водами.

Космогонической концепции первичности океана соответствует космологическая модель суши, окруженной мировым океаном. При этом небо также часто мыслится чем-то вроде верхнего моря. Представление о водяном хаосе лежит и в основе широко распространенного мотива всемирного потопы, якобы имевшего место в начальные времена.

Переход от бесформенной водяной стихии к суше выступает в мифах как важнейший акт, необходимый для превращения хаоса в космос. Следующий шаг в том же направлении — отделение неба от земли, которое, может быть, в сущности совпадает с первым актом, если учесть первоначальное отождествление неба с мировым океаном. Однако именно повторение акта с направленностью первый раз вниз, а второй раз — вверх привело к выделению трех сфер — *земной, небесной и подземной* (переход от двоичного деления к троичному), из которых средняя сфера — земля — противостоит водному миру внизу и небесному наверху. Таким образом, возникает своего рода «нормальная» трихотомическая структурная схема космоса, включающая необходимое пространство между землей и небом (это пространство во многих случаях представляется образом космического древа). Земля и небо почти повсеместно осмысляются как женское и мужское начала, как супружеская пара, стоящая в начале теогонического или теокосмогонического процесса. В маорийском варианте полинезийской мифологии — это Ранги и

Папа, в египетской (гелиопольской) — Геб и Нут, в греческой (гесиодовской) — Уран и Гея, в древнеиндийской — Дьяус и Притхиви и т. д.

Подвиг отделения земли от неба в полинезийских мифах приписывается то Тангароа и Ту, то Тане, то полубогам Ру, Монофити, культурному герою Мауи, в египетском — персонафицирующему воздуху богу Шу, в шумерском — Энлилю (в котором сочетаются культурный герой и бог ветра), в индийском — сыну неба и земли — Индре, в китайском — демиургу Пань-гу; Индра и Пань-гу отделяют небо и землю постепенно, по мере того как сами растут. Следует заметить, что, хотя появление земли из воды, обуздание всемирного потопа или подземных вод обычно представляются фактором космического упорядочивания, сама мать-земля иногда остается связанной с хаотическими силами, ибо поверхность земли является областью упорядоченной культуры, но внутри земли находится царство мертвых, живут различные демоны; кроме того, женское начало также иногда ассоциируется со стихией воды и с хаосом, обычно мыслится на стороне «природы», а не «культуры», особенно в условиях усиления патриархальной идеологии.

В Китае образ хаоса (*хунь-тунь*) отчасти космизирует мотив первых людей как «недоделанных» эмбриональных существ. *Хунь-тунь* иногда представляется человекообразным существом, но без глаз, ушей, носа, рта и других «отверстий» или слепым, глухим и лишенным внутренностей медведеобразным псом. Его «хаотичность» имеет и нравственный аспект: он лает на хорошие существа и ластится к дурным.

Как сказано, силы хаоса могут представлять в образах различных демонических существ, победа над которыми осмысливается как процесс космогенеза или по крайней мере как средство поддержания космического порядка.

Превращение хаоса в космос намечено в довольно архаических мифологических системах в повествованиях о борьбе с хтоническими демонами и чудовищами мифологических богатырей, образы которых еще не отдифференцировались полностью от первопредков и культурных героев. Оставляя в стороне эпизоды борьбы со злыми духами Мауи, Ворона, Эква-Пырища и других типичных культурных героев-трикстеров, напомним о героических близнецах — борцах с чудовищами в фольклоре американских индейцев. Они, собственно, тоже являются культурными героями, но иного типа: это богатыри, выполняющие миссию по уничтожению хтонических демонов, мешающих мирной жизни предков. Повествование о них имеет характер героической сказки. На грани мифа и эпоса сто-

ят такие борцы против чудовищ, как Геракл и Тесей в античной мифологии. Прометей с Эпиметеем, Гефест, Гермес, Геракл представляют собой целый ансамбль типологических разновидностей культурных героев, восходящих к самым древним традициям. К богатырскому типу мифологического персонажа близок и скандинавский громовник Тор, вечно побеждающий великанов, сражающийся со «змеем средней земли», а также китайский стрелок И. У Тора и И космогонический аспект выступает достаточно отчетливо, так как «змея средней земли», которого пытается вытащить Тор, или лишние солнца, которые сбивает стрелок И, являются частью космогонической системы и вместе с тем силами хаоса, грозящими ее разрушить. В скандинавской мифологии Тор, Один и другие боги обуздывают хтонические силы — вечный источник хаоса — в виде чудовищ Ермунганда (мировой змей), волка Фенрира, смерти Хель, порожденных великаншей от злокозненного Локи: волка сажают на цепь, змея низвергают в океан, а Хель — в подземное царство мертвых, но они сохраняют потенциальную опасность для космоса. Мифологические бои и поединки почти всегда в той или иной мере космологичны и знаменуют победу сил космоса над силами хаоса.

Переход от мрака к свету иногда представляется следствием поражения космического чудовища, проглотившего солнце, или победы над хранителем небесных светил. Но гораздо популярнее космогоническая борьба со змеем (драконом) в плане подавления водяного хаоса. Змей (дракон) в большинстве мифологий связан с водой, часто как ее похититель, так что он угрожает либо наводнением, либо засухой, т. е. нарушением меры, водяного «баланса» (ср. в мифах американских индейцев роль лягушек или птиц). Поскольку космос отождествляется с порядком и мерой, то хаос естественным образом ассоциируется с нарушением меры; так же как с нехваткой/избытком небесных светил (мотив уничтожения «лишних» солнц распространен не только в Китае, но в Сибири и Северной Америке), дело обстоит и с наводнением/засухой.

Ра-Атум борется с подземным змеем Апопом, Индра с Вритрой, принявшим вид змея, Энки, Нинурта или Инанна с хозяином преисподней Куром, иранский Тиштрий (Сириус) с дэвом Апоши. Апоп, Вритра, Кур, Апоши (тот же Апоп) задерживают космические воды. Энлиль или Мардук побеждает принявшую вид дракона прародительницу Тиамат, супругу Апсу (ср. шумерск. Абцу), персонифицирующую, по-видимому, темные воды хаоса. В Библии имеются намеки на борьбу бога с драконом или чудесной рыбой, представляющей

также водяной хаос (Рахаб, Техом, Левиафан). Героическая борьба Юя с космическим потопом завершается убийством коварного хозяина воды Гун-гуна и его «приближенного» — девятиголового Сяню. Космогоническое значение борьбы Индры с Вритрой удваивается мотивом убийства Вишварупы, трехголового сына Тваштара (затем создавшего Вритру), собиравшегося проглотить мир. Как отмечено выше, борьба с силами хаоса в ряде случаев, в особенности в мифологиях Средиземноморья, принимает вид борьбы между поколениями богов. Здесь, возможно, отражаются обычаи, связанные с ритуальным убийством сакрализованного царя. Борьба поколений богов за власть описана в хетто-хурритском и отчасти угаритском мифах, но интерпретация этой борьбы как превращения хаоса в космос гораздо более отчетлива в вавилонской (аккадской) и греческой мифологии.

Борьба Мардука с Тиамат подается в вавилонской мифологии (в знаменитом тексте «Энума элнш») как борьба богов младшего поколения против старшего. Сначала Эа обезвредил магическими средствами Апсу и на месте убитого выстроил жилище, в котором жена Эа родила Мардука; впоследствии Мардук во главе молодых богов одолел Тиамат и войско чудовищ (змей, драконов, скорпионов и т. д.), возглавляемое страшным Кингу.

В гесиодовской теогонии детьми Урана и Геи, персонифицирующих небо и землю, являются сторукие великаны, одноглазые киклопы, а затем титаны и титаниды. Ужаснувшись бесформенных сторуких великанов и киклопов, Уран не дал им возможности покинуть чрево земли (низверг в Тартар). Речь, несомненно, идет о хтонических чудовищах и о их явной близости к хаосу, но не водяному, а подземному. Гея, недовольная этим и уставшая рожать, подговаривает детей отомстить отцу. Крон оскопляет Урана и занимает его место. Из пролитой крови Урана рождаются богини мщения и богини угрызения совести, из семени-пены Урана — богиня Афродита, которая, заметим, при всей своей классической красоте и пропорциональности все же богиня плодородия, связанная с землей, а возможно, и с водяным хаосом.

Крон, чье время отождествляется с «золотым веком», порождает с Реей (типологически — двойник Геи) олимпийских богов, но он глотает своих детей, боясь, что они лишат его власти. Спасенный матерью Зевс побеждает Крона и титанов.

Как бы заключительную фазу борьбы младшего поколения богов с титанами составляет победа Зевса над стоголовым чудовищем Тифоном, рожденным Геей от Тартара. Тифон — отец таких типичных хтонических чудовищ, порожденных им

с полузмеей Ехидной, как двухголовый пес Орфо, адский пес Кербер, лернейская гидра и Химера (ср. выше — потомство Локи в скандинавской мифологии, ср. также титанов со скандинавскими ннеистыми великанами). В эллинистических источниках (Клавдиан и Аполлодор) повествуется о борьбе олимпийцев с порожденными Геей змееногими гигантами. Окончательная победа достается им с помощью Геракла (гигантомахия). В греческой мифологии для картины преодоления хаоса специфичен эстетический критерий, хотя еще и не вполне осознанный. Идеалом здесь является соразмерность частей и телесная гармоничность.

Космогонический аспект, несомненно, имеется в борьбе Ахурамазды и Анграманью в дуалистической иранской мифологии и даже в борьбе иранских мифических первоцарей с драконами — Третоны с Ажи-Дахакой, Керсаспа со Срувар, борьбы огня Атара с драконом-тьмой, Митры со страшным быком. Если не космогоническим актом превращения хаоса в космос, то по крайней мере актом защиты космоса от угрожающих ему сил хаоса являются и другие многочисленные эпизоды борьбы мифических, а затем и эпических героев с чудовищами, демонами и т. п., например Гора с Сетом (в поздней версии, где Сет ассоциируется с севером, пустыней и засухой) в знаменитом египетском мифе, Энлиля, Лугальбанды и Гильгамеша против птицы Зу, Гильгамеша и Энкиду против страшного быка, чудовища Хуавы-Хумбабы и т. п. (в шумеро-аккадских мифах и эпосе), Тешуба против великана Улликумми, против дракона (хетто-хурритская мифология), Ваала против Мота и полубыка-получеловека в пустыне (финикийская мифология), Аполлона против Пифона и Тития (победа над Тифоном и основание Дельфийского храма, несомненно, осмыслены как победа над хтоническими силами хаоса), Геракла, Персея и Тесея с различными чудовищами, критским Минотавром, Медузой Горгоной и т. д., борьба против демонов Шивы и его сына Сканды, а также Кришны и Рамы (аватар Вишну) и т. д. Борьба с чудовищами является центральной темой в архаической эпике (например, у народов Сибири и на Кавказе в тибето-монгольском эпосе о Гесере), продолжающей традиции собственно мифологического повествования, причем, повторяем, интерпретация этой борьбы в мифе и эпосе продолжает осмысляться как защита космоса против хаоса даже тогда, когда космогонический аспект оттесняется календарным, эсхатологическим, историческим.

В этом случае побежденные силы хаоса вновь и вновь одолеваются богами или героями для сохранения космоса и космического порядка.

Мифические существа, персонифицирующие хаос, побежденные, скованные, низверженные, часто продолжают существовать на окраинах космоса, по берегам мирового океана, в подземном «нижнем» мире, в некоторых особых частях неба, т. е. в соответствующих частях мифологической пространственной модели мира. Так, например, инеистые великаны в скандинавской мифологии предшествуют во времени асам (отчасти в роли старшего поколения богов), а в пространстве они размещаются на окраине земного круга, в холодных местах, вблизи мирового океана, особенно на востоке, куда Тор совершает против них свои походы.

Преобразование хаоса в космос, как следует уже из предыдущего изложения, соответствует выделению культуры в ее противопоставлении природе. Об исключительной роли так называемых культурных героев речь уже шла выше. Однако отчетливое, осознанное противопоставление природы и культуры является уделом более развитых мифологий. Мы его находим, например, в архаических эпических памятниках, в образе киклопа в «Одиссее» или в контрастном отношении образов Гильгамеша и Энкиду, соответственно города-государства Урука и дикой пустыни, в которой первобытный богатырь Энкиду живет одной жизнью с животными (ср. зародыш противопоставления культуры и природы в образах близнецов в американских мифах: мальчика из вигвама и мальчика из кустарника). Трудно согласиться с Кёрком, который в своей очень содержательной книге «Миф. Значение и функция в античной и других культурах» (см. прим. 32) утверждает, что оппозиция природы — культуры специфична для первобытности и затем ослабевает в той же «Одиссее» и в «Гильгамеше».

КОСМИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ

В развитых мифологиях космогоническим мифам соответствует развернутая в пространстве и структурно наглядная космическая модель, которая, однако, не полностью выводима из космогонических мифов и может быть реконструирована отчасти с использованием «имплицитной мифологии», извлеченной из анализа ритуалов, языковой семантики и т. д. Как мы видели, в ряде космогоний господствует представление о мире как космическом человеческом теле, так что различные части космоса соответствуют частям человеческого тела, что демонстрирует единство макро- и микрокосма. Однако наряду с такой антропоморфной моделью имеются следы зооморфной, особенно териоморфной модели, большей частью не для

космоса в целом, а для земли: земля — это гигантская лосиха, земля сделана из панциря черепахи или головы змеи, поддерживается змеем, рыбой, быком, слоном, китами и т. д. Подобные мифы находим у североамериканских индейцев, в Индии, у сибирских народов, в армяно-иранских, скандинавских и других мифах. Яркий пример — скандинавский «змей среднего мира» (средний мир = земля) Ермунганд.

Обилие териоморфных образов водяных или полуводяных животных, вероятно, связано с представлением о возникновении земли из мирового океана и о водяном хаосе, локализованном под землей и вокруг нее (ср. антропоморфного Атласа, поддерживающего землю своими плечами). Наиболее распространенной моделью космоса в целом, конкурирующей с антропоморфной (типа Пурушп — Имира) или с ним отождествленной, является «растительная» модель в виде гигантского космического дерева, иногда корнями вверх. В некоторых индейских мифах мировое дерево содержит источники пищи (космическое дерево оказывается часто и деревом судьбы: в якутских мифах из него выходит богиня рождения и удачи, а в скандинавских под его корнями живут норны — богини судьбы). Практически все эти модели совмещаются, так как териоморфные образы оттесняются в подземный мир, а космическое дерево структурирует мир, созданный из антропоморфного первосущества.

Заслуживает внимания, что с мировым деревом часто совмещается антропоморфное божество. Например, египтяне изображали богиню Нут в виде дерева, со священным дубом тесно связан Зевс, в мифологии майя космическое дерево — место обитания бога дождя, вооруженного топором, иногда бога огня. В славянской и отчасти скандинавской мифологии с мировым деревом связывается также громовник, правда в скандинавской мифологии с космическим деревом более тесно связаны не Тор, а Хеймдалль (его страж) и верховный бог Один. Последний сам себя пригвозждает и вешает на космическом древе (ср. шаманские деревья и крестное дерево). Трудно сказать, в какой мере образ антропоморфного божества на мировом древе отражает антропоморфизацию космоса в духе концепции Пуруши — Имира. Не случайно испытания Одина на мировом древе — ясене Иггдрасиль — имеют характер шаманской инициации. В сибирском шаманизме связь между мировым деревом и шаманом чрезвычайно тесная и многообразная, прежде всего в том смысле, что шаман с помощью мирового дерева способен поддерживать связь между людьми и богами, между землей и небом, исполняя функцию посредника, медиатора. В зародышевой форме тот же комплекс име-

ется и в других архаических ареалах, в том числе у австралийцев. С мировым деревом (ясенем, дубом, лиственницей и т. п.) связаны обычно и различные зооморфные существа, которые, в частности, маркируют различные уровни космоса по вертикали: на вершине находим птиц — большей частью орла (в индоевропейских мифологиях; ср. в египетском мифе — птицу Феникс), под корнями дерева — змей (например, змей Нидхёгг в скандинавской мифологии, может быть, «двойник» змея Ёрмунганда), на среднем уровне — травоядных (коза и олень, объедающие ветви Йггдрасиля), иногда — белку, спущую по стволу и также выполняющую роль медиатора между *верхом* и *низом*, и т. п.

В. Н. Топоров рассматривает мировое дерево как идеальную модель динамических процессов (по вертикали) и одновременно устойчивой структуры (по горизонтали), главным и организующим остальные элементы космическим представлением для целой эпохи в истории мировоззрения человечества¹⁴³.

Мировое дерево — центральная фигура прежде всего «вертикальной» космической модели и в принципе связано с трихотомическим делением на небо, землю («среднюю землю») и подземный мир. Трихотомическое деление составляет основу и более сложных иерархических моделей, в которых фигурируют 1, 3, 4, 5, 7, 9, 10 и более небесных сфер или 2, 3, 7 нижних миров. Такое трихотомическое деление — результат двойного противопоставления *верха* и *низа*, а затем и дифференцированной характеристики нижнего мира как местопребывания мертвых и хтонических демонов и верхнего как местопребывания богов, а впоследствии и «избранных» людей после их смерти. В этом смысле в скандинавской космической модели противопоставляются подземное селение мертвых Хель и небесная Вальхалла, в которой Один пирует с воинами, геройски павшими в битве.

Довольно смутное представление о мучениях мертвых в нижнем мире и их благополучии в царстве мертвых для избранных в мифологиях древнего Средиземноморья, у североамериканских индейцев и народов Сибири и других приобретает более четкую форму противопоставления ада и рая в иудео-христианской традиции. Земля как место обитания людей, расположенная между «верхним» и «нижним» мирами, часто обозначается как *средний мир*, *средняя земля* (например, в мифологиях скандинавской и сибирских).

Развитие небесной мифологии, превращение неба в место обитания богов привели к тому, что небесные «события» и небесная топография приобрели такой же парадигматический

характер, как мифическое время типа австралийского «времени сновидения».

В развитых мифологиях с их пантеонами бессмертных богов люди и даже герои не могут достичь неба и бессмертия. Последний мотив особенно популярен в аккадских сказаниях об Адапе, Этане, Гильгамеше — героях, которым придаются определенные богоборческие черты, так же как и греческому Прометею или сходным с ним кавказским героям, прикованным богами к горе (Амирани, Абрскил, Артавазд, Мгер). Даже в более архаических мифологиях — у некоторых народностей Сибири и Северной Америки — только отдельные мифические герои или шаманы, специально выполняющие функцию посредничества между всеми мирами, могут подниматься с земли на небо и возвращаться обратно. В некоторых мифах Африки, Индии, Сибири, наоборот, с неба спускаются боги или их особые посланцы, культурные герои и богатыри, исполняющие на земле определенную миссию — обучения людей культуре, уничтожения злых демонов, введения религиозных культов и т. д. Таким образом, космогонический акт отделения неба от земли (см. выше) создал необходимые предпосылки для качественно-дифференцированной характеристики космического пространства в вертикальном направлении. В архаических мифах между ранее слитными небом и землей прокладывается путь по растущему вверх дереву, по столбу, по горе, по цепи из стрел, запущенных таким образом, что конец одной втыкается в хвост другой, по радужному мосту, по лучу, лестнице и т. п. Заслуживает внимания, что эквивалентом мирового древа в космической модели является мировой столб или высокая гора (не говоря уже об антропоморфном первосуществе). Они не только соединяют небо и землю, но и поддерживают небо, чтоб оно не упало.

В горизонтальной космической модели обычно фигурируют четыре (иногда — восемь) соотнесенных с центром столба, колонны или древа по четырем углам, т. е. странам света (в мифах полинезийских, сибирских, американских, африканских, египетских, индийских и т. д.). В скандинавском мифе небесный свод поддерживается четырьмя карлами, носящими имена «Север», «Юг», «Запад» и «Восток», которых можно условно соотнести с центром в виде мирового древа и Хеймдалля как его стража. Однако в очень многих случаях антропоморфные или зооморфные боги и иные мифические существа в роли стражей символизируют четыре страны света, т. е. концы четырехугольной горизонтальной модели.

В алгонкинских мифах (оджибве) встречаем в качестве стражей четырех птиц, у индейцев пуэбло (навахи) — четырех

медведей, белок, дикобразов. В доколумбовых культурах фигурируют животные и боги в качестве стражей направлений, последние маркировались различными цветами. Так, у майя по четырем сторонам мира находим четыре дерева с птицей на верхушке, соотнесенные со стоящим в центре космическим древом; с четырьмя странами света также ассоциировались Бакабы — держатели неба, Павахтуны — боги ветра и Чаки — боги дождя, причем с востоком — красные Бакаб, Павахтун и Чак, с севером — белые и т. д.; иконографический образ богов дождя, по-видимому, развился из ольмекского бога-ягуара. В мифологии ацтеков четыре бога-стража сторон света — разноцветные тескатлипоки.

Четырехчленная система с богами, стоящими на подпорках неба, обнаруживается и в Египте, связь стран света с определенными богами-покровителями — в Вавилоне, но классические проявления этой горизонтальной модели дают Китай, Индия и буддийская мифология в различных странах. В древнекитайских мифах верховному правителю центра Хуань-ди противостоят правители Востока (Фу-си), Запада (Шао-хао) Севера (Чжуань-суй), Юга (Янь-ди и Чжу-жун).

В древнеиндийской мифологии широко распространено представление о стражах стран света (асапала, локапала). В ранней брахманской космографии в этой роли выступают Агни (Восток), Варуна (Запад), Яма (Юг), Сома (Север), но впоследствии имена богов существенно варьируются. В тантризме возникает учение о пяти Дхьяни-Буддах, символизирующих центр и четыре страны света. Четыре бога — хранители стран света — из индийской буддийской традиции перешли в ламаизм, графическим воплощением соответствующих космологических представлений являются тибетские и монгольские мандалы, столь заинтересовавшие Юнга.

Четырехугольная горизонтальная космическая модель, входящая к той ориентации по свету, о которой писал Кассирер, накладывается на идущее из космогонических мифов представление о земле, поднятой из мирового океана (водяного хаоса), а потому и окруженной водой со всех сторон.

Кроме того, горизонтальная ориентация по странам света определенным образом увязывается с вертикальной моделью так, что север (иногда и восток) оказывается тождественным *низу*, а юг — *верху*. Поэтому злые духи, великаны и подобные им существа, связанные с остаточным хаосом, могут быть локализованы и в подземном мире, и на окраине земли, и на востоке и даже в восточной части неба.

Если соотнесенность места обитания людей с небом и преисподней породила вертикальное представление о «средней

земле», то на плоскости космический центр противостоит мало освоенной культурой «дикий» периферии (ср. представление о «пупе земли», с которым совпадает первая кочка в море, центральный храм, город-государство; ср. самообозначение Индии и Китая «срединным царством»).

В ряде мифологий космос ориентируется по большой реке, вокруг которой концентрируется хозяйственная и религиозная жизнь. Так, в древнем Египте между орошаемой Нилом почвой и пустыней проходит демаркационная линия, разделяющая *космос* и *хаос* и даже *жизнь* и *смерть*. Два главных героя египетской мифологии — солнечный бог Ра и Осирис персонифицируют Нил; Нил имеет свое соответствие на небе в виде небесного «Нила», по которому солнце совершает свой ежедневный путь. Ориентируясь по течению Нила, египтяне представляют, что юг — это *верх*, север — *низ*, запад — *правый*, а восток — *левый*.

Большие сибирские реки (Енисей, Лена и т. д.), вдоль которых происходило расселение различных племен, также приобрели космический характер. В шаманской мифологии народов Севера существует представление о шаманской реке (функционально близкой мировому древу, шаманским деревьям), связывающей *верх* и *низ*, *небо* и *землю*, так что исток реки совпадал с *верхом*, а устье — с *нижним* миром, принимая его демоническую окраску. Соответственно устье большей частью отождествлялось с тем направлением, на котором находился нижний мир (большей частью с севером).

Создание детально разработанной космологической пространственной модели в известной мере подтверждает единство пространственно-временных представлений в мифологии (земля среди водяного хаоса; оппозиция богов и великанов как во времени, так и в пространстве, и т. п.) и основной принцип мифа — описание посредством повествования о генезисе. Вместе с тем разработка «небесной» и «хтонической» мифологий, формирование образов управляющих миром небесных богов, вьтесняющих образы живших в стародавние времена и «превратившихся» первопредков, приводит к тому, что внимание к пространственной космической структуре усиливается отчасти в ущерб изложению событий мифического времени. Оказывается, что более четкая пространственная модель космоса в развитых мифологиях коррелирует с менее четким представлением о границах мифического времени; возникает своего рода «соотношение неопределенности», в том смысле что взаимосвязанные и взаимоотражающие аспекты — спатильный и темпоральный — находятся между собой в отношении дополнительности.

КАЛЕНДАРНЫЕ МИФЫ

В развитых аграрных мифологиях наряду с космогоническими мифами существенное место занимают мифы календарные, символически воспроизводящие природные циклы.

Всюду, где существовала настоящая космогония, а не только этиологические и тому подобные мифы, начальные времена воспринимались как времена космогонические. Поэтому всякого рода ритуальные инициации, в том числе коронации и новогодние церемонии, могли сопровождаться рецитацией космогонических мифов или включали символику космогонического акта (сакрализация царской власти в Океании, Африке, Египте, Индии; новогодний праздник в Вавилоне); обновлению как бы предшествовало возвращение к хаосу с его последующим превращением в космос. Но истинного повторения космогонического акта здесь не происходило, повторялся сам ритуал. Несколько иное дело — широко распространенные в древних цивилизациях мифы, прямо символизирующие природные и хозяйственные циклы — суточные, годовые, лунарные, солярные. В архаических мифологиях они встречаются редко и занимают там скромное место, хотя метафорические представления о движении солнца и луны, например, распространены очень широко (солнце ночью путешествует под землей, запирает на ночь двери или прячется в пещере; охотники преследуют солнце в виде лосихи и загоняют ее, с тем чтобы на завтра гнать ее подростшего лосенка; затмение солнца вызывается проглатыванием его чудовищем; фазы луны — следствие голода и т. п.).

В развитых земледельческих мифологиях, особенно в средиземноморском ареале, эти мифы оказываются на первом плане. Ярким примером мифа, символизирующего суточный цикл, является сюжет ночного путешествия египетского бога Ра в солнечной ладье по водам подземного хаоса и его сражения со змеем Апопом, сражения, имеющего и космогонический аспект. Этот путь и это сражение повторяются ежедневно. Но, может быть, самые популярные древнесредиземноморские мифы символизируют ежегодное возрождение растительности и урожая злаков.

В архаике им эквивалентны упоминавшийся выше культ Кунапипи в Северной Австралии или тем более мифологема Хайнувеле, убитой и ожившей в виде урожая на огородах у папуасов — этих типичных архаических земледельцев. Не следует забывать и о мифологеме «умирающего и воскресающего зверя» (термин В. Г. Богораза) в архаических охотничьих культурах. Однако в культе Кунапипи и мифе о сестрах Вау-

валук умирает и воскресает не мифический герой, а ребенок одной из сестер, что символизирует инициацию мальчиков, лишь ассоциированную с календарным праздником.

Точно так же «австралийская Баба-Яга» — старуха Мутинга, проглотившая детей в отсутствие их родителей, убита, но не воскресает, а оживают извлеченные из ее брюха дети — не мифические герои, а субъекты ритуала посвящения. Умирает, но не воскресает и великий радужный змей Джунгавуль вопреки представлению о бессмертии змей, ежегодно сбрасывающих свою кожу. Убитая Хайнувеле возрождается в совершенно трансформированном виде, она в большей мере сопоставима с приносимыми в жертву богиней земли Тиамат, Пурушей.

В аграрных средиземноморских культовых мифах отражаются циклический природный феномен и более развитые представления о загробном мире. Из этих мифов наиболее архаичны мифы об исчезающих и возвращающихся богах. Таков, по-видимому, плохо сохранившийся шумерский миф о похищении хозяином нижнего мира Куром богини Эрешкигаль; таковы, безусловно, хеттские мифы о временном исчезновении бога плодородия Телепинуса, бога солнца, богини Инары и других богов (Телепинус уносит с собой зерно, в отсутствие богов высыхают источники, скот и люди перестают размножаться) или инсценируемый во время элевсинских мистерий сюжет о похищении Аидом Кору-Персефоны, дочери Зевса и Деметры. Пока странствует, покинув Олимп, разгневанная из-за похищения дочери Деметра, наступает неурожай и голод, а после возвращения Деметры на Олимп, а Персефоны — из царства мертвых земля снова дает урожай. Персефона сочетает функции хтонической хозяйки царства мертвых и богини плодородия, периодически появляющейся на поверхности земли, чтобы затем снова временно исчезнуть.

Деметра и Персефона обрисованы в мифах как своего рода культурные герои, научившие людей земледелию, но этот мотив здесь отступает на задний план перед аграрным ритуальным комплексом. Более драматичен мистерияльный сюжет об убийстве молодого аграрного бога — сына или брата-мужа великой богини плодородия и его последующем воскрешении (точнее было бы сказать — «оживлении», «возрождении» или «возвращении», поскольку за этим стоит феномен периодического возрождения в природе). В некоторых вариантах этой мифологемы, точнее — ритуалемы, фигурирует «священная свадьба» с богиней плодородия и даже ассоциация со священной коронацией и периодическим умерщвлением царя-жреца, ответственного за урожай и материальное благополучие. Эта ассоциация, возникшая в условиях архаиче-

ской стадии древневосточной деспотии, эквивалентна той корреляции «плодородия» и «инициации», которая имела место в австралийском культе типа Кунапипи.

Классический египетский миф такого рода — это миф об Осирисе. В мифе Осирис — древний царь, научивший людей земледелию и садоводству, т. е. царственный родоначальник и культурный герой. Возможно, что основным ядром мифа является культ фараона как царя-жреца, ответственного за земледелие. Убийство Осириса его братом Сетом мотивируется желанием последнего занять трон и, возможно, является реликтом ритуального умерщвления царей. Разрушение Сетом тела Осириса есть, по-видимому, отголосок земледельческой магии. Сестра-жена Осириса Исида чудесным образом зачинает от мертвого мужа сына — мстителя Гора, который одолевает Сета в борьбе и тяжбе перед богами, а затем воскрешает Осириса, который, однако, остается хозяином, вернее, судьей царства мертвых (ср. с индийским Ямой и вообще с концепцией первого умершего). Таким образом, хтоническая функция Осириса выступает в мифе как этиологический финал. Почти все основные элементы земледельческой мистерии в самом сюжете отражены слабо (миф этот жил главным образом в виде религиозной драмы), но необходимо учитывать, что Осирис — и древнейший царь (Гор — его наследник), и всякий умерший фараон, и судья царства мертвых, и воплощение Нила, и персонификация зерна.

Смерть и воскресение Осириса символизируют календарный сдвиг, подъем нильской воды и прорастание зерна, а смерть Осириса и коронование Гора — смену фараонов на троне в порядке наследования. Космический аспект этого мифа и сближение его с солярным циклом привели к тому, что Сет стал ассоциироваться с азиатским богом бури, враждебными азиатскими кочевниками и даже со змеем Апопом, хотя в некоторых вариантах чисто солярного мифа о борьбе Ра и Апопа мы находим Сета в свите солнечного бога как его верного воина. Трудно отделить элементы первоначального синкретизма от более позднего переплетения сюжетов борьбы Гора как сына Исиды и Осириса с Сетом — убийцей Осириса, и Гора как старшего сына Ра с Сетом — божеством Верхнего Египта (отражение соперничества Северного и Южного Египта и их объединения), и борьбы Гора (сына Ра) с морскими чудовищами, угрожающими барке солнечного бога, в том числе с Апопом.

Для египетской мифологии характерно крайнее сближение (доходящее порой до отождествления) трех основных мифологических циклов — космогонического, солярно-суточного и

календарно-хтонического, каждый из которых строится по одной и той же структурной схеме. Все эти циклы в конечном счете воспринимаются как три ипостаси, три проекции единой мифологической концепции борьбы, в которой на одной стороне — свет, Нил, жизнь, плодородие, солнце, фараон, т. е. собственно космос, а на другой — тьма, засуха, смерть, соперники и бунтовщики против фараона, хтонические водяные чудовища и азиатские кочевники. Воедино увязываются оба Гора, а также Ра и Осирис, причем основа единства — в полном обожествлении фараона.

В Месопотамии календарную пару принято видеть в Иштар и Таммузе (Инанна и Думузи). Правда, в шумерских текстах, в частности в поэме о нисхождении Инанны в преисподнюю, ничего не говорится о воскресении Думузи, тем более что Думузи — не земледельческий, а скотоводческий бог. При исполнении новогоднегo вавилонского ритуала инсценировались поиски Иштар плененного в нижнем мире Мардука, фигурировал мститель — сын (ср. с египетским Гором), имели место и «унижение», и новая коронация царя, и, по-видимому, священная свадьба царя и жрицы богини Иштар. Однако все это комплекс чисто ритуальный, и собственно мифа, подобного истории Осириса, нет.

В Угарите соответствующий календарный миф связан с Ваалом и Анат. Бог смерти Мот убивает Алиян-Ваала и занимает его престол, что приводит к увяданию и засухе. Анат ищет своего мужа и расправляется с Мотом. Мот оживает, но снова побежден, а воскресение Ваала влечет за собой расцвет в природе. Финикийское происхождение имеет миф об Адонисе, культ которого в V в. до н. э. был перенесен в Грецию. Адонис погибает на охоте от раны, нанесенной ему вепрем. Не исключено хеттское происхождение малоазийского мифа о самооскоплении и оживлении Аттиса — предмета любовных домогательств богини-матери Кибелы.

Типичный умирающий и оживающий бог растительности Загрей-Дионис — бог земледелия и виноградарства — центральная фигура дионисийских мистерий и орфических телегий. Орфики считали Персефону матерью Загрея. Пожирание Загрея титанами и его оживление-возрождение в качестве Диониса связывается с орфической концепцией реинкарнации. Тем самым миф и ритуал календарного типа превращаются в своеобразную эсхатологию, выражающую надежду на бессмертие души. Центральный миф о Дионисе повествует о победном шествии бога и распространении его оргиастического культа. Как ни существенны миф и культ Диониса для Греции (достаточно вспомнить о происхождении трагедии и коме-

дин), дионисизм с его хтонизмом, тотемическими пережитками и элементами «шаманизма» скорее объединяет греческую мифологию с восточным миром, тогда как «аполлонизм» при всех его восточных корнях стал в известном смысле специфическим фокусом олимпийской мифологии.

КОСМИЧЕСКИЕ ЦИКЛЫ И ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЕ МИФЫ

Таким образом, в развитых мифологиях древнего мира исходная для всякой мифологии концепция мифического времени несколько затемнена перенесением главного внимания на подробную пространственную пластическую космическую модель и на календарные мифы культового происхождения, моделирующие циклический природный процесс. Однако, строго говоря, циклическая концепция времени не в ритуале, а в самих мифах требует для своего обоснования появления циклических представлений о самой истории человечества. Разумеется, речь идет об откровенной мифологизации истории, но как раз обращенность к исторической, пусть квази-исторической проблематике, подрывает мифологическую концепцию времени во всей ее чистоте. Парадоксальным образом циклическую концепцию времени готовят те элементы дифференцированной характеристики мифической эпохи, которую содержат образцы развитой мифологии.

Мы знаем, что в австралийской мифологии не было достаточно осознанной характеристики хаоса, тем более не было речи о «золотом веке» (хотя «время сновидения» отличалось относительным охотничьим изобилием), «потерянном рае» или хотя бы «веке героев», противостоящем измельчавшему человечеству, ибо не было еще нравственного сопоставления прошлого и настоящего: мифические первопредки вели себя часто не по правилам, так как правила только создавались в результате их жизнедеятельности.

Образ «золотого века» имеется в индийской, иранской, вавилонской, иудейской, греческой, ацтекской, скандинавской и некоторых других мифологиях. Иногда «золотой век» непосредственно следует за «хаосом», но впоследствии из-за нарушения табу, в наказание за грехи или по каким-либо иным причинам наступает упадок, порой сопровождающийся рецидивами хаоса, например, в виде стихийных бедствий (потоп, засуха) или в форме крайней порчи нравов, истребительных войн и т. п.

К мифу о «золотом веке» внутренне очень близок миф о «потерянном рае», в котором временной аспект явственно дополнен пространственным (счастливая страна Дильмун в шу-

мерском мифе, изгнание первых людей из рая в Библии, ср. индийские, иранские, древнеамериканские мифы). В сущности, мифологиемы «золотого века» или «потерянного рая» допускают, что движение может идти не только от хаоса к космосу, но и от космоса к хаосу; этим оно существенно отличается от классических представлений о мифическом времени типа австралийского.

Из числа рецидивов хаоса на первом месте по широте распространения должен быть поставлен «всемирный потоп», преодоление которого иногда представляется главной победой космоса над хаосом, особенно в китайской и иудео-христианской мифологической традиции. Своеобразный параллелью мифа о потопе является египетский миф о засухе, в котором повествуется, как Ра после восстания людей (возможно, реликт мифологемы умерщвления состарившегося царя-жреца) послал для их истребления свой глаз в виде богини Гатор. В скандинавском мифе за «золотым веком» следуют нарушения обетов и первая война.

В греческой мифологии и в эпическом творчестве различных народов «ранние времена» могут принять вид и некоего «века героев», с которым ассоциируются определенные мифические племена (вроде нартов на Кавказе) или даже исторические, но уже сошедшие с исторической арены (ахейцы и троянцы, куру и панчалы, готы и гунны). Гесиодовская схема пяти веков человеческой истории в виде постепенного регресса от «золотого» и «героического» к «железному», представления о смене поколений богов или о возможном новом проявлении хаоса и новых эпизодов борьбы за космический порядок, несомненно, размыывают четкие границы «начальных времен» однократного творения мира. В греческой мифологии имеется намек на возвращение «золотого века» и тем самым на циклическую смену веков; индуистское представление о космосе рисует вселенную как цепь возникающих и исчезающих миров, как смену «ночи Брахмы» и «дня Брахмы», как цепь космических периодов. Ряд космических эпох принимает и иранский зороастризм, для которого история — арена борьбы Ахурамазда и Анграманью, ведущейся с переменным успехом.

Циклические концепции известны и доколумбовым мифологиям. Каждый из циклов имеет своим правителем то или иное божество и заканчивается мировой катастрофой. Подобные представления в гораздо большей мере способствовали развитию циклической интерпретации времени, чем многократное воспроизведение мифов творений в ритуалах, хотя внутренняя связь ритуальной повторяемости с мифологическими временными циклами, вероятно, имеет место.

В космической циклизации нет сколько-нибудь существенного приближения к подлинному историзму. «Платоновская» структура мифа полностью сохраняется. Космогонические акты богов столь же парадигматичны, как и в австралийских мифах, но они повторяются, когда один «мир» или «век» сменяется другим.

Известную поправку в специфическую для мифа ориентацию на прошлое вносят и эсхатологические мифы о конце мира, за которым следует или не следует его обновление. В последнем случае «золотой век» оказывается впереди. Эсхатологические мифы по своей структуре и своим сюжетам явно восходят к космологическим, только действие развивается в противоположном направлении. Эсхатологическая мифология реализует возможности высвобождения стихийных сил хаоса или ослабления космической структуры, подобно тому как это могло иметь место и в прошлом (всемирный потоп и т. п.).

Эсхатологические мифы в архаических обществах встречаются только спорадически, главным образом у американских индейцев. Классические примеры дают традиции мезоамериканские, индийская (обе в сочетании с циклизмом), иранская, скандинавская, иудео-христианская. Качественное своеобразие иудео-христианского эсхатологизма заключается, в частности, в утверждении линейного, необратимого времени, в историческом финализме. Такой финалистский характер имеет идея восстановления потерянного рая в иудаизме, представление о веке Антихриста, за которым следует второе пришествие Христа — в христианстве. Иудео-христианский финализм подготовлен исторической или псевдо-исторической ориентацией основных библейских мифов, которые в значительной мере приобрели характер исторического предания.

Если австралийские, папуасские и тому подобные мифические герои («боги») действовали в эпоху первотворения, то древневосточные боги бессмертны и продолжают вмешиваться в жизнь людей в качестве персонификаций, «хозяев» природных феноменов, а Яхве, полностью эмансипированный от природных феноменов, выступает прежде всего покровителем евреев в их миграциях и завоеваниях. По отношению к классическим образцам мифов библейская мифология знаменует начало процесса демифологизации.

Событием мифологическим по своему внутреннему смыслу, но одновременно уникально-историческим предстает в новозаветной традиции жизнь, смерть и воскресение Христа, хотя типологически этому событию можно подыскать многочисленные параллели в архаических мифах о начальных вре-

менах (вплоть до жертвоприношения *дема* у папуасов), не говоря уже о древневосточной мифологии умирающих и воскресающих богов.

В отличие от последних миф о Христе соотнесен не с повторяющимися природными феноменами, а с историей человечества. Рождение, смерть и воскресение Христа трактуются как уникальное историческое событие. Вместе с тем описанные в Евангелиях события по отношению к последующей исторической эмпирии имеют характер начальных и сугубо сакральных и полностью сохраняют силу парадигмы (определяющей нравственные нормы и формы культа), т. е. основную структуру мифа.

ГЕРОИЧЕСКИЕ МИФЫ И «ПЕРЕХОДНЫЕ» ОБРЯДЫ

Из предыдущего изложения ясно, что миф принципиально космичен и что космическая модель составляет ядро мифологической «модели мира» в более широком смысле. Это несколько не противоречит наличию антропоморфных элементов в модели космоса и в общей соотнесенности образа мира с положением в нем и интересами человека. Эта соотнесенность мира и человека имеет, безусловно, преимущественно социальный характер; мифы повествуют о создании из хаоса природного и социального космоса в их взаимопроникновении и частичном отождествлении; классические герои мифа олицетворяют род, племя или человечество в целом и, как таковые, соотнесены с природным космосом. Даже там, где речь идет не только о создании мира, но и о его дальнейшей судьбе, например в эсхатологических мифах, судьба эта сугубо космична и коллективна. В этом смысле миф антипсихологичен и несколько не занят судьбами отдельных индивидов. И это вполне естественно для общества психологически и социально однородного, в котором, как в действительной жизни, так и в сознании людей, родовое начало решительно преобладает над индивидуальным и потому коллектив с относительной легкостью обуздывает всякую личную строптивость.

Здесь недопустима модернизация, проявляющаяся в представлении о первобытном обществе как уродливо обезличенном, насильственно подавившем личность, сводя ее к «маске» и «роли». Однако первобытный коллектив насильственно подавляет, но не качественное своеобразие личности, которая еще не успела развиться, а естественный эгоизм, биологические инстинкты, которые могут оказаться разрушительными для рода.

Трансформация психофизиологического «хаоса» в социальный «космос», социальное обуздание и регулирование личных эмоций совершаются на протяжении всей жизни человека прежде всего посредством обрядов. Исключительно велика в этом плане роль переходных ритуалов (*rites de passage*, по Ван Геннепу), увязывающих с социумом и космосом рождение, наречение имени, особенно переход из группы детей в группу взрослых мужчин (инициация), брак (как установление связей с другим родом), посвящение в более высокий социальный статут в мужском союзе, посвящение в шаманы, вожди и, наконец, смерть. Переходные обряды, как правило, включают символическое изъятие индивида из социальной структуры на некоторое время, те или иные испытания, контакт с демоническими силами вне социума, ритуальное очищение и возвращение в «социум», в иную его «часть», в ином статуте и т. п. Как справедливо указывал В. Тернер¹⁴⁴, временное пребывание вне социальной иерархии создает для посвящаемых временное же «антиструктурное» состояние некоего братства изгоев.

Важнейший и наиболее образцовый переходный обряд — инициация, отрывающая юношу, достигшего половой зрелости, от матери и сестер, от группы непосвященных женщин и детей, и переводящая его в группу взрослых мужчин-охотников с последующим правом женитьбы и т. д. Этот переход включает физические испытания на выносливость, мучительную посвятельную операцию и овладение основами племенной мудрости в форме мифов, инсценируемых перед посвящаемыми. Инициация включает также символическую временную смерть и контакт с духами, открывающий путь для оживления или, вернее, нового рождения в новом качестве. Символика временной смерти часто выражается в мотиве проглатывания новичка и последующего выплевывания его чудовищем, посещения царства мертвых или страны духов, борьбы с духами, добывания там ритуальных предметов и религиозных тайн и т. д. Инициация и переход из одного состояния в другое подаются, таким образом, как ликвидация старого состояния и новое начало, смерть и новое рождение, которое неточно было бы считать «воскресением». Парадигма «начала» и здесь остается важнейшим принципом обряда инициации, часто синхронизируемого с календарными изменениями и соответствующими ритуалами, о чем, в частности, свидетельствуют ритуальные циклы типа Кунапипи и средиземноморских умирающих и воскресающих богов. Итак, судьбы отдельных индивидов увязываются с общим ритмом племенной и природной жизни посредством ритуалов,

но и мифы тоже играют здесь известную роль, поскольку они дают социальные и моральные санкции с помощью повествовательных парадигм. Мифы о культурных героях должны объяснить социо- и космогенез, так как эти персонажи моделируют племенную общину или человеческое общество. «Странствие» становится жизненным странствием или по меньшей мере важнейшим жизненным испытанием. Странствия австралийских тотемных предков целиком направлены на топографию, на маршрут, пройденный предком к концу жизни; все «события» в основном объясняют сакрально значимые пункты мезокосма. Однако постепенно «биография» культурного героя сама приобретает парадигматический характер и как цепь критических событий жизни, коррелирующих с переходными обрядами, причем инициация часто заслоняет все остальное.

Подобные мифы часто строятся по той же модели, что обряды посвящения. Забегая вперед, заметим, что это в еще большей степени свойственно волшебным сказкам, которые в отличие от мифов заведомо нацелены на судьбу индивида.

Не удивительно, что совершенно независимо друг от друга обнаружили ритуальную схему инициации в героических мифах и волшебных сказках В. Я. Пропп, Э. Станнер и Дж. Кэмпбелл¹⁴⁵.

В этом случае важнейшая часть сюжета — испытания, которым герой подвергается в царстве мертвых или на небе (где живет солнечный бог, у индейцев — часто отец героя), или в другой стране, населенной злыми духами, чудовищами и т. д. Непосредственным отражением обрядов посвящения являются мотив проглатывания героя чудовищем с последующим его освобождением из брюха чудовища, а также мотив пребывания группы мальчиков во власти демонической лесной старухи.

Подобную символику инициации мы находим в эксплицитной форме уже в североавстралийских мифах о сестрах Ваувалук, сына одной из которых проглатывает и выплевывает радужный змей, или о старухе Мутинге, из живота которой вырезают проглоченных ею детей. Рассказ о пребывании во власти змея или лесной старухи является объяснительным мифом к обрядам инициации у индейцев-квакиютль и во многих других архаических обществах. Однако здесь еще собственно нет героя, а только субъект или, если угодно, объект обряда. Героем в мифе и вообще в архаическом фольклоре может быть только мифологический персонаж. На это часто указывают его чудесное рождение, умение говорить во чреве матери, магические способности и т. д.

Впрочем, те же мотивы часто встречаются в мифах о культурных героях, и само их присутствие указывает на ритуалы инициации, как на использованную в сюжете модель. В результате пребывания в чреве чудовища или контакта с лесными демонами и т. п. герой демонстрирует свою стойкость, приобретает духов-помощников, магические (шаманские) силы, власть над стихиями, часто добывает нужные людям космические объекты или культурные блага, уничтожает чудовищ, мешающих их мирной жизни. Известную связь с инициацией имеют и обычные указания на повышенный эротизм героя (знак его силы и знак достигнутой зрелости), который иногда принимает деструктивный характер насилий или кровосмешения. Инцестуальные действия могут быть использованы в сюжете и как мотивация временного изгнания героя из социума, трудных задач, поставленных ему отцом (невыполнение должно повести к его смерти). На инициационный характер испытаний героя как раз и указывает тот факт, что гонителем очень часто оказывается родной отец — солнечный или иной бог, жестоко испытывающий своего сына и, казалось бы, стремящийся его извести, но в конце концов примиряющийся с сыном или побежденный им. Смерть культурного героя, там где она описывается, часто мыслится как неокончательная, остается надежда на возвращение из царства мертвых, оживление в будущем. Испытания, через которые проходит культурный герой или другие персонажи архаических мифов, иногда интерпретируются как своеобразные мистериальные «страсти», страдания, ценой которых герой приобретает силу и мудрость для себя и для человечества.

Вообще говоря, представление о том, что благо может быть куплено ценой неизбежного зла, находим и в австралийской мифологии: смерть старухи Мутинги была необходима для спасения детей, но проглатывание Мутингой детей также было ритуально необходимо; радужный змей Кунмангур — «хороший» старик, но он, страдая от боли, хочет потушить весь огонь, и только его смерть спасает дело и т. п.

Э. Станнер считает (см. прим. 34), что «философия», (пусть наивная, так сказать, имплицитная) австралийских аборигенов — это философия поддержания жизненного потока, который не должен иссякнуть и в котором зло может порождать добро, добро может вести ко злу, а смерть и страдание являются необходимыми звеньями. Станнер ищет в обрядах инициации внутреннее родство с жертвоприношением. Перенесение подобного представления в план «личности» мифологического героя характерно для фольклора не столь уже архаического. Основные подвиги культурного героя, с одной

стороны, нисколько не исключают его «дурных» поступков, нарушения им социальных норм, вплоть до инцеста, а с другой стороны, его исключительные способности и возможность делать добро людям достигаются жестокими испытаниями, к которым слово «страдание» не очень подходит в силу общего непсихологического метода изображения в мифологии и фольклоре.

В известном мифе южноамериканских индейцев (бороро и других) о разорителе гнезд, столь подробно обследованном Леви-Строссом, герой совершает инцест и за это жестоко наказан отцом, который подвергает его крайне мучительным испытаниям, так что он чудом спасается от смерти; но отец, нарушивший таким образом норму обращения со «своиственником» (каким является его сын при матрилинейном счете родства; вместо отца может быть и отец жены), сам платит за это смертью, а «согрешивший» и затем «пострадавший» герой становится культурным героем и благодетелем племени. Крайний случай — прикованный к горам и терзаемый коршуном Прометей, особенно в эсхиловской трактовке, где он наделен чертами мученика и бунтаря.

Мистерияльные «страсти» еще более отчетливо выступают в культовых мифах об умирающих и воскресающих богах — растерзанным Осирисе, Адонисе и т. д., являющихся безвинными, но необходимыми жертвами. Высшая точка в этом плане, разумеется, добровольно идущий на страдание и смерть, покорный «отцу» спаситель Христос.

Однако в мифах и культурные герои, и страдающие боги, и «спасители», и пророки религиозных вероучений (как Будда или Христос), проходя путь, имеющий значение парадигмы для последующих поколений, все же обретают свое величие прежде всего в сверхличном плане, в связи с символизацией общечеловеческих ценностей, а не в плане психологии отдельной личности. Это необходимо учесть при рассмотрении неомифологических концепций, ориентированных на психологию личности.

Существует глубокая аналогия между космогоническими мифами и мифологией переходных (всегда ритуализованных) моментов в жизни личности, поскольку всякий переход есть обновление, а обновление всегда мыслится и ритуально представляется как смерть и новое рождение, т. е. некое воспроизведение в личном плане мифологического (в принципе космогонического) начала. Когда речь идет о герое или боге, этот космогонизм — не только метафорический. Однако фундамент мифологии все же составляет космогонический, а не героический миф, т. е. творение, а не quest.

СЕМАНТИКА МИФОЛОГИЧЕСКОГО СЮЖЕТА И СИСТЕМЫ

Из предыдущего изложения видно, что целый ряд тем и мотивов повторяется в мифологии различных народов мира: создание мира из яйца или убитого хтонического божества, вылавливание или подъем земли из первичного океана, потоп, отделение неба от земли, космическое мировое древо, «доделывание» несовершенных человеческих существ, похищение огня, драконоборство, инцест родоначальников и др. Большинство этих «универсалий» относится к космогонической сфере, что только подтверждает фундаментальное значение космогонии для мифологии в целом. Однако, строго говоря, «универсальность» этих мотивов не абсолютная; единообразие в большей мере бросается в глаза при сопоставлении развитых мифологий в рамках древних цивилизаций. Кроме того, сами эти мотивы и даже темы не исчерпывают космической модели, не говоря уже о более широком понимании мифологической модели мира как тотальной моделирующей знаковой системы.

Хотя набор популярных мотивов в значительной степени определяет «физиономию» мифа, так же как наличие других популярных мотивов известным образом характеризует волшебную сказку, но в принципе мотивы не являются ключом ни к структуре сказки, ни к мифологической системе.

Первоначальными «кирпичиками» мифологических символических классификаций являются не мотивы, а отношения в виде элементарных семантических оппозиций, в первую очередь соответствующих простейшей пространственной и чувственной ориентации человека (*верх/низ, левый/правый, близкий/далекий, внутренний/внешний, большой/маленький, теплый/холодный, сухой/мокрый, тихий/громкий, светлый/темный*, парные различия цветов и т. п.), которые затем «объективируются» и дополняются простейшими соотношениями в космическом пространственно-временном континууме (*небо/земля, земля/подземный мир, земля/море, север/юг, запад/восток, день/ночь, зима/лето, солнце/луна*), в социуме (*свой/чужой, мужской/женский, старший/младший, низший/высший*) или на грани социума и космоса, природы и культуры (*вода/огонь, огонь солнца/огонь очага, сырой/вареный, дом/лес, селение/пустыня* и т. д.), вплоть до более абстрактных числовых противопоставлений (*чет/нечет, три/четыре* и т. д.) и таких фундаментальных антиномий, как *жизнь/смерть, счастье/несчастье* и т. п., а также магистральной мифологической оппозиции *сакрального/мирского*. По-видимому, такое бинарное (троячные, четверичные и тому подобные противопоставле-

ния большей частью легко сводимы к двоичным, бинарным) контрастирование в самом восприятии окружающего мира дискретно расчленяет его «непрерывность». Различные объекты восприятия отчетливо ощущаются через контрасты их чувственных качеств и таким образом подвергаются простейшему анализу и классификации. Некоторые из этих предметов как носители контрастирующих качеств, не теряя своей конкретности, становятся знаками других объектов и элементом символических классификаций. Речь идет о некоторых общесемантических основаниях, которые проявляются и в естественных языках, и в мифологии, находящейся, как мы знаем, в фокусе синкретизма первобытной культуры.

Мы вступаем в сферу уже собственно мифологическую, когда переходим от семантических оппозиций, выражающих простейшую ориентацию человека в пространстве и восприятие контрастных ощущений, к их космологическому осмыслению и к установлению параллелизма между противопоставлениями на «языке» разных органов чувств, частей человеческого тела, общества и природного мира, микро-, мезо- и макрокосма, а также к известной их аксиологизации, т. е. включения в определенную шкалу ценностей. Например, простейшее противопоставление *верха* и *низа* конкретизируется и в контрасте верхней и нижней частей тела, и неба — земли, и высших и низших в семейной и социальной иерархии и т. п., причем *верх* большей частью сакрализуется.

Леви-Стросс первым ввел широкое оперирование семантическими оппозициями при анализе мифов и мифологии; он акцентирует внимание в наибольшей мере на самом принципе бинарной логики как инструменте мифологизирования, на наличии полюсов и разрешении фундаментальных антиномий путем прогрессивной медиации. Но некоторые другие авторы, в частности В. В. Иванов и В. Н. Топоров, указывают, что набор наиболее употребительных оппозиций достаточно ограничен и что проявляется определенное постоянство в положительном или отрицательном маркировании полюсов таких оппозиций (на языке ритуалов положительный — это сакральный), в их ассоциации с такими безусловными противопоставлениями позитива и негатива, как *жизнь — смерть* или *доля — недоля*. *Верхний, правый, мужской, старший, близкий, свой, светлый, сухой, видимый, белый или красный день, весна, небо* (в отношении к земле), *земля* (в отношении к преисподней), *огонь* (в отношении к влаге), *дом, восток* (в отношении к западу), *юг* (в отношении к северу), *солнце* большей частью маркированы положительно, а *нижний, левый, женский, младший, далекий, чужой, темный, влажный,*

невидимый, черный, ночь, земля (по отношению к небу), *преисподняя, влага* (по отношению к огню), *лес, запад, север, луна* — отрицательно, хотя имеются известные отклонения в различных локальных мифологических системах (особенно в отношении *солнца/луны*, стран света и цветов) и специальные исключения для некоторых ритуалов или «уровней» в рамках той же системы (в отношении *левого, женского, невидимого, влажного* и т. д.). На основе таких противопоставлений строятся многочисленные дуалистические мифологии, ряд из которых коррелирует с асимметричной дуальной экзотамией.

Разветвленные иерархические символические системы были созданы посредством бинарной логики на базе тотемических представлений о родстве социальных групп с видами животных и растений. Тотемические классификации возможны благодаря известному «метафоризму» мифопоэтической мысли, способной представлять социальные категории и отношения посредством «образов» из окружающей природной среды и обратно «зашифровывать» природные отношения социальными. Э. Станнер подчеркивает, что в австралийской мифологии очень часто элемент человеческого мира составляет пару с элементом природным, например, души новорожденных ассоциируются с листьями, свежей водой или животным миром, которые, таким образом, оказываются их знаками. Такая взаимная «метафоризация» природных и социальных объектов и процессов имеет место и в древних обществах, сохранивших лишь слабые пережитки тотемизма.

Достаточно распространены классификационные схемы, основанные на уподоблении частей тела и частей космоса в силу сближения макро- и микрокосма, позднее — на основе комбинирования первоэлементов в виде четырех-пяти «стихий»: земля, вода, огонь, воздух, погода, небо или солнце и т. п. Следует, однако, указать, что, строго говоря, перед нами не метафоры, а знаки и мифологические символы. Настоящие сравнения и метафоры — область собственно поэзии, а не мифологии, которые необходимо различать вопреки их глубокой связи, генетической и типологической. В основе мифологических символов лежат не образные сравнения, а известные отождествления, хотя и не полные, поскольку речь идет о классификациях. В этом вопросе необходима большая четкость, для того чтобы не сводить полностью мифологические символы ни к условно-поэтической образности, ни к абсолютным отождествлениям заведомо различных предметов и существ, между которыми возникла «партиципация». Трудность этих разграничений отчасти связана с тем, что предме-

ты, став символами, не перестают оставаться самими собой и не теряют своей конкретности и что классификационные сближения несут вместе с собой определенное эмоциональное поле и поведенческие установки. Надо иметь в виду, что отождествление на одном уровне обязательно сопровождается противопоставлением на другом. Мифологические «предметы» или «существа» оказываются своеобразными пучками различных признаков, так что по одним признакам они отождествляются, а по другим противопоставляются.

Такое сочетание отождествлений и противопоставлений — необходимый инструмент мифологического структурирования в плане классификаций, построения систем и сюжетов.

Классификационные возможности бинарной логики расширяются за счет иерархического расчленения мира на различные уровни. К понятию «уровня», указывающего прежде всего именно на иерархическое членение, близко понятие «кода» как средства выражения, языка описания. Практически во многих случаях эти термины взаимозаменяемы.

Объединение различных бинарных оппозиций в дуалистические системы устанавливает известную эквивалентность между семантическими парами, объединяя, например, в одну группу *женское*, *левое* и *луну*, а в другую *мужское*, *правое* и *солнце*, так что отношение *мужского* и *женского* может быть при известных условиях передано через отношение *правого* и *левого* или *солнца* и *луны*, т. е. уже на другом уровне или в ином коде, скажем, в «астрономическом» вместо «социального».

В космогонических схемах, относящихся к различным традициям (например, в индийской, китайской, древнемексиканской и др.), достаточно эксплицитно соотнесены страны света, боги и животные, времена года, стихии, органы тела, цвета, иногда геометрические формы, некоторые географические сферы, социальные ранги, специальные атрибуты. Например, в китайской системе *востоку* соответствует синий цвет, весна, дракон, дерево, секира, селезенка; *югу* — красный цвет, лето, птица, огонь, весы, трезубец, легкое; *западу* — белый цвет, осень, тигр, металл, меч, печень; *северу* — черный цвет, зима, черепаха, вода, щит, кишки. Поэтому близкие представления могут быть переданы в коде «географическом», «календарном», «зоологическом», «цветовом», «анатомическом» и т. д.

То, что эксплицитно выражено в космологии и ритуалах, часто менее явным образом обнаруживается в повествовательном фольклоре. Леви-Стросс, например, прилагает много усилий, чтобы путем семиотического анализа выявить соответствующие символические ряды, иерархию кодов в мифологиче-

ских сюжетах, «спрятанную» в них мифологическую систему. Разумеется, в таких разысканиях неизбежны известная гипотетичность, спорные догадки и толкования. Выше уже приводился данный Леви-Строссом яркий пример передачи мифа о происхождении смерти у южноамериканских индейцев, т. е. одного и того же «сообщения» посредством пяти кодов, соответствующих пяти органам чувств. В других случаях он демонстрирует, как возникают отношения эквивалентности между разными кодами и уровнями, когда, например, одно и то же мифологическое сообщение передается рассказами о нарушении семейно-брачных норм, или о нарушении ритуальной тишины, или о солнечном затмении, или об употреблении сырой или гнилой пищи и т. д. При перемене кода или уровня одни сюжеты трансформируются в другие, так что один сюжет как бы оказывается «метафорой» (реже — «метонимией») другого. Такую «метафоризацию», конечно, не следует идентифицировать с употреблением поэтических тропов в качестве приемов художественной выразительности в пределах одного поэтического произведения, но «метафоричность» мифа, понимаемая в таком широком смысле, непреодолима в силу того, что перед нами символы, а не аллегории: перевод из одного кода в другой — в сущности замкнутый, бесконечный процесс (перевод с одного метафорического «языка» на другой, когда менее понятное разъясняется более понятным).

Коды и уровни, однако, в действительности не вполне равноправны и, следовательно, не полностью эквивалентны, во-первых, из-за того, что соответствующие реалии, даже став знаками, сохраняют свою конкретность и все вытекающие отсюда разнообразные отношения и ассоциации, и во-вторых, между самими уровнями имеется сложная взаимозависимость и взаимообусловленность. Сам Леви-Стросс склонен, например, нарушения норм межродовых отношений (между «подавателями» и «получателями» жен) рассматривать не как просто один из уровней, а как «арматуру», создающую некую базовую структуру, сохраняющую свою неизменность при перемене кодов.

Как бы то ни было, передача близких по значению сообщений посредством разных кодов создает известную избыточность мифологической информации. Подобная избыточность обеспечивает прочность механизма передачи мифологической информации от старших к младшим, из поколения в поколение. Вместе с тем избыточность преодолевается внутри системы расчленением на коды и уровни. Впрочем, в этом процессе есть и иная сторона: та же самая мифологическая тема имеет несколько параллельных вариантов решения, которые

не только даны в разных кодах, но гетерогенны диахронически. Например, безусловно стадiallyм является различие между рассказами о похищении у первоначального хранителя сампо или небесных светил культурным героем Вьянямейненом и об изготовлении тех же объектов кузнецом-демиургом Ильмариненом. Стадiallyно различные варианты той же темы совмещаются за счет прикрепления их к разным деятелям, и сам сюжет развивается благодаря удвоению мотивов и, соответственно, синтагматических «ходов». Так же обстоит дело, когда в одном скандинавском сюжете соединяются разные версии происхождения священного меда (похищение из скалы, изготовление из слюны богов или из крови Квасира и т. д.).

В той же скандинавской мифологии более общая тема происхождения антропоморфных существ дает ряд параллельных сюжетов, но избыточность преодолевается прикреплением этих сюжетов к разным категориям мифологических существ (боги, вѣликаны, карлики, люди).

Расчленение на коды и уровни, поддерживающее и одновременно преодолевающее избыточность мифологической информации, имеет существенное значение в процессе развития мифологических сюжетов и систем.

Само это развитие может быть представлено и как гармоническое развертывание, как своеобразная «оркестровка» по разным уровням некоего исходного мифологического «ядра», и как вторичное упорядочение первоначально гетерогенных мотивов путем их отождествления на одних и противопоставления на других уровнях. Оба эти процесса, несомненно, реально протекают и находятся между собой в отношении дополнительности. Соответственно и исследовательская методика может принять характер либо реконструкции ранее существовавшего единства, либо фиксации тех системных отношений, которые существуют в рамках изохронной группы текстов, независимо от их происхождения и прошлого состояния.

Итак, бинарная логика и иерархическое расчленение на уровни и коды создают некую динамическую классификационную сетку и некий динамический инструментарий для мифологического структурирования. Как уже указывалось, мифологические образы при этом конструируются как пучки различительных признаков, как поливалентные символы, соотносимые с другими символами по-разному на разных уровнях. Выше приводились примеры из «Мифологических» Леви-Стросса. Все эти образы выполняют функцию моделирования окружающего мира, но в силу символичности мифа моделируемый «фрагмент» оказывается несравнимо шире их реаль-

ных прототипов в виде тех или иных животных, растений и т. п. и их комбинаций. Имеются образы, которые в увязке с целым рядом других, менее значительных, иерархически подчиненных, способны моделировать мир в целом. Таково, в частности, космическое древо, относимое В. Н. Топоровым к числу «универсальных знаковых комплексов».

Следует заметить, что бинарная классификационная логика и функционирование соответствующих классификаторов изучены пока лучше, чем сам процесс мифопоэтического формотворчества, создания относительно стабильных мифологических образов и сюжетов. В архаических и древних обществах космическая модель, как сказано, является основой некоей универсальной глобальной символической модели, которая реализуется в ритуалах — этих сакрализованных и стереотипизованных формах социального поведения, в устройстве «мужского дома» и племенного селения, храма и города, в семейно-брачных отношениях, в одежде, в приготовлении пищи, в производственной деятельности, в самых разнообразных планах в сфере коллективных представлений и поведения. На всех этих «уровнях» воспроизводятся те же символы и структурные конфигурации. Этим архаические культуры, в частности, отличаются от более поздних этапов исторической жизни, с их идеологической дифференцированностью, конкуренцией различных идеологических форм и представлений, при которых квазимифологические символические классификации неизбежно фрагментарны, субъективны и не имеют тотального значения и распространения.

Теперь позволим себе в иллюстративных целях три конкретных экскурса: два — в область первобытной мифологической сюжетики (на австралийском и палеоазиатском материале; исследованные Леви-Строссом мифы американских индейцев мы умышленно оставляем в стороне) и один — в сферу развитой замкнутой мифологической системы (на скандинавском примере).

Австралийские примеры взяты преимущественно из работы Э. Станнера о мифах муринабата, но они рассмотрены здесь в других аспектах и интерпретированы несколько иначе. Сам австралийский материал ценен в силу архаичности и, в частности, в силу сохранения единства мифа и обряда. Как показал Станнер, единство это не только и не столько генетическое, сколько структурное; тем более гомология мифов и соответствующих обрядов может быть использована для наиболее объективного выявления синтагматического членения, глубинной семантической структуры, функционирования символов. Конечно, миф в известном смысле «мета-

форичен» (он описывает посредством событий «времени сновидения» некую космологию, включающую ценностный план), а ритуал скорее «метонимичен», поскольку он представляет эти мифические события отдельными частями, проявлениями, знаками. Кроме того, в обрядах благо для общины или для проходящего инициацию достигается ценой суровой дисциплины, мучений, иногда насилия и террора, а в соответствующих мифах как раз наоборот — тайное зло выступает под видом добра: увод новичков, подлежащих инициации, имеет характер тайного насильственного похищения, их стражи (из числа свойственников) внешне ведут себя устрашающе и т. п., а в мифе старуха Мутинга, оставшаяся на привычном для детей месте якобы для их охраны и ласково уговаривающая их заснуть, на самом деле готовится их проглотить. Точно так же дочери Кунмангура добровольно покидают отцовский лагерь, а преследующий их брат ласков с ними, предлагает им охотничью добычу и т. п., а сам переворачивает все на стоянке вверх дном и готовится к кровосмесительному изнасилованию; так же коварно он убивает и отца в обстановке праздника и т. п.

Такая «противоположность знаков», однако, совмещается с тем, что динамике ритуальной изоляции строго соответствуют пространственные перемещения в мифе, отсоединения от социума и присоединения к нему, что помогает четко разделять текст мифа на повествовательные синтагмы.

Положительные или отрицательные оценки героев, та или иная мотивация их поступков не только в ритуале, но и в мифе вторичны по отношению к самим действиям, составляющим синтагматическую структуру. Положительную или отрицательную оценку получают не персонажи, а поступки. Поэтому роли персонажей в ценностно-этическом плане все время перераспределяются в ходе повествования, развитию действия с современной точки зрения как бы недостает убедительных мотивировок. Эти особенности мифологического повествования проясняются в результате сравнения не только ритуала с мифом, но и различных мифов между собой. Сопоставим основные версии мифа о радужном змее: в версии муринбата инцестуальное поведение и даже убийство отца (или брата матери) Кунмангура приписано его сыну (племяннику) Тжинимину. В версии вагаман именами Джагвут и Тжинимин названы два радужных змея — «верхний» и «нижний»; Тжинимин убивает копьем Джагвута за то, что тот похищает жен Тжинимина (принадлежащих к «субсекции» братьев жены), после чего убитый превращается в

настоящего змея, а убийца уходит на небо. Так же и в версии маритиель радужный змей Лервин убит Амангелем (летающая лисица) за похищение жен последнего; и в версии ненгиомери радужный змей Ангамунги убит Адирминмином (из секции братьев жены) из-за сексуального соперничества, причем женщины предварительно сами расправляются с Адирминмином (как дочери Кунмангура со своим братом Тжиниминим в версии муринбата). В версии же йиркалла радужный змей находится в постоянной кровосмесительной связи со своими сестрами. Учитывая, что почти во всех версиях соперники принадлежат к разным субсекциям, находящимся в отношении брата жены и мужа сестры, можно предполагать, что сексуально-брачное поведение героя всегда нарушает экзогамию и приближается к инцесту, но главный постоянный элемент — это не месть за похищение женщин или за инцестуальные связи, а инцест — с одной стороны, и убийство радужного змея — с другой.

Убийство радужного змея не мотивировано в версии муринбата (так же как и проглатывание детей Мутингой), но мотивировано в других версиях, где радужный змей (а не его сын) похищает чужих жен или совершает инцест. Иногда мотивировано и проглатывание радужным змеем людей: его привлекает ребенок своим криком или мать ребенка запахом менструальной крови. Но эта мотивировка также не имеет отношения к характеру героя или нравственной оценке его поведения. Какова бы ни была мотивировка, проглатывание неизбежно. Поскольку проглатывание предполагает освобождение из чрева и новое рождение, то в обрядах инициации почти отождествляются желудок «матери» и ее рождающее чрево; вся эта космология первична по отношению к сюжету. Она включает и этический момент, но последний не реализуется в плане противопоставления добрых и злых персонажей. Речь идет только о сопоставлении событий. Тжинимин совершает насилие над сестрами, и в этом эпизоде он отвратителен; но, когда в следующем эпизоде сестры беспощадно мстят ему, также прибегая при этом к обману, то мы готовы сочувствовать Тжинимину, с трудом восстанавливающему свое разбитое тело (после того как он сорвался со скалы) посредством магии. Мы снова возмущаемся его коварством и злодейством, когда он готовит во время праздника убийство отца, но, совершив злое дело, он «превращается», т. е. умирает, чтобы продолжать существование уже в иной форме, и это в некоторой степени нейтрализует негативное восприятие. Когда смертельно раненный Кунмангур ищет спокойное место, то его страдания не могут не вызвать

сочувствия, но вот он хочет унести с собой в воду огонь, и сочувствие переносится на того, кто спасает огонь, нужный людям.

Инвариантная синтагматическая структура, которая включается в мифах муринбата и родственных североавстралийских групп в отличие от самых примитивных мифов центральноавстралийских племен отмечена известным драматизмом.

Определенный ритм потерь и приобретений имеет, как подчеркивает Станнер, преимущественно «спиральный» характер, и приобретения в конечном счете не только ликвидируют потери, но имеют характер абсолютного обогащения космоса и общины. Так же как в ритуалах (и, может быть, отчасти под их влиянием) приобретению нового статуса предшествуют ликвидация старого и временное состояние «бесструктурности» (этот процесс хорошо изучен Тернером), в этих мифах приобретению предшествуют потери, которые выступают как проявления социального хаоса.

Как уже сказано, одни и те же персонажи при этом могут совершать поступки то позитивные, то негативные. Эта противоречивость в мифах о радужном змее вполне согласуется с его амбивалентностью, с тем, что радужный змей как бы является медиатором между *жизнью* и *смертью* (как глотатель иницируемых), *верхом* и *низом*, верхней и нижней водой, а может быть, *огнем* и *водой*, если иметь в виду образ змея-радуги (отсюда возможное его раздвоение на «верхнего» и «нижнего»), даже между *женским* и *мужским* (иногда радужный змей, не теряя своей эротической символики, представляется двуполом существом). Кстати, и сопряженная в ритуале с радужным змеем «старуха» также амбивалентна, так как в одних сюжетах она почти сливается с радужным змеем в женской его ипостаси, а в других — с его жертвами, с сестрами Ваувалук, которых радужный змей проглатывает вместе с ребенком одной из них.

Заслуживает внимания, что иногда в мифах о радужном змее оба соперника мыслятся радужными змеями — *старшим* и *младшим*, *верхним* и *нижним*, так что коллизия как бы остается в рамках единого природного феномена. В мифе муринбата о Кунмангуре Тжинимин, сын или племянник радужного змея, играющий столь важную роль в ритуале инициации, сам представлен юношей, по-видимому только что прошедшим инициацию, но не желающим соблюдать теперь обязательного избегания сестер, отделения от женщин своей группы.

Вместе с тем медиативная функция радужного змея подразумевает семантические оппозиции и некоторые фундаментальные антиномии, подлежащие медиатизации, и, поскольку радужный змей выступает посредником между полюсами в целом ряде таких оппозиций, мы можем сказать, что здесь несомненно наличествует известная иерархия кодов, соответствующая набору семантических парадигм.

Обратимся снова к истории Кунмангура для уточнения парадигматических элементов мифологической семантики.

Кунмангур — первопредок, отец отца «половины» (фратрии) Картжин и отец матери второй «половины» — Тивугу. Эти «половины», ассоциирующиеся соответственно с коршуном и ястребом, считаются самими аборигенами генетически разнородными и находившимися во вражде. Каждая половина владеет жизненно необходимым ресурсом, соответственно — водой и огнем. Таким образом, «половины» составляют оппозицию не только между двумя хищными птицами, но и между *водой* и *огнем* как основными природными стихиями. Кунмангур в качестве радужного змея связан с водой, земной и небесной (дождем); сам образ радуги, вероятно, намекает на медиацию и между *низом* и *верхом*, и между *водой* и *огнем*. Тжинимина обычно относят к «половине» Тивугу и указывают на его связь с огнем. Действительно, Тжинимин в истории инцестуального преследования сестер фигурирует как «хозяин» огня, разжигающий костер в знак инцестуальной «свадьбы»; сестры же, оказывается, властны над водой — они устраивают так, что морской прилив захлестывает Тжинимина. В истории странствий смертельно раненного Кунмангура упорно повторяется мотив: его жена и дети пытаются для лечения его ран раскалить на огне камни, но огонь заливают водой. Здесь, видимо, сказывается водяная природа Кунмангура и его дочерей (некоторые аборигены-информанты, по свидетельству Станнера, считали, что Тжинимин и Кунмангур — представители разных «половин», соотносимых с огнем и водой). Уходя в воду, чтоб окончательно «превратиться», Кунмангур пытается затопить весь огонь, поэтому человеку-пустельге Пилирину приходится снова добывать огонь трением. Таким образом, оппозиция стихий *огонь/вода* проходит через весь сюжет, и медиация между ними достигается только в финале.

Противопоставление Тжинимина и его сестер идет не только в коде стихий (*огонь/вода*), ассоциирующих с фратриальным делением. Весьма резко подчеркивается оппозиция полов, которая продолжена и в хозяйственном плане, в коде «производственном» (Тжинимин охотится с копьем, а сестры,

вооруженные палками-копалками, занимаются собирательством, примитивным земледелием и рыболовством) и «кулинарном» (брат и сестры спорят, какую пищу, мясную или растительную, употребить для совместной трапезы). Между прочим, в последней части мифологического повествования говорится о намерении Кунмангура утешиться вкусной мясной пищей, но он всячески отказывается от этого намерения из-за болезни.

Как же повествование о Кунмангуре и Тжинимине увязывается с семантическими парадигмами? Совершенно ясно, что основная коллизия здесь разворачивается на социальном уровне как нарушение семейно-брачных норм (нарушение экзогамии вплоть до инцеста). Инцест, совершенный Тжинимином, содержит двоякое нарушение, поскольку младшая из сестер еще не достигла половой зрелости и по этому признаку противопоставлена старшей. Нарушение это усугубляется тем, что Тжинимин, по-видимому, только что прошел инициацию и вообще еще не должен приближаться к женщинам (не случайно он обманывает отца, сказав, что идет к братьям — летающим месяцам, которые произвели ему обрезание), во всяком случае — должен быть отделен от матери и сестер. Инцестуально направленный эротизм символизирует «созревание» героя, подчеркивает его исключительность и одновременно выражает крайнее нарушение порядка. Социальный и биологический хаос, который несет с собой Тжинимин, еще более подчеркивается тем беспорядком, который он внес в стойбище сестер, разбросав собранные ими растения и т. д.

«Преступное» в данном случае сближение полов распространяется на другие коды, сталкивая и нарушая равновесие между различными (соответствующими половому разделению труда) видами хозяйственной деятельности (охота и собирательство) и видами пищи (животная и растительная). Инцест, а затем убийство отца нарушают равновесие и между стихиями — водой и огнем, которые, напомним это, сами символизируют две экзогамные «половины» социума. Социальные нарушения влекут космические; равновесие восстанавливается с большим трудом.

Вспомним миф южноамериканских индейцев о «разорителе гнезд», послуживший К. Леви-Строссу исходным пунктом всего исследования в «Мифологических»; там также имеются инцест (с матерью), вражда отца и сына, также сталкиваются стихии огня и воды, мясная и растительная пища и т. п.; нарушение социальных, семейно-брачных норм ведет к разделению космических стихий. В этом мифе медиацию между водой и огнем осуществляет молодой герой, а в мифе

муринбата — старый Кунмангур, предок обоих «половин», сотнесенных с водой и огнем.

И в австралийском, и в южноамериканском мифе нарушения табу ведут к космическим потрясениям, каждое такое нарушение так или иначе наказывается, но главное — не в наказании, а в поддержании космоса против хаоса, в чем и заключается важнейшая функция мифа и обряда.

Сюжеты мифологии муринбата составляют некоторую систему, основанную на отношениях дополнительной дистрибуции и трансформации между отдельными сюжетами. Например, сюжет о Кунмангуре может рассматриваться в качестве негативной трансформации сюжета о Мутинге, эквивалентного нормальной инициации. Основой для сопоставления этих сюжетов может быть сближение эпизодов насилия Тжиннмина над сестрами и проглатывания Мутингой детей, доверенных ей их родителями. Внутренняя структура и «стиль» этих эпизодов совершенно идентичны: дети и родители разделяются в целях поисков пищи, и дети оказываются в изолированном месте во власти мнимого защитника — фактического губителя. Символика людоедского проглатывания детей и эротического насилия в австралийской мифологии близки друг другу: например, радужный змей Джангавуль в истории сестер Ваувалук (в фольклоре юленгоров и других племен, но не у муринбата) привлечен запахом менструальной крови (также как и Тжинимин!), его облик змея и поза, согласно толкованию Р. Берндта¹⁴⁶, являются эротическим символом, но как раз он проглатывает двух сестер и маленького ребенка одной из них. По своей синтагматической дистрибуции, т. е. по сюжетному окружению и по своей символике, инцестуальное насилие брата над сестрами в одном мифе муринбата оказывается эквивалентом поедания старухой Мутингой доверенных ей детей в другом мифе муринбата; при этом уходе родителей за пищей соответствует уход дочерей с той же целью, людоедскому преследованию мальчиков — эротическое преследование юношей девушек (ср. в европейской сказке аналогичное соотношение между пребыванием детей у Бабы-Яги и эротическим преследованием Золушки отцом или братом, похищение царевны змеем и т. п.). Заслуженному убийству старухи (ритуальной или метафорической «матери») соответствует незаслуженное убийство старика (родного отца или дяди по матери). История странствий страдающего от ран радужного змея Кунмангура симметрична и дополнительна истории странствий женщины-змеи Кукпи в третьем мифе муринбата. Хотя она считается существом женского пола в противополож-

ность Кунмангуру, но также в какой-то мере бисексуальна, также связана с водой, создает источники, также производит души детей и также ищет для себя спокойного места. Она связана с секцией Тивугу и, следовательно, входит в класс эвентуальных жен для Кунмангура. Кунмангур, смертельно раненный своим сыном, ищет спасения для себя, а Кукпи ищет случая убить других. Зато даруя людям благословение, Кунмангур уносит нужный им огонь, а Кукпи, убивая людей, все же отдает им священную гуделку. Одновременно Кукпи отчетливо противостоит мужчинам-охотникам, которые, подобно Тжинимину, убивают кенгуру и разводят огонь, чтобы сварить мясо, т. е. оппозиция полов подкрепляется половым разделением труда. Характерно, что Кукпи не расстается с палкой-копалкой, как и дочери Кунмангура; точно так же, как и дочери Кунмангура с Тжинимином, Кукпи расправляется с мужчинами, заставляя их упасть со скалы и разбиться. Перед этим она их успокаивает и привлекает, как Тжинимин сестер, а Мутинга — маленьких мальчиков. Лишь один мужчина узнает тайну ее пения и священной гуделки. Учитывая все вышесказанное, а также роль гуделки в инициационном обряде *пунж* и прикрепление к этому ритуалу мифа о Мутинге, можно сблизить миф о Мутинге и миф о Кукпи. Различие между ними отчасти проистекает из выбора другой сюжетной «метафоры»: Мутинга съедает мальчиков, но они потом выражены из ее брюха и оживлены, а Кукпи убивает трех взрослых мужчин, пока четвертый, самый мудрый, не узнал ее тайну и не спас остальных. Это различие отчасти объясняется прикреплением мифа о Мутинге прямо к обряду инициации, поэтому в нем фигурируют мальчики и символика посвятельного проглатывания.

Таким образом, три основных мифа мурынбата оказываются связанными определенными парадигматическими отношениями и представляют в совокупности подобие замкнутой системы.

Обратимся к палеоазиатскому фольклору, а именно к «вороньему циклу», составляющему его древнейшее ядро и представленному наиболее отчетливо у коряков и ительменов (камчадалов).

Выше уже упоминался палеоазиатский «социогенный» миф о возникновении «общества» через отказ детей Ворона от экзогамии (инцеста) и заключение обменного брака с неродственными группами, представляющими различные природные силы, от которых зависит хозяйственное благополучие морских охотников. Теперь рассмотрим глубинную семантику подобных мифов, ее расчленение на коды и уровни

и увязку с повествовательным синтагматическим членением.

Мифы или мифы-сказки о брачных приключениях детей Ворона (особенно старшего сына Эмемкута и старшей дочери Йинианаут или Синаневт) композиционно имеют двоичную структуру. Они состоят из двух «ходов», повествующих о двух последовательных браках одного из детей Ворона (либо о двух браках разных его детей), или об угрозе брака с одним и последующем настоящем браке с другим партнером, или, наконец, о браке, временно прерванном подменой жены или уходом мужа в «нижнее» селение (подземный мир) и восстановленном. Этой синтагматической (композиционной) двоичности соответствуют семантические парадигмы в виде бинарной оппозиции эндогамии и экзогамии (семейно-родовой, т. е. социальный код), основных частей космоса — неба и земли или земли и подземного мира (космологический код), природных объектов — бесполезных, вредных и полезных, контролирующих основные источники питания и условия успешной хозяйственной деятельности (хозяйственный, т. е. экономический код). На чисто социальном уровне «неудачный» брак — это инцест, противостоящий последующему «удачному» браку с кросс-кузенами; «неудачный» брак — это и брак братьев и сестер, все равно родных или двоюродных, а удачный — это «обменный» брак с «чужими». На космологическом уровне противопоставляется неудачный брак с подземными злыми духами и удачный — с благотворными небесными людьми (в некоторых случаях второй брак совершается с подземными духами, но тогда после брака эти духи перестают быть людоедами и приносить на землю болезни и смерти). Породнившись и с небесными и с подземными существами, воронье семейство обеспечивает себе контакт с обоими полюсами космоса.

На экономическом уровне негативно оцененные брачные партнеры никак не связаны с хозяйственной деятельностью, источниками пищи, благоприятными климатическими условиями: например, женщину-лису надо кормить рыбой, женщина-ящерица также намерена разжиться пищей за счет Эмемкута, а уход мужа Синаневт к девушкам-мухоморам приводит к голодному существованию, камаки приносят болезни, интимная близость с сестрой ведет к поломке стрел и неудачам на охоте, и т. д. Предпочтительные (позитивные, удачные) браки связаны с морской охотой, отчасти — с рыболовством, сбором трав и ягод, с факторами погоды, столь существенными для морского промысла. Желанные женихи для Йинианаут — это дети хозяина неба, облачные люди, от которых

зависит и семейное благополучие, и погода, и морской промысел, и рыбная ловля. Для Эмемкута желанная невеста — это женщина-трава (или черемша), символизирующая весеннее обновление природы, или женщина — белый кит (вариант — женщина-раковина), пригоняющая своих родичей под удар гарпуна мужа, или облачная женщина, или сама хозяйка погоды.

За таким счастливым браком в мифе часто непосредственно следует описание удачной охоты и китового праздника, ритуально обеспечивающего оживление убитого кита, его возвращение и приход новых китов для охоты.

В корякско-ительменских мифах, так же как и в австралийских или американских, «правильные» социальные отношения влекут за собой космическое равновесие, экономическое благополучие и всеобщую упорядоченность, так что между кодами имеют место одновременно эквивалентность и отношения иерархии.

В корякско-ительменской мифологии привилегированную позицию занимает метеорологический код в силу исключительной зависимости морского промысла от погоды. Об этом, например, свидетельствуют такие мотивы, как поджаривание Вороном бубна, в который бьют хозяин неба и хозяйка дождя, затыкание отверстия в стране восхода для утишения бури в качестве брачного испытания, расталкивание облаков, срезание волос у хозяйки погоды или упряжи саней у человека-ветра, брак дочерей Ворона с ветрами или сына Ворона с хозяйкой погоды. Мотивы такого рода даже составляют некоторую мифологическую систему, где избыточность преодолевается варьированием пола хозяина погоды, способа его усмирения и т. д.

Метеорологический код целиком определяет единство одного интересного корякского мифа, который на первый взгляд кажется нагромождением случайных эпизодов: Ворон запросил шамана человека-поганку (т. е. утку-нырка, чей крик символизирует перемену погоды и приход весны), как утишить бурю, и по его совету женил Эмемкута на «женщине с середины моря» (хозяйке погоды), за чем, естественно, последовали удачная охота на кита и китовый праздник. Кайнанаут — вторая дочь Ворона — стала дразнить поганку, подражая его пению; шаман в отместку унес ее сердце, а затем воскресил ее и сделал своей женой, а старшая дочь Ворона Йинианаут вышла замуж за человека-тумана.

История брака Эмемкута с хозяйкой погоды и история брака Кайнанаут с поганкой (маркирующей перемену погоды и весеннее обновление) есть удвоение одной и той же

темы в метеорологическом коде. Здесь присутствует и завуалированный календарный код.

Несколько менее завуалирован календарный аспект в других мифах, где он соотнесен с образом гуся и сезонными перелетами водоплавающих птиц. В одном корякском мифе Иинианавт, обиженный отцом, взлетает на небо с помощью крыла гуся и выходит там замуж за облачного человека, причем реальная власть над промысловой добычей, которая обычно следует из такого брака, выражена тут негативно: она собирает животных и растения в шкуру и не пускает их на землю, вызывая там голод, до тех пор пока не примирится с отцом. Временное отсутствие на земле источников питания указывает на скрытый календарный аспект, который более отчетливо проявляется в ряде ительменских мифов, в которых Синаневт (ительменский вариант того же имени), обиженный мужем, забирает осенью (!) на небо зверей, вызывая голод, или, обиженный отцом, сама уплывает в деревянном ките за море, где добывает мясо и шкуры зверей, или даже никуда не уходит, но кормит гусенка зимой, когда все другие гуси улетели, делает ему крылья, чтобы он мог лететь с родителями и в конце концов выходит замуж за его старшего брата, когда гуси снова прилетают на лето. Имеется рассказ и о браке с гусем героини, брошенной мужем без пищи. Здесь гусь улетает на зиму, но весной возвращается, и гуси становятся объектом охотничьего промысла. Во всех этих сюжетах, составляющих определенную систему, имеются четыре основные «синтагмы»: в первой речь идет об обиде, нанесенной героине отцом или мужем; во второй — о спасении героини или героя на небе или на море (если она земная) или на земле (если он небесный); в третьей выражена зимняя скудость пищи, как временное отсутствие зверей для добычи; в четвертой «синтагме» переворачивается и разрешается ситуация первых трех, а именно: происходит примирение с отцом или мужем, воссоединение с родителями и календарное возвращение весной охотничьей добычи. Действие идет в двух планах — семейном (социальном) и календарном, причем разъединение с родителями или мужем приводит к оппозиции полюсов космоса (земля и небо, суша и море) и календарному исчезновению промысловой добычи, уходящей также в другую часть космоса с героиней или без нее. Возвращение добычи и воссоединение родичей происходит через медиацию между полюсами. Здесь опять видна фундаментальная роль социального уровня.

Указанные сюжеты составляют замкнутую цепь, в которой происходит полное «перевертывание» мотива «гусиного кры-

ла» (старшая дочь Ворона берет себе гусиное крыло, чтоб улететь на небо от родных, или, наоборот, делает из метелки крылья гусенку, чтобы тот мог улететь на небо к родичам).

Очень кратко рассмотренные мифы о брачных приключениях сыновей и дочерей Ворона находятся в отношении дополнительности к мифологическим анекдотам о самом Вороне (Куйкыннику, Кутх). В этих анекдотах попытки Ворона завязать новые брачные связи, изменив своей жене Мити, социально-деструктивны и подчинены прямым поискам пищи, имеют характер трюков мифологического озорника, комического дублера культурного героя. Как уже указывалось выше, Ворон является одновременно первопредком, культурным героем и плутом-трикстером. Он выполняет функции универсального медиатора между *жизнью/смертью, небом/землей, сушей/морем, сухим/влажным, соленым/пресным, зимой/летом, мужским/женским* и т. д. (ср. с австралийским радужным змеем). «Шутовские» трюки Ворона порой пародируют его собственные творческие и шаманские деяния, а паразитарная (в какой-то мере «карнавальная») форма его поведения, его коварные трюки с целью любой ценой утолить голод и изменить своей жене Мити отчетливо противостоят «нормальной» хозяйственной и брачной практике его сыновей и дочерей. Такие рассказы обычно начинаются сообщением о голоде и о том, что семья расходится в поисках пищи: сыновья уходят на охоту на диких оленей, а Ворон в это время пытается либо раздобыть пищу (иногда из несъедобных «антиматериалов»), либо «агентов» ее добывания или ее «подателей». Когда обманные трюки Ворона, часто сопровождаемые превращениями, не удаются и он посрамлен, семья снова воссоединяется, голод сменяется изобилием за счет удачной охоты сыновей Ворона.

Непосредственное добывание пищи Вороном либо обращивается посягательством на общественные запасы, либо ментонически заменяется: по одной оси изготовлением искусственных помощников — агентов добывания пищи, собачек или человечков (от пищевого кода к хозяйственному), по другой оси — добыванием жены и свойственников как «подателей» пищи (Ворон ищет жену у богатых оленеводов, женится на женщине-рыбе и т. п.), что неизбежно инвертирует отношения участников брачного обмена (от пищевого кода к семейно-родовому, т. е. социальному). Хотя между поисками Вороном пищи или новой жены имеется известный параллелизм (ср. пища из нечистот или «невеста» из нечистот, перемена Вороном пола или инвертирование полового раз-

деления труда), но в силу указанной метонимической замены эротический аспект полностью подчинен пищевому в терминах *голода/изобилия* и *пищи/антипищи*. Трюки Ворона удаются только тогда, когда они направлены против «чужих» (злых духов или оленеводов, которым «вороньи люди» противостоят в качестве морских охотников), и проваливаются, когда обращены к «своим» (измена жене для завязывания связей с богатыми оленеводами, утаивание общей добычи) или когда они влекут нарушение норм физических (превращение пола) либо социальных (нарушение принципов разделения труда и распределения добычи). Использование «антиматериалов» (отбросы, экскременты, срамные части тела) подчеркивает «карнавальную» природу неудачных трюков Ворона.

Приведенные примеры показывают, как мифология, функционируя в качестве универсальной знаковой системы, реализуется в различных сюжетах, обеспечивая их внутреннее единство и группировку в определенные системы.

Теперь перейдем к скандинавскому примеру, который перенесет нас не только от архаических форм мифа к более развитым, но и от продуцирования сюжетов к продуцированию собственно мифологической системы. С этой точки зрения скандинавская мифология, хорошо известная благодаря «Старшей Эдде» (древние поэтические тексты) и «Младшей Эдде» (прозаические компиляции Снорри Стурлусона) и некоторым другим источникам, является удобным и весьма типичным примером. Скандинавская «эддическая» мифология как система состоит из четырех подсистем, двух пространственных (горизонтальная и вертикальная) и двух временных (космогоническая и эсхатологическая), причем эти подсистемы отчасти являются плодом гармонического развития единого начала и взаимоотражения разных планов, а отчасти результатом позднейшего взаимоприспособления, вторичного упорядочения.

Горизонтальная система антропоцентрична и строится на противопоставлении обитаемой средней земли (Мидгард) тому, что находится вне ее «ограды», в сфере враждебной и культурно не освоенной (Утгард). Эта оппозиция реализует также семантическое противопоставление *своего/чужого*, *близкого/далекого*, *внутреннего/внешнего*, *центра/периферии*. Так как в горизонтальной модели небо и земля не противопоставлены, то Мидгард и жилище богов Асгард имеют близкую синтагматическую дистрибуцию, топологически неотделимы. Если к тем же оппозициям *центр/периферия*, *свой/чужой* и т. п. прибавить *суша/вода*, то обозначится про-

тивостояние Мидгарда окружающему землю мировому океану (в котором обитает Ермунганд — змей Мидгарда), а если прибавить оппозицию *юг/север*, вырисовывается соотношение Мидгарда или Асгарда с царством мертвых — Хель; с введением оппозиции *запад/восток* Мидгард выступит в противостоянии со страной великанов Етунхеймом, практически совпадающей с Утгардом.

Горизонтальная космическая модель — пространственный фон для многочисленных сказаний о приключениях богов-асов, где действие развивается по оси асы — великаны (*ётуны, турсы*) и лишь отчасти асы — карлики (*цверги, черные альвы*). Борьба с великанами ведется за женщин-богинь и чудесные объекты (источники изобилия и жизненного обновления), первоначально созданные искусными кузнецами-карликами. Борьба с великанами осуществляется прежде всего посредством военных походов Тора на восток, а циркуляция этих ценностей — благодаря деятельности мифологического плута Локи, осуществляющего шаманское посредничество в рамках горизонтальной космической модели.

Основу вертикальной модели составляет космическое мировое древо Иггдрасиль, дающее трихотомическое вертикальное деление вселенной путем двукратного противопоставления *верха* и *низа*. Оно представлено зооморфной серией, локализованной на разных уровнях: орел — сверху, змей — снизу, олени — посередине и белка как зооморфный медиатор — между *верхом* и *низом*. С мировым древом специфически связаны Хеймдалль — его страж и отчасти антропоморфный образ (возможно в генезисе и зооморфный — олень) — и Один, проходящий типичную шаманскую инициацию, будучи повешенным на древе в течение девяти дней. Сибирские параллели объясняют органическую связь с мировым древом происхождения не только шаманов, но вообще людей (отсюда древесные прообразы или зародыши людей из ясеня и ивы), а также норн (напоминающих женских духов шаманского древа) в их специфической функции повитух и дарительниц личной судьбы (оппозиция *доля/недоля*); с космическим древом в целом связана судьба всего мира и самих богов. Распределение судеб во время боя производят Один и валькирии.

Дифференциация и противопоставление верхнего и нижнего царства мертвых и соответственно валькирий и норн характерны для вертикальной космической модели. Таким образом, кроме оппозиции *жизнь/смерть* из вертикальной космической модели вытекают противопоставление двух смертей и возможность своеобразной медиации между жизнью

и смертью, возрождение к жизни через войну и смерть (ср. представление о временной смерти в воинских инициациях). Война в одиической мифологии оказывается медиатором между жизнью и смертью в обоих направлениях. Великаны практически не фигурируют в вертикальной модели; лишь упоминается, что под тремя корнями ясеня находятся люди, великаны и Хель.

Вертикальная модель соотносится с горизонтальной через ряд отождествлений, которые, в сущности, являются трансформациями. Главный шарнир, скрепляющий обе модели, есть отождествление *севера*, а также *востока* с *низом* (местонахождение царства мертвых и демонических хтонических сил). Водяная стихия в горизонтальной модели (море) фигурирует в основном с отрицательным знаком, а в вертикальной (источники) — с положительным. Морской змей Ёрмунганд отчасти эквивалентен грызущему корни космического дерева змею Нидхёггу. В вертикальной модели шаманские функции выполняет не Локи, а только Один. Горизонтальной оппозиции боги — великаны соответствует вертикальная оппозиция богов и Вальхаллы (счастливого небесного царства мертвых) царству мертвых под землей и хтоническим силам.

Примером трансформации сюжета при переходе от горизонтальной модели к вертикальной является история добытия Одином священного меда, дарующего поэтическое вдохновение и мудрость. В «Младшей Эдде» эта история разворачивается на фоне горизонтальной проекции, в рамках извечной борьбы асов с великанами, и лишь один момент в неявной форме отражает вертикальную конструкцию мира: Один проникает в скалу в виде змея, а возвращается в облике орла (орел и змей маркируют верх и низ мирового дерева). Скала (гора) — алломорфа мирового дерева, Гуннлёд — хозяйка скалы и заключенного в ней меда — отдаленно родственна норнам, живущим у священного источника, а ее отец Суттунг может быть сближен с Мимиром — хозяином медового источника или даже с Хеймдаллем. При переходе от горизонтальной модели к вертикальной не только скала превращается в мировое древо, но и Один из культурного героя, похищающего мед у первоначальных хранителей, превращается в первого шамана, проходящего ритуальный иску (висит на дереве, пронзенный копьем), после которого получает в дар мед и руны. Вместо любовной связи с дочерью великана фигурирует почетная родственная связь с великанами по материнской линии, да и сам великан имеет уже вид не сказочного «глупого черта», как Суттунг, а хранителя

древней мудрости, передающего внуку после посвящения не только мед, но и магические руны.

Между космогонической и эсхатологической подсистемами наблюдается известная асимметрия, в силу того что скандинавская мифология в целом пронизана эсхатологическим пафосом.

Тема происхождения первого антропоморфного существа, как уже упоминалось, расчленяется на происхождение первого великана Имира из льда, предка богов Бури — из камня, который лизала корова Аудумла (тотемический мотив), и первых людей — из кусков дерева, оживленных асами. Системная упорядоченность здесь проявляется не только в шкале природных материалов (лед — камень — дерево), но в движении от самопроизвольности к активной роли демиургов. Сыны Бора приносят Имира в жертву и создают из его тела мир. К этому основному акту творения добавляется еще один этап космогенеза, имплицитно связанный с эсхатологической мифологией: это история обуздания хтонических чудовищ, рожденных великаншей Ангрбодой от Локи, — хозяйки смерти Хель, мирового змея Ермунганда и волка Фенрира.

Эддические мифы о золотом веке, создании людей и приходе норн — богинь судьбы, о первой войне (асов и ванов) и первой смерти (Бальдра) уже подготавливают почву для гибели мира в будущем. Эсхатологические мифы отчасти являются зеркальным отражением космогонических: рассказу об обуздании хтонических чудовищ противостоит рассказ о том, как они вырываются на волю, в последней битве их с богами в основном повторяются те поединки, которые имели место в мифическом прошлом; суша, ранее поднятая из моря, обратно в него погружается; лед и огонь, из взаимодействия которых возник мир, уничтожают вселенную. Но, с другой стороны, имеются и принципиальные несовпадения: Один и Локи, в ряде мифов действующие совместно и почти дублирующие друг друга, резко противопоставлены в эсхатологии (Один — отец богов, в том числе Бальдра, а Локи — отец хтонических чудовищ и губитель Бальдра; Один — хозяин Вальхаллы, а Локи — рулевой корабля мертвецов и т. п.); Один и Тор, обычно альтернативные друг другу в космогонической системе, в эсхатологии выступают совместно; асы и ваны, противопоставленные в космологии, также слиты в эсхатологии.

Противоречиво и соотношение временных и пространственных моделей в целом. Реликту космогонического представления о поднимании земли из океана («сыны Бора подняли почву», «рыбная ловля» Тором змея средней земли) и

эсхатологическому погружению суши в воду соответствует космологический образ земли, со всех сторон окруженной морем; также и оппозиция «асы — великаны» воспроизводится как во времени (появление инеистых великанов предшествует появлению богов-асов, боги убивают Имира), так и в пространстве (Асгард и Ётунхейм, вечная борьба асов и великанов).

Подобное распространение семантических оппозиций на пространство и время характерно для мифологического мышления. Однако оно реализуется в скандинавской космической модели в рамках горизонтальной проекции, где движение времени ощущается минимально и сюжеты построены по циклическому принципу: они описывают циркуляцию ценностей по кругу. Например, священный мед переходит от богов к карликам, от карликов к великанам, а затем снова к богам. Вертикальная модель чувствительнее к необратимым линейным процессам во времени, так как космическое древо является древом судьбы, сосредоточивает в себе судьбу мира. Космическое древо занимает важное место в эсхатологических картинах, а в космогонии на первом плане оказывается образ Имира, из тела которого создается мир, т. е. вегетативная и антропоморфная модели в какой-то мере распределены между эсхатологией и космогонией, чем преодолевается избыточность космических универсальных представлений.

В определенном соотношении с космической моделью формируется скандинавский пантеон. При этом моделирующие функции строго распределяются между различными мифологическими существами посредством их противопоставления в одних и сближения в других планах (уровнях). Кроме того, пантеон в целом расчленяется на стационарные иерархические уровни, так что на низшем уровне та же функция может выполняться специализированным мифологическим существом, а на высшем — божеством, имеющим сверх того множество других функций (например, распределение побед и поражений Одинom и валькириями, ему подчиненными).

Боги как группа мифологических существ противостоят великанам (*ётуны, турсы*) и карликам (*цверги, черные альвы*). Великаны и карлики, практически между собой не контактирующие, соотнесены по росту и по линии *природа — культура* (карлики, искусные кузнецы, изготавливают «сокровища асов»). В аны противостоят асам как группа богов, специфически связанная с аграрными культами, откуда вытекают и другие качества: ритуальное миролюбие, обеспечивающее урожай и богатство, кровосмесительные браки, владение магией и пророческий дар. Хотя магическое ис-

кусство и пророческий дар специфичны для Одина, миролюбие — для Бальдра, а аграрное благополучие — для Тора, т. е. для асов, сочетание этих трех признаков остается характеристикой ванов.

Активными действующими лицами мифологического повествования являются три аса — Один, Тор, Локи, наделенные определенными эпическими характерами. Тор — носитель телесной богатырской силы (она проявляется также в гневе, обжорстве и т. д.) в противоположность уму и хитрости Одина и Локи. Тор противостоит Локи как силач хитрецу (Локи в качестве спутника Тора берет на себя плутовские проделки, необходимые для успеха предприятия). Ум Одина, синкретически включающий и высокую мудрость, и низкое коварство, и пророческий дар, и колдовское могущество, шире хитрости и плутовства Локи, и в этом смысле они противопоставлены друг другу. Различие эпических характеров в плане мифологических типов раскрывается как различие между культурным героем-творцом в лице Одина и культурным героем-богатырем в лице Тора (ср. Прометей и Геракл и т. п.), и как различие между позитивным вариантом культурного героя и отрицательным вариантом — плутотрикстером (Один и Локи, ср. Прометей и Эпиметей и т. п.). Предложенные противопоставления не опровергают гипотезу Дюмезиля о социальной трихотомии функций богов: Один, Тор и Фрейр как царь-маг, воин и носитель плодородия-богатства. Шаманская экстатичность Одина противостоит богатырскому боевому гневу Тора. Если Один моделирует специально военную дружину (эйнхерии), то Тор — вооруженный народ. Если Тор, подобно эпическим героям, — защитник «своих», т. е. богов и людей, от «чужих», от великанов и хтонических чудовищ, то Один — инициатор раздоров и войн между людьми в соответствии со своей функцией распределителя военного счастья. Как патрон инициаций Один допускает смерть «своих», но эта смерть является «временной» в ритуале и ведет к сверх-жизни эйнхериев в мифе (в качестве его комического дублера Локи пытается сеять раздор среди богов, возмущает спокойствие в общине асов). Один как бог войны параллелен не только Тору, но и Тюр, но здесь избыточность преодолевается тем, что Тюр — носитель «права», а не «удачи». Один, Тор и Тюр могли бы совпасть и как хозяева неба (Тюр соответствует Дьяусу — Зевсу), но здесь избыточность преодолена тем, что Тюр сильно оттеснен на задний план, а Тор ограничен ролью громовника.

Выше уже отмечалось, что Один, Тор и Локи по-разному

соотносятся в космогонических и эсхатологических мифах. Разнообразные эддические повествовательные сюжеты также представляют собой развитую семантическую систему, определенным образом вычленившуюся из первоначального синкретизма древних этиологических мифов. Эта система также включает ряд подсистем, находящихся в отношении дополнительности: мифология меда как олицетворения и источника мудрости и источника телесного обновления, вечное обновление богов и вечное обновление источников пищи и т. д. Тема чудесного питья или еды расчленяется по определенным уровням: *сакральное/профанное, содержащее/содержащее*, т. е. *внутреннее/внешнее, жидкое/твердое* и т. д., и по персонажам (Один, Тор, Локи). Этому соответствуют и некоторые повествовательные подтипы: миф о культурном герое, богатырская сказка-миф, мифологический анекдот о проделках трикстера (ср. добывание священного меда Одним, котла для варки пива Тором, циркуляция молодых яблок с помощью Локи и т. д.).

На этом закончим рассмотрение мифологии как знаковой системы. В заключение еще коснемся вопроса о разнообразии мифологических систем, существующем вопреки тождеству механизмов мифопоэтического мышления и сходству многих мотивов, прежде всего космогонических. Остановимся на некоторых специфических различиях мифологических систем в основных ареалах развития древневосточных цивилизаций, стадияльно и хронологически легко сопоставимых.

Египетская мифология в своих специфических чертах была определена своеобразием государства, базировавшегося на ирригационном земледелии в долине Нила и объединившего Верхний и Нижний Египет. Оппозиция космоса и хаоса здесь реализуется прежде всего в двойном противостоянии солнечного бога Ра водяным чудовищам (суточный цикл) и олицетворяющего Нил и урожай умирающего-воскресающего бога Осириса силам пустыни и засухи, с которыми ассоциируется Сет (годовой цикл). Как отмечают многие исследователи (Х. Франкфорт, Дж. Вильсон, Э. О. Джеймс и др.¹⁴⁷), регулярность разливов Нила, а тем более суточного солярного цикла поддерживают представление о своевременности и гарантированном подчинении сил хаоса организующему началу. Это представление рано проникло и в хтоническую мифологию: благодаря грандиозному заупокойному культу и «суду Осириса» в царстве мертвых обеспечивается в своеобразной форме победа жизни над смертью. Связующим звеном между космогоническим, суточным и календарным циклами в египетской мифологии выступает обожествленный царь, отожд-

дествленный прежде всего с Гором. Гор, выступающий иногда в виде сокола, имеет космическую характеристику: он — господин небес, бог горизонта, сын верховного бога Ра. Но Гор (тот, о котором идет речь или какой-то другой, египетская мифология не дает однозначного ответа) является сыном Исида и Осириса, с которым отождествляется умерший фараон, племянником Сета и мстителем Сету за убийство отца. Кроме того, вражда Гора и Сета увязывается с соперничеством Нижнего и Верхнего Египта. Воедино связываются не только два разных Гора или две ипостаси одного Гора, но Ра и Осирис, причем и Ра и Осирис мыслятся первыми царями Египта.

Таким образом, космогонический, «исторический», суточный и календарный аспекты предельно сближены и как бы являются различными проекциями некоторой единой мифологемы. Основа этого единства — специфическое для Египта полное обожествление фараона как единственного посредника между землей и небом, ответственного за космический, календарный и общественный порядок. В различных мифах фигурирует глаз Ра или глаз Гора, образ, имеющий одновременно космический и государственный смысл, ассоциирующийся с богиней порядка Маат. Для египетской мифологии характерно взаимопроникновение, взаимоотражение космоса и государства, однако эта вселенная-государство описывается не в политических терминах (как, например, в Китае), а в природных. Боги моделируют природные стихии, они бесстрастны, всесильны, лишены человеческих слабостей (в отличие, например, от богов греческих) и отчетливой индивидуальности. Земным людям нет места в египетской мифологии, где еще не выработалась концепция героя. Действительная или мнимая связь между различными природными явлениями воплощается здесь либо посредством генеалогических связей богов, либо их отождествлением, полным или частичным.

Выдвижение на первый план солнца и солнечного бога выражается в том, что Ра сливается с другими богами (локальными гегемонами в пантеонах) и, таким образом, появляются Собек-Ра, Атум-Ра, Монту-Ра, Кхнум-Ра и, наконец, Амон-Ра. Единство суточного и годового цикла осуществляется за счет полutoждествления Ра и Осириса. При этом с Ра и Осирисом отождествляется умерший фараон, а с Гором — живущий. Получается, что на различных уровнях варьируются в принципе те же образы и сюжеты. Так, Осирис на хтоническом уровне соответствует Ра на солярном и Атуму — на космогоническом; борьба Ра или Гора с Апо-

пом в суточном цикле эквивалентна борьбе Гора и Сета в календарном и т. п. Таким образом, определенные мифологические коллизии и функции оказываются инвариантными и могут быть выражены различными кодами, а конкретные образы богов и их имена представляют лишь варианты, лишенные индивидуальной, образной характеристики. Отождествление происходит в меру совпадения функций.

Своеобразие шумеро-аккадской мифологии отчасти определяется такими факторами, как обусловленная отсутствием изолированности постоянная угроза вторжения кочевников, нерегулярность разливов Тигра и Евфрата и вызываемое этим чувство неуверенности в регулярности природного цикла, сохранение реликтов «первобытной демократии», незавершенность формирования восточной деспотии и политической централизации до первой вавилонской династии (как считают Т. Якобсен и И. М. Дьяконов¹⁴⁸). Этим объясняются такие особенности шумеро-аккадской мифологии, как напряженная борьба молодых богов со старыми за упорядочение и организацию против сил хаоса (битва Мардука с Тиамат), динамичность богов (в отличие от египетской статичности), отсутствие у них всемогущества, наличие «советов богов» вместо единоначалия Ра, развернутая хозяйственная деятельность богов, отчетливое сохранение типа культурного героя, особая роль людей в качестве слуг богов, отсутствие гармонического решения проблемы судьбы людей после смерти и трагическое освещение в мифах и эпосе невозможности бессмертия. С этим комплексом связаны и меньшая абстрактность богов, и их большее отдаление от моделируемых ими природных стихий и соответственно большая степень индивидуализации, личной инициативы и произвола, возможность споров в совете богов (тогда как египетский пантеон — «девятка» — выступает как одно лицо) и конфликта поколений. Исходное представление о фертилизации водяного хаоса тождественно в Египте и Месопотамии, но в Египте несомненная гегемония принадлежит соляному божеству, а в Месопотамии наиболее активен Энлиль, моделирующий силы ветра и воздуха. Египетские пантеоны, связывающие богов генеалогически, в основном воспроизводили процесс миротворения, а в шумеро-аккадской мифологии на первом плане — распределение богов по функциям. Например, Т. Якобсен выделяет «лидеров космического государства» в лице Ану (Ан), воплощающего небо, верховный авторитет и подчинение порядку, Энлиля как персонификацию бури, военного вождя и исполнителя приговоров, Энки как воплощение фертилизации, ремесла, ума, творческой активности и различ-

ные варианты богини-земли, представляющей плодородие.

Как уже было сказано, шумеро-аккадские боги отдаляются от моделируемых ими природных явлений, причем это отдаление прогрессирует от старших богов к младшим. Например, смысл образа Апсу почти целиком сводится к водяному хаосу, в конце концов он оказывается местом, на котором Энки (Эа) строит свое жилище. Но сам Энки моделирует и пресные воды и землю, т. е. два объекта, которые в египетской мифологии представляют Нун и Атум, и процесс ирригации, т. е. динамику «культурного» преобразования этих объектов. Деятельность Энки далеко выходит и за эти пределы: он посвящает себя разнообразным заботам о людях, сотрудничая и одновременно соперничая с богинями, олицетворяющими мать-землю.

Шумеро-аккадские боги, как и греческие, не лишены слабостей и пороков. Это ощущается в мифах об Энлиле, обесчестившем свою невесту Нинлиль, о конфликтах Энки и Нинхурсаг, о нисхождении Инанны в преисподнюю и отсылке туда Думузи; в аккадском эпосе о Гильгамеше идет речь о порочной развратности Иштар. Но оборотная сторона очеловечивания богов — чуждое египетской мифологии противопоставление богов и людей. Именно в Месопотамии зарождается концепция героя, т. е. человека, совершающего великие подвиги и все же лишённого божественного бессмертия, остающегося только слугою богов и порой вступающего на путь богоборчества (Гильгамеш, Адапа, Этана).

Важнейшая особенность греческой мифологии — относительно меньший удельный вес культовых и космогонических мифов. Отрыв от культа способствует развитию сказочных мотивов и стиранию грани между способами обрисовки богов и героев. Поэтому в греческую мифологию втянуты многочисленные исторические предания и сказки, судьбы богов внешне и внутренне, глубоко и многообразно взаимосвязаны. Греческой мифологии свойствен антропоцентризм: главное внимание приковано к человеческим судьбам. Боги в греческих мифах предельно отдалены от природных явлений, с которыми ассоциируются, и рядом с прямыми олицетворениями сил природы (ночи, солнца, мрака, зари и т. п.), не играющими самостоятельной роли, здесь фигурируют боги, для которых моделирование конкретных природных явлений составляет лишь один из многочисленных аспектов образа.

Можно сравнить Гелиоса и Аполлона: последний кроме чисто солярной характеристики имеет множество функций и свой индивидуальный лик. Давно подмечено, что олимпий-

ские греческие боги полностью антропоморфны, пластичны, представляют телесную гармонию и вместе с тем наделены всеми человеческими слабостями, подчинены судьбе. В классических греческих мифах мир описывается в терминах не природных процессов, а естественного человеческого поведения.

Олимпийский пантеон дает не набор персонифицированных природных феноменов, подчиненных государственной иерархии, а большое разнообразие антропоморфно-пластических образов богов очеловеченных, героизированных, так что исполнение отчетливо дифференцированных божественных функций сочетается у них с сугубо человеческими формами поведения. Богатству, многообразию функций соответствует разнообразие мифологических типов и характеров. Так, с типично земледельческой богиней плодородия, богиней-матерью Деметрой соседствуют ограниченная рамками патриархального домашнего очага Гера (и Гестия), эстетизированная и уже лишенная функций плодородия богиня чувственной любви и красоты Афродита, богини-девственницы Артемида и Афина, воздержанность которых противостоит плодородию Деметры и чувственности Афродиты, а культ охоты или войны — культу земледелия. Культурному герою-добытчику, титану и боготорцу Прометею противопоставлен культурный герой-демиург, мастер, но «слуга» олимпийцев Гефест, а им обоим — наиболее гармоничные Аполлон и Афина как исполняющие культурно-цивилизующие функции и покровительствующие искусству. Неистовому Арею, воину-разрушителю, противостоит разумная Афина — покровительница военной организации, воплощение политической мудрости, а безумному Дионису — Аполлон, излечивающий от безумия. Наделенные государственным разумом Зевс и Афина противоположны носителю стихийных сил и устремлений Посейдону, а плутуватому, хитрому Гермесу противостоит полный собственного достоинства Аполлон. Зато с Аполлоном — великим стрелком — контрастирует маленький Эрот, способный поразить стрелой самого великого Аполлона, и т. д. Эти примеры показывают, по каким направлениям и признакам формируется система мифологических образов, входящих в олимпийский пантеон.

В образах олимпийских богов имеются многочисленные реликты демонизма, хтонизма, зооморфизма, но только реликты, отодвинутые на периферию, уравновешенные антропоморфизмом. На этих реликтах и путях их преодоления, в частности, весьма подробно останавливается А. Ф. Лосев в своих многочисленных работах (см. прим. 122). Даже в тео-

космогониях пафос преодоления хаоса во многом имеет эстетический оттенок (от несоразмерности и уродства к пластичности и красоте). Олимпийская мифология лучше всего известна по гомеровскому эпосу, где гармонирующие тенденции очень сильны, где в тени или за бортом оставлено все архаическое, например архаический тип культурного героя — Прометей, культовые земледельческие боги вроде Геи-земли и Деметры или даже Диониса, хронология культа которого не совсем ясна. На первый план выдвинуты такие гармонизированные боги, как Аполлон, и оторванные от плодородия Афродита, Артемида и особенно Афина. Как ни существенны миф и культ Диониса для Греции (достаточно вспомнить о происхождении трагедии и комедии), дионисизм с его хтонизмом, тотемическими пережитками и элементами «шаманизма», как и другие земледельческие мифы (о Деметре и Коре), скорее объединяет греческую мифологию с восточным миром, тогда как аполлонизм при всех его восточных корнях глубоко специфичен для греческой культуры.

В еще большей мере в фокусе греческой героической мифологии стоит разумная организованность Афины. Со старыми земледельческими матриархальными богинями Афины связывают только культ маслины, отношение к ткачеству и покровительство труду женщин. Основные ее функции иные — ведение войн, покровительство главным героям, Аттике; свойственный ей пафос подавления хаоса соответствует идеалам аттических городов-государств. Чтобы понять специфику культурного ареала, именно с Афиной нужно сравнить египетского Ра и месопотамского Энки; тогда обнаружится истинный диапазон различий между греческой олимпийской мифологией и мифологическими системами древнего Ближнего Востока.

Специфика индийской мифологии осложнена процессом взаимодействия ведийской (индоевропейской) мифологии с местными традициями, которые в какой-то мере восторжествовали или, во всяком случае, были синтезированы в индуистской мифологии, бытовавшей в разных вариантах. В отличие от греческой индийская мифология тяготеет к безудержной демонической фантастике и малопластична. От хтонического демонизма путь здесь идет не к телесной феноменальной статике, а к спиритуализации человеческого образа, при которой телесность, естественность, жизненность не более чем живописная оболочка. Для ведийской мифологии характерны моделирование природных стихий, явное подчинение мифолого-повествовательного начала ритуальному, практике жертвоприношений, почему и персонажи ведийской мифологии, за

исключением Индры, нечетки, а сюжеты бледны. Мифы о космогонической деятельности Индры по своему колориту больше всего напоминают шумеро-аккадскую мифологию. Но заслуживает внимания, что даже в ранних ведийских гимнах не только Индра, но и другие боги — Агни, Варуна, Вишвакарман — назывались творцами вселенной. Вишвакарман иногда фигурирует только как эпитет Индры, а иногда как самостоятельный персонаж. В поздневедийский период популярен термин «Пруджапати», употребляемый то для обозначения Индры, Савитри, Сомы, то как определение единого творца. В упанишадах представление о творце сливается с образом высшего бога-абсолюта Брахмы; в индуистской мифологии, построенной вокруг троицы Брахма — Шива — Вишну, возникновение мира связывается и с Брахмой, и с Вишну.

Эти нечеткие границы между богами в сочетании с зарождением образа единого творца выражают своеобразный мифологический синкретизм, столь отличающий индийскую мифологию от греческой или шумеро-аккадской и приближающий ее в какой-то мере к египетской. Египетский колорит имеет не только ряд таких конкретных мотивов, как космическое яйцо или лотос среди космического океана, солярная характеристика многих богов и т. д., но и образ творящего мир всемогущего демиурга, витающего над водами, который напоминает Ра-Атума и Птаха. Индийской мифологии, так же как египетской, свойствен непосредственный характер упорядочения хаоса, сосредоточение на высшем порядке, на всеобщей организации, а не на отдельных сферах практической деятельности, и универсальный, абстрактный и обобщенный образ творца, в котором совмещены признаки отдельных конкретных богов. Существенная разница, однако, состоит в том, что в основе синкретизма египетской мифологии лежат объединение и обожествление богов по мере политической централизации, сближение богов, действующих в сферах, увязанных между собой мифологической мыслью. В Индии же дело не в отождествлении сфер, не в политической централизации и даже не в монотеистических тенденциях в библейском смысле. На интеллектуально-философской основе здесь выделяется общая сущность, образы ведийских богов оказываются только ее проявлениями. Мифология имеет тенденцию превратиться в философию, не успев закончить свое формирование. (Заметим, что совершенно иная природа позднего античного мифологического синкретизма в эллинистический и римский периоды и затем в учениях типа гностического, отражающего широкое взаимодействие культур-

ных традиций. Именно этот поздний античный синкретизм поддерживал пафос отождествления разнокультурных мифов в мифологизирующей литературе XX в.)

Чрезвычайно специфической для Индии является трактовка Пуруши, из тела которого, так же как из тела Тиамат в Месопотамии, создается мир. Пуруша постепенно сближается и сливается не с врагом богов (типа Вритры), а с самим творцом-демиургом, одновременно сливаются субъект и объект жертвоприношений. В индуистском пантеоне несколько более тривиальной фигуре Вишну, который, так же как и его важнейшие аватары — Кришна и Рама, — сохраняет некоторые черты культурного героя, противопоставит Шива. Этот особо могучий бог-аскет, преодолевший земные соблазны, покровитель медитации и вместе с тем космический экстатический танцор, задающий своим танцем мировой ритм, — фигура чисто индийская, немыслимая ни в Греции, ни в Египте, ни в Месопотамии.

Специфическая черта китайской мифологии — ее историзация, эвгемеризация, рассмотрение мифических персонажей как исторических правителей древнейшего периода, а также наличие в мифах более поздних исторических и бытовых реалий: советники, чиновники, придворные интриги, дипломатия, черты семейного быта и т. п. При этом сохраняются причудливые демонические атрибуты, вплоть до зооморфных, необычайные превращения (фантастика эта впоследствии поддерживалась даосским влиянием, противостоящим конфуцианскому рационализму). Если очеловечивание мифических образов и сюжетов в Греции имело телесно-эстетическую, а в Индии — духовно-этическую направленность, то в Китае оно проявляется в историзации и бытовизации. При этом китайские боги, как и греческие (но в отличие от Индии и Египта), далеко не всемогущи, между ними происходят ссоры и войны.

Приведенные замечания о некоторых специфических различиях между мифологическими системами древнего мира имеют чисто иллюстративный характер и никак не претендуют на полноту. Для систематического подхода к этой проблеме необходим целый ряд предварительных исследований. Несмотря на отличия, лишь вскользь отмеченные нами, и сложные процессы эволюции этих систем (от которых мы полностью отвлеклись), между мифологическими системами древнего мира есть известная стадияльная и типологическая общность. Как мифы, созданные древними аграрными цивилизациями, они противостоят, с одной стороны, более архаическим, весьма разнообразным мифологиям, а с дру-

гой — более позднему этапу, соотносимому с буддизмом, иудео-христианской и мусульманской традициями. От классических средиземноморских мифологий принципиально отличается библейская, также по-своему «историзованная», полностью порвавшая с природными мифами и создавшая отвлеченные монотеистические представления. Это мифология, с которой начинается демифологизация.

МИФ, СКАЗКА, ЭПОС

Миф был гегемоном в том лишь частично расчлененном жанровом синкретизме, который характерен для состояния повествовательного искусства в архаических обществах. О трудностях различения мифа и сказки в фольклоре подобных обществ неоднократно высказывались такие видные знатоки, как Франц Боас, Стив Томпсон и многие другие. Один и тот же текст может трактоваться одним племенем или группой внутри племени как миф, а другой — как сказка, включаться в какую-то сакрально-ритуальную систему или выключаться из нее. Сами аборигены часто различают две формы повествования, например: *адаокс* и *малеск* — у индейцев цимшиан, *пыныл* и *лымныл* — у чукчей, *хвенохо* и *хехо* — у фон (дагомейцев), *лилиу* и *кукванебу* — у киривина в Меланезии и т. д. Лишь весьма условно эти формы можно соотносить с мифами и сказками. Главное различие здесь идет по линии сакральность — несакральность и строгая достоверность — нестрогая достоверность, а структурных различий может не быть вовсе. Лишь привлечение в качестве сравнительного материала классических европейских или азиатских форм сказки дает возможность более отчетливо представить себе соотношение мифа и сказки. Проблема эта весьма существенна, так как сказка в отношении к мифу при максимальной сюжетно-семантической близости и несмотря на устное бытование представляет «художественную литературу» в ее специфике.

Собственно сказочная семантика может быть интерпретирована только исходя из мифологических истоков. Это та же мифологическая семантика, но с гегемонией «социального» кода; в частности, важнейшая оппозиция *высокий/низкий* имеет в сказке не космический, а социальный смысл.

Происхождение сказки из мифа не вызывает сомнения. Многочисленные тотемические мифы и особенно мифологические анекдоты о трикстерах широко отразились в сказках

о животных. Мифологический генезис бросается в глаза в универсально распространенных сюжетах волшебной сказки о браке с чудесным «тотемным» существом, временно сбросившим звериную оболочку; чудесная жена (в более поздних вариантах — муж) дарит своему избраннику охотничью удачу и т. п., но покидает его вследствие нарушения брачных запретов, после чего герой ищет и находит жену в ее стране и вынужден там пройти ряд традиционных брачных испытаний (ср. сюжеты №№ 400, 425 и некоторые другие, по системе Аарне — Томпсона). Подобные сюжеты характерны для некоторых пережиточно-тотемических мифов о происхождении родов и племен.

Сюжеты добывания (похищения) диковинок, эликсиров, чудесных предметов (№№ 550, 560, 563 и др., по указателю) безусловно восходят к мифам о культурных героях. Сказки о посещении «иных миров» для освобождения находящихся там пленниц (№ 301 и др.) напоминают мифы и легенды о странствовании шаманов или колдунов за душой больного или умершего. В известной сказке о поисках лекарства для больного отца слиты обе эти традиции. Популярны сказки о группе детей, попавших во власть людоеда и спасшихся благодаря находчивости одного из них (№ 327 и т. п.), или об убийстве могучего змея — хтонического демона (№ 300 и др.) — воспроизводят мотивы, специфичные для посвятельных обрядов. В известной мере сходные сюжеты прямо соотнесены с инициациями в фольклоре австралийцев, североамериканских индейцев и т. п. (ср., например, неоднократно приводившиеся выше материалы Э. Станнера и особенно данные Ф. Боаса о зимнем церемониале у квакиютль и связанных с ним мифах¹⁴⁹).

Поскольку через инициации и другие «переходные» ритуалы в архаических обществах проходит каждый индивид, то сказка с ее интересом к судьбе личности широко использует мифологические мотивы, сопряженные с ритуалами посвященного типа. Эти мотивы отмечают вехи на пути героя и становятся символами самой героичности. Поэтому не удивительно, что волшебная сказка обязана посвященным ритуалам рядом важнейших символов, мотивов, сюжетов и отчасти своей общей структурой, как это показал В. Я. Пропп (а ранее — Сентив и независимо от Проппа — Кэмпбелл). Отсюда, однако, не следует общий вывод о принципиально ритуальном генезисе волшебной сказки, поскольку специфические особенности мифологического мышления, а также первобытные фетишистские, тотемические, анимистические, магические представления, мифологические медиации во многом

определяют своеобразие сказочной фантастики, саму жанровую форму сказки.

Основные ступеньки процесса трансформации мифа в сказку: деритуализация и десакрализация, ослабление строгой веры в истинность мифических «событий», развитие сознательной выдумки, потеря этнографической конкретности, замена мифических героев обыкновенными людьми, мифического времени — сказочно-неопределенным, ослабление или потеря этиологизма, перенесение внимания с коллективных судеб на индивидуальные и с космических на социальные, с чем связано появление ряда новых сюжетов и некоторых структурных ограничений.

Выше неоднократно подчеркивалось, что сюжет мифа necessarily восходит к ритуалу и что в самих архаических культурах имеются «неритуальные» мифы, так же как «амифные» ритуалы. Однако для мифов, имеющих обрядовую основу или тесно переплетенных с ритуалами (являясь их составными частями либо обязательным к ним комментарием), разрыв непосредственной связи с ритуальной жизнью племени, безусловно, есть важная предпосылка для превращения мифа в сказку. Отмена специфических ограничений на рассказывание мифов, допущение в число слушателей «непосвященных» (женщин и детей) невольно влекли за собой появление установок рассказчика на вымысел и развитие развлекательного момента. Некоторые разряды австралийских «сказок» (у тех же аранда, например) представляют собой своеобразные «мифы» для непосвященных. Речь идет о десакрализации — важнейшем стимуле для превращения мифа в сказку. Самый механизм десакрализации и его значение отчетливо видны на тех же австралийских примерах. Из тотемических мифов изымается священная информация о мифических маршрутах тотемических предков, зато усиливается внимание к семейным отношениям тотемических предков, их ссорам и дракам, ко всякого рода авантюрным моментам, по отношению к которым допускается большая свобода варьирования и тем самым выдумки. Десакрализация неизбежно ослабляет веру в достоверность повествования. Она, разумеется, не приводит сразу к сознательной выдумке, к восприятию повествования как «небылицы», но строгая достоверность уступает место нестрогой достоверности, что, в свою очередь, открывает путь для более свободной и разрешенной выдумки, хотя «свобода» эта также достаточно ограничена пределами жанра и мифологическим семантическим наследием.

В архаическом фольклоре сказочная фантастика столь же:

конкретно «этнографична», как и в мифах, но в классической европейской волшебной сказке сказочная фантастика оторвана от конкретных племенных верований, и создается достаточно условная поэтическая «мифология» сказки. Мифические существа, например, в русской сказке — иные, чем в русской же быличке, отражающей сохранившиеся в определенной среде суеверия. Впрочем, именно эта поэтическая мифология русской сказки восходит в конечном счете к древнейшим мифам.

Очень существенна демифологизация времени действия, замена времени первотворения и строгой локализации в рамках космической модели неопределенным «сказочным» временем и местом действия. Отсюда неизбежна и демифологизация результата действия, т. е. отказ от этиологизма, специфически соотнесенного с актами творения в мифологическую эпоху. Этиологизм формализуется в виде определенной мифической концовки. По мере потери сюжетом этиологического смысла эта концовка превращается в орнаментальный привесок и лишь постепенно вытесняется в сказках о животных «моралью», а в волшебных сказках — стилистическими формулами, намекающими на недостоверность повествования. Характерно, что сказочные традиционные формулы в развитой классической форме сказки указывают на специфические отличия сказки от мифа: неопределенность времени и места, недостоверность и т. д.

Мифические времена и этиологизм составляют нерасторжимое целое с космическим масштабом мифа и его вниманием к коллективным судьбам племени, субъективно отождествленного с человечеством в целом («настоящими людьми»). Прометеевский благородный пафос необязателен для мифа, но деяния демиурга (даже если они напоминают по характеру трюки мифологического плута) имеют коллективное и космическое значение, определяя космогонический процесс, первоначальное происхождение света, огня, пресной воды и т. д. Космические «приобретения» могут выступать и в негативной форме как уменьшение числа небесных светил, прекращение потопа и т. п., но дело от этого не меняется. По мере движения от мифа к сказке сужается «масштаб», интерес переносится на личную судьбу героя. В сказке добываемые объекты и достигаемые цели — не элементы природы и культуры, а пища, женщины, чудесные предметы и т. д., составляющие благополучие героя; вместо первоначального возникновения здесь имеет место перераспределение каких-то благ, добываемых героем или для себя, или для своей ограниченной общины. Если мифический герой похищает огонь или

пресную воду у первоначального хранителя — старухи, лягушки, змеи и т. д., — создавая тем самым впервые пресную воду как элемент космоса, то герой волшебной сказки похищает живую воду для излечения больного отца (например, в гавайском фольклоре или в сказках европейских народов) или добывает огонь с помощью зверей для своего очага (Дагомея), а персонаж животной сказки (заяц) хитростью похищает для себя одного воду из колодца, вырытого другими зверями (в фольклоре большинства африканских народностей). Альтруизм гавайского доброго сына и эгоизм зайца равно противостоят коллективизму и этиологизму подлинного мифа.

Соответственно сказочные герои уже не полубоги-демиурги, хотя в порядке идеализации могут иметь божественных родителей, чудесное происхождение, сохранять реликтовые тотемические черты: сын или зять солнца у североамериканских индейцев, потомок колдуньи, спустившейся с неба, — полинезийский герой Тафаки, медвежий сын в фольклоре многих народов и т. п. В европейских сказках встречается «чудесное рождение», но высокое происхождение героя чаще имеет социальные формы («царевич»).

В процессе демифологизации, по-видимому, сыграло свою роль взаимодействие традиции собственно мифологического повествования и всякого рода быличек, центральными персонажами которых с самого начала были обыкновенные люди, порой безвестные и даже безымянные. Демифологизация героя в сказке дополняется часто нарочитым выдвижением в качестве героя социально обездоленного, гонимого и униженного представителя семьи, рода, селения. Различные его признаки (например, «незнайка», «неумойка», пассивный безумец, «дурачок» и т. д.) обнаруживают глубокое значение на ритуально-мифологическом уровне, но сознательно маркируется именно его социальная обездоленность. Таковы многочисленные бедные сироты в фольклоре меланезийцев, горных тибето-бирманских племен, эскимосов, палеоазиатов, североамериканских индейцев и др. Их обижают жены дяди (Меланезия), сородичи и соседи (Северная Америка), а духи становятся на их защиту. Аналогичны запечники — младшие братья или Золушки — падчерицы в европейских сказках. Сказочный герой не имеет тех магических сил, которыми по самой своей природе обладает герой мифический. Эти силы он должен приобрести в результате инициации, шаманского искусства, особого покровительства духов. На более поздней стадии чудесные силы вообще как бы отрываются от героя и действуют в значительной мере вместо него. Отметим, что

таким образом обнаруживается дополнительная мотивировка для разработки волшебной сказкой семантического наследия обрядов посвящения. Вместе с тем следует признать, что ритуальным эквивалентом классической формы сказки скорее является свадьба — ритуал более молодой и индивидуализированный по сравнению с инициацией, с которой он отчасти связан генетически, так что есть доля истины и в утверждении, что инициация — ритуальный эквивалент мифа (и архаических форм сказки), а свадьба — развитой волшебной сказки.

Целый ряд сказочных мотивов и символов — башмачок Золушки, запекание кольца в пирог, ряжение невесты в свиной кожух или кожу старухи (последнее — в японской сказке), подставная «мнимая невеста», убегание невесты или жениха, невеста или жених — «работники» у родителей брачного партнёра, запрет называть родовое имя молодой жены, «куколки»-советчицы и т. д. — находит объяснение в брачных обычаях и обрядах многих народов мира и в конечном счете, разумеется, также восходит к достаточно древней ритуально-мифологической семантике. Сказка сопоставима и со свадебным обрядом в целом, ввиду того что женитьба на царевне или брак с царевичем являются конечной сказочной целью. Сказочная свадьба, сопровождающаяся повышением социального статуса героя, представляет собой своеобразный «чудесный» выход для индивида из обнажившихся социальных коллизий, выступающих в форме внутрисемейных отношений. Нарушения норм семейно-брачных отношений (в виде инцеста или женитьбы на слишком «далеких» невестах) и взаимных обязательств свойственников оказываются, как мы знаем, источником серьезных коллизий и в мифах, приводя к разъединению исконно связанных между собой космических элементов. Их воссоединение требует медиации и медиаторов. Но в сказке, где речь идет не о племенном благополучии на космическом фоне, а о личном счастье на фоне социальном, брачный «обмен» все больше теряет коммуникативную функцию (наподобие социализации космических сил в мифах о брачных приключениях детей Ворона у палеоазиатов) и, как сказано, превращается в индивидуальный выход из социальной коллизии.

Застывшие фундаментальные мифические противоположности типа *жизнь/смерть* в значительной мере оттесняются социальными коллизиями на уровне семьи. Сказочная семья в известной мере является обобщением «большой семьи», т. е. патриархального объединения полуродового типа. Семейное угнетение падчерицы и нанесение обиды младшему брату

имеют имплицитно социальное значение как знаки разложения рода. Мотив младшего брата, по-видимому, косвенно отражает вытеснение архаического минората и развитие семейного неравенства. Образ мачехи мог возникнуть только при условии нарушения эндогамии, т. е. при добывании невест слишком «издалека». Не случайно мотив мачехи — падчерицы в европейской сказке в некоторых устойчивых сюжетах альтернативен мотиву инцестуального преследования дочери отцом — попытки крайнего нарушения экзогамии.

Те же самые нарушения, которые выступали и в мифах, здесь повернуты со стороны своих возможных социальных, а не космических последствий. Семейно-социальные мотивы в сказке в целом могут быть расценены как новообразование, дополнившее более древнюю, собственно мифологическую основу. Более архаические, собственно мифологические мотивы часто составляют в классической европейской сказке ядерную, среднюю часть сказочной композиции, а семейные (социальные) новообразования выступают в функции некоего обрамления. Например, исходная конфликтная ситуация «мачеха — падчерица» получает развитие в ядерной части, где падчерица проходит испытания у лесного демона, а в финале ситуация находит разрешение, вернее, преодолевается за счет счастливого брака, изменившего социальный статус падчерицы.

В фольклоре архаических обществ миф и сказка имеют ту же самую морфологическую структуру в виде цепи потерь и приобретений неких космических или социальных ценностей. В сказках специфическую значимость приобретают промежуточные звенья в виде трюков зооморфных плутов (сказки о животных) или испытаний героя, сопоставимых с посвятельными либо свадебными. Архаический миф или «мифологическая сказка» выступают как некая метаструктура по отношению к классической европейской волшебной сказке, в которой складывается жесткая иерархическая структура из двух или, чаще, трех испытаний героя. Первое испытание, предварительное, есть проверка знания правил поведения и ведет к получению чудесного средства, благодаря которому ликвидируется «беда — нехватка» в основном испытании. Третью ступень часто составляет дополнительное испытание на идентификацию (выясняется, кто совершил подвиг, после чего происходит посрамление соперников и самозванцев). Обязательный счастливый финал, как правило, включает женитьбу на царевне и получение «полцарства». Структура волшебной сказки частично воспроизводится в структуре средневекового ры-

царского романа, который, в свою очередь, повлиял на развитие сказочной традиции в Европе.

Для классической волшебной сказки сохраняет значение медиативная формула Леви-Стросса, которая здесь разворачивается синтагматически: в ходе повествования не только ликвидируется «недостача», но имеются и дополнительные «приобретения», оборачивающиеся наградой герою.

На стилистическом уровне, как уже отмечено выше, волшебная сказка в речи рассказчика формализует некоторые важнейшие жанровые показатели, которые как раз противопоставляют ее мифу как художественный вымысел; в то же время прямая речь в сказках сохраняет в схематизированном виде некоторые ритуально-магические элементы.

Если при переходе мифа к сказке мифологический космос отчасти заслоняется «семьей», то при переходе от мифа к героическому эпосу на первый план выходят отношения племен и архаических государств, как правило исторически существовавших. Однако в эпосах архаических, сложившихся до достаточно отчетливой государственной консолидации, собственно «исторические» предания остаются второстепенным источником развития эпоса, в известной мере сосуществуют с ним, почти не смешиваясь.

Главным источником формирования архаических эпосов являются богатырские сказки-песни (этот жанр хорошо сохранился в фольклоре малых народов Севера: палеоазиатских, угро-самодийских, тунгусских) и в особенности мифы и сказки о первопредках — культурных героях — этих центральных персонажах первобытного фольклора. Многочисленные доказательства в пользу значения именно этой наиболее архаической категории мифов для генезиса архаической категории эпосов приведены в нашей книге «Происхождение героического эпоса» (1963). Архаический эпос обобщает историческое прошлое посредством языка и концепций первобытных мифов, следуя при этом во многом за указанной традицией первобытного повествовательного фольклора. Прошлое племени рисуется как история «настоящих людей» (поскольку границы человечества и племени или группы родственных племен субъективно совпадают) и принимает форму повествования о происхождении человека, добывании элементов культуры и защиты их от чудовищ.

Эпическое время в этих памятниках — мифическая эпоха первотворения: богатырские поэмы тюрко-монгольских народов Сибири, как правило, начинаются с указания времени, когда сотворялись земля, небо, вода («в то время как мешалкой делилась земля, в то время как ковшом делилась

вода») или когда земля еще была по своим размерам, как дно турсука, небо — с оленье ухо, океан — ручейком, изюбриха — козленком и т. п. Вяйнямейнен в карело-финских рунах в споре с Ёукахайненом намекает на то, что жил в эпоху сотворения мира и сам в нем участвовал. Нарт Сосруко в адыгском эпическом сказании вспоминает о времени, когда Бештау было не больше кочки, а через Идиль шагали мальчики, когда небо еще сгушалось, а земля только сплотилась, а он уже был мужчиной зрелых лет. В древнешумерской поэме о Гильгамеше и дереве Хулуппу действие приурочено ко времени «сразу после того, как земля была отодвинута от неба и было определено имя человеческого рода». Местом действия в якутском эпосе является мифическая «средняя земля», т. е. место обитания людей. Описание мифической картины мира занимает большую часть вступления к якутским (изредка и к хакасским) поэмам. В центре такого описания — мировое дерево в виде дуба, лиственницы, ясеня (ср. Иггдрасиль в «Эдде» и дерево Хулуппу в шумерском сказании).

В архаической эпике обычно выступает некая, достаточно мифологическая, дуальная система враждующих племен — своего, человеческого, и чужого, демонского, имеющего хтоническую окраску. Такое противопоставление несколько не мешает тому, что в эпосах упоминаются и фигурируют и другие мифические «миры» и «племена», но на первом плане — два этих «племени», находящихся в отношениях постоянной вражды (что, в свою очередь, не исключает в силу экзогамии взаимно-брачных отношений, например в якутском или карело-финском эпосах). Борьба эта в терминах племенной вражды конкретизирует защиту космоса от сил хаоса. Как сказано, «враги» большей частью хтоничны, т. е. связаны с подземным миром, смертью, болезнями и т. п., а «свое» племя локализовано на «средней земле» и пользуется покровительством небесных богов. Таково, например, противопоставление, чисто мифологическое в своей основе, якутских демонских богатырей *абаасы* и человеческих богатырей *айыы*, т. е. покровительствуемых *айыы*, ибо *айыы* — это светлые небесные боги, а *абаасы* — духи болезней, хтонические демоны. Эта чисто мифологическая оппозиция накладывается в якутских богатырских поэмах на противопоставление предков якутов — группы скотоводческих тюркских племен — и окружающих якутов тунгусо-маньчжурских племен, лесных охотников и рыболовов. «Нартам» в осетинском, адыгском и абхазском эпосах противостоят великаны, так же как богам-асам в скандинавской «Эдде» и карело-финским героям («сы-

нам Калевы») — Страна Севера, которая в силу чисто мифологического, «шаманского» отождествления севера, устья реки и царства мертвых имеет явные хтонические черты.

У алтайских тюрков и бурят нет резкого деления на два враждующих племена (у бурят такое деление сохранено в применении к небесным духам и богам), но богатыри сражаются с различными чудовищами-мангадхаями в бурятских улигерах или с чудовищами, подчиненными Эрлику — хозяину преисподней, у алтайцев. Победителями чудовищ — небесного быка и страшилища Хуавы — выступают и шумеро-аккадские богатыри Гильгамеш и Энкиду, и поражающий драконов грузинский герой Амирани (родственный греческому Прометею), и знаменитые древнегреческие герои Персей, Тесей, Геракл, и герои древнескандинавские или англосаксонские («Беовульф»). Для архаической эпики типична сугубо мифологическая фигура «матери» или «хозяйки» демонских богатырей. Таковы старая шаманка *абаасы* в якутских поэмах, старуха-куропатка — мать алтайских чудовищ, безобразная мангадхайка у бурят, «лебединые старухи» у хакасов, хозяйка Страны Севера Лоухи у финнов. С этими персонажами можно сравнить, с одной стороны, мифических — эскимосскую Седну, кетскую Хосэдэм, вавилонскую Тиамат и т. п., а с другой стороны, в более развитых эпосах, — королеву Медб в ирландских сагах, мать Гренделя в «Беовульфе», старуху Сурхайиль в «Алпамыше» и т. д. (В своем эпическом племени такую «мать» героев знает только нартский эпос в образе Сатаны.) Великаны и хтонические чудовища часто выступают в архаических эпосах не только как военные враги, похитители женщин и разрушители, но и как хранители огня, небесных светил, культурных растений и чудесных предметов, добываемых героями.

«Свое» эпическое племя в архаической эпике не имеет исторического имени. «Нарты» или «сыны Калевы» (полное отождествление финских героев с сынами Калевалы имеет место только в «Калевале» Ленрота, ср. эстонского Калевипоэга и русских Колывановичей) — это просто племя героев, богатырей, противостоящих не только хтоническим демонам, а отчасти и своим измельчавшим потомкам. «Век нарттов» — это нечто вроде греческого «века героев». Следует заметить, что и «готы» в германо-скандинавском эпосе подразумевают не только исторических готов, но некое геройское эпическое племя, а эпитет «готский» почти синонимичен «геройскому» (так же как «нартский»). В таких развитых эпосах, как германский, греческий, индийский, готы и бургунды, ахейцы и троянцы, пандавы и кауравы, уже исчезнувшие как самостоя-

тельные племена и только вошедшие в качестве одного из компонентов в «этнос» носителей эпоса,— это прежде всего героические племена давнего героического века, некий героический образец для последующих поколений.

Кое в чем «нарты» и им подобные существа сопоставимы с некогда действовавшими «первопредками» из древних мифов (тем более что они обязательно воспринимаются как предки народа — носителя эпической традиции), а время их жизни и славных походов — с настоящим мифическим временем типа «времени сновидения».

В этой связи существенно, что в образах героев наиболее архаических эпических поэм и сказаний отчетливо обнаруживаются реликтовые черты первопредка или культурного героя.

Старейший и популярнейший герой якутского олонхо — Эр-Соготох (буквально «одинокий»), часто выступающий и под другими именами. Это богатырь, живущий одиноко, не знающий других людей и не имеющий родителей (отсюда это прозвище), так как он — первопредок человеческого племени. Эр-Соготох ищет жену, чтобы стать родоначальником других людей. В сказаниях об Эр-Соготохе обнаруживаются и рудименты мифа о культурном герое, но более полно этот миф сохранился в составе преданий о первопредке якутов Эллэ-Эр-Соготохе, приплывшем по Лене из южных областей на место нынешнего обитания якутов. Ему приписываются изобретение дымокура и разведение скота, учреждение весеннего обрядового праздника *ысыаха* и вознесение первой бескровной жертвы кумысом в честь богов *айыы*. «Одинокими» богатырями, не знающими своих родителей, выступают и другие якутские богатыри (например, Юрюн-Уолан). Сходен с Эр-Соготохом и герой-первопредок в бурятском эпосе; реликты этого типа имеются и в алтайских поэмах, где сначала говорится, что герой не знает своего происхождения и не имеет родителей, а затем оказывается, что он — наследник богатого скотоводческого патриархального хозяйства. Сказители иногда это «одиначество» рационально объясняют как результат сиротства. Имеется гипотеза, расшифровывающая происхождение имени калмыцкого героя Джангара из «одинокого»¹⁵⁰.

Наряду с типом «одинокого» богатыря-первопредка якутский эпос знает и другой тип богатыря (Нюргун Боотур и др.), посланного небесными богами на землю с особой миссией — очистить землю от чудовищ *абаасы*. Это тоже типичное деяние мифологического культурного героя. Эпос тюрко-монгольских народов Сибири знает и мифологическую пару

первых людей — родоначальников, устроителей жизни на «средней земле». В бурятских улигерах сестра сватает брату небесную богиню с целью продолжения человеческого рода. Образы родоначальников-первопредков занимают важное место в осетинских сказаниях о нартах. Таковы Сатана и Урызмаг — сестра и брат, ставшие супругами, а также братья-близнецы Ахсар и Ахсартаг (ср. с аналогичными близнецами Санасаром и Багдасаром — основателями Сасуна в древней ветви армянского эпоса). Древнейший нартский богатырь Сосруко ярко обнаруживает черты культурного героя.

В адыгской и абхазской версиях Сосруко добывает огонь, злаки и фруктовые деревья, отнимая их у великанов («возвращая» их нартам). Существует и сказание о том, как Сосруко похитил у бога чудесный напиток — сано — и передал его людям. В осетинской версии Сосруко (Сослан) отвоевывает у великана не огонь, а теплую страну с сочными пастбищами для нартского скота.

Следы мотива добывания огня имеются в древнейших грузинских, абхазских и армянских сказаниях о богатырях, прикованных к кавказским горам и, возможно, имеющих не только типологическое родство с древнегреческим культурным героем Прометеем.

Еще ярче черты культурного героя-демиурга выступают в образе карело-финского Вяйнямейнена и отчасти его «двойника» — кузнеца-демиурга Ильмаринена. Вяйнямейнен добывает огонь из чрева огненной рыбы, первым строит лодку и плетет рыболовную сеть, изобретает музыкальный инструмент и первый играет на нем, первым находит кровоостанавливающее средство и делает целебную мазь; он также добывает чудесное сампо — мифический источник изобилия, спрятанный в скалу хозяйкой Севера. Он совершает деяния космогонического характера: создает или добывает небесные светила; из яйца, высиженного уткой на колене этого героя, возникает мир. Образ Вяйнямейнена сильно окрашен шаманством, особенно это чувствуется в истории посещения им царства мертвых. В образе скандинавского бога Одина легко нащупывается пласт, во многом идентичный Вяйнямейнену (культурный герой — шаман, его отрицательный вариант — плут Локи). Связь с традициями культурных героев у Одина, Тора, Локи облегчила превращение этих богов в героев архаической эпики.

В древнейшем аккадском эпосе в образе Энкиду имеются следы представления о первом человеке, созданном богиней из глины, а в самом Гильгамеше некоторые элементы комплекса «первопредок — культурный герой» (он — основа-

тель Урука, добывает кедровый лес, а в шумерской версии — ритуальные предметы).

Совместные походы Гильгамеша и Энкиду против чудовищ очень характерны для специфически героической вариации сказаний о культурных героях (ср. аналогичным образом противопоставленных друг другу странствующих борцов с чудовищами — американских брата из вигвама и брата из кустарника). Таким образом, богатейство в архаических эпосах еще во многом проявляется в культурных деяниях, соответственно овеяно колдовским ореолом, так что магия и хитрость служат герою наряду с физической силой и смелостью. Архаическая эпика сохранила и мифологический тип плута-трикстера. Такими мифологическими плутами, безусловно, являются Сырдон в нартских сказаниях и скандинавский Локи.

Архаический (мифологический) слой легко обнаруживается и во многих классических эпосах. Это, например, относится к индийской «Рамаяне», где Рама сохраняет черты культурного героя, призванного уничтожить демонов, и напоминает Барнда и некоторых других персонажей дравидских мифов. Это относится к «Гесериаде» (где герой также выполняет миссию борьбы с демонами во всех четырех странах света, т. е. в соответствии с архаической космологической моделью; Гесеру не чужды и черты трикстера), «Беовульф», некоторым частям «Алпамыша», «Манаса», «Давида Сасунского», к русской былине о Волхе — Вольге (ср. скандинавские песни о Хельги и сербскую песню о Вуке Огненном Змее) и др.

Не только в заведомо архаической эпике, но и в классических эпосах древнего мира весьма ощутима мифологическая подпочва. Если мы не можем принять в целом ритуалистическую теорию генезиса героического эпоса, то мы все же должны согласиться, что в эпическом творчестве, порожденном древними аграрными цивилизациями, широко использованы в качестве «моделей» построения сюжета и образа столь специфичные для этих аграрных цивилизаций календарные мифы. Об использовании этих моделей много говорится в упомянутой выше книге Г. Р. Леви «Меч из скалы» и особенно убедительно в новейших работах советского санскритолога П. А. Гринцера¹⁵¹. В эпосах вавилонском, угаритском, греческом и индийском П. А. Гринцер выделяет некий «календарный» мифологический комплекс, включающий независимые на первый взгляд мотивы чудесного происхождения героя (Гильгамеш, пандавы, Рама, Ахилл, Керет и др.), отвержения героем любви или расположения богини (Гиль-

гамеш и Иштар, Ахат и Анат, Рама и Шурпанакха, Арджуна и Урваши, Одиссей и Калипсо и т. д.), исчезновения героя или героини в результате смерти, мнимой смерти, изгнания (Ахат, Рама, пандавы, Керет, Ахилл, Одиссей), смерти ритуального заместителя (Энкиду, Патрокл, спутники Одиссея, псевдопандавы), похищения или попыток похищения жены героя (Сита, Драупади, Елена, Брисенда, жена Керета, Пенелопа), поиска героя или героини с включением пребывания в царстве смерти (Рама, пандавы, Гильгамеш, Одиссей) и борьбы с чудовищами (ракшасами, морскими демонами, Хумбабой и т. д.), соединения супругов.

Разумеется, не все в предложенной схеме может быть истолковано только в свете календарных обрядов. Например, похищения и возвращения женщин — обязательная тема богатырских сказок-песен народов Сибири, в которых нет речи об аграрных календарных обрядах; борьба с чудовищами входит в мифы и календарные, и инициационные (значение последних подчеркнула Леви), и в мифы о культурных героях и т. п. И все же несомненно, что именно календарные аграрные мифы были важнейшими моделями для эпопей классической древности. Елена и Сита, например, были прямо связаны с аграрной мифологией. Многие эпические герои, даже имеющие исторические прототипы, определенным образом соотносены с теми или иными богами и их функциями; поэтому некоторые сюжеты или фрагменты сюжетов воспроизводят традиционные мифологемы, что, впрочем, вовсе не доказывает происхождение эпического памятника в целом из мифов и ритуальных текстов.

Жорж Дюмезиль в своей новой (1968—1973) трехтомной монографии «Миф и эпос» продемонстрировал, как описанная им ранее индоевропейская трихотомическая система мифологических функций (магическая и юридическая власть, воинская сила, плодородие) и соответствующие ей иерархические или конфликтные соотношения между богами воспроизводятся на «героическом» уровне в «Махабхарате», римских легендах и даже в осетинской версии нартских сказаний. Пандавы в «Махабхарате» являются фактически сыновьями не бесплодного Панду, а богов (Дхармы, Вайю, Индры и Ашвинов) и в своем поведении повторяют в какой-то мере функциональную структуру, в которую входят эти боги¹⁵². Реликты подобной структуры Дюмезиль усматривает даже в «Илиаде», где принц-пастух Парис, выбрав Афродиту, восстановил против себя Геру и Афины, представляющих иные «мифологические» функции, и навлек войну. В истории разрушительной войны пандавов и кауравов Дюмезиль так-

же усматривает перенос на эпический уровень эсхатологического мифа (ср. аналогичное явление в ирландской традиции). С учетом мифологической субструктуры героических эпосов Дюмезиль получает возможность выявить и объяснить целый ряд эпических параллелей в древней литературе индоевропейских народов (скандинавской, ирландской, иранской, греческой, римской, индийской).

Таким образом, мифологическая подпочва сохраняется и в классических формах эпоса. Однако эти классические формы, развившиеся в условиях отчетливой государственной консолидации народностей — носителей эпической традиции, несомненно совершают важные шаги на пути демифологизации. В отличие от архаической эпикой они опираются на исторические предания и прежде всего пользуются их «языком» для повествования о событиях далекого прошлого, но все же прошлого не мифического, а исторического, точнее — квазиисторического. Основное различие с архаикой — не в степени достоверности рассказа, а именно в «языке» повествования, которое передается в терминах не космических, а этнических, оперирует географическими названиями, историческими именами племен и государств, царей и вождей, войн и миграций. Эпическое время (Микены, распри куру-панчала с кауравами, великое переселение народов, империя Карла Великого, Киевская Русь эпохи Владимира Святого, государство четырех ойротов и т. д.) строится по типу мифического, как начальное время и время активных действий предков, предопределивших последующий порядок, но речь идет уже не о творении мира, а о заре национальной истории, об устройстве древнейших государственных образований и т. д.

Мифическая борьба за космос против хаоса преобразуется в защиту родственной группы племен, государства, своей «веры» против «захватчиков», «насильников», «язычников», иногда наделенных мифическими и колдовскими атрибутами. Но «шаманский» ореол эпического героя полностью отпадает; уступая место чисто воинской героической этике и эстетике. В отличие от сказки героический эпос не воспринимается как вымысел, и в этом смысле миф и эпос почти в равной мере могут быть противопоставлены сказке. Только в романтическом эпосе (рыцарском романе) линии героического эпоса и волшебной сказки как бы сливаются. Романтический эпос осознается как художественный вымысел.

ИСТОРИЧЕСКОЕ ВВЕДЕНИЕ

Генетически литература связана с мифологией через фольклор; в частности, повествовательная литература, которая нас занимает в первую очередь,— через сказку и героический эпос, возникшие в глубоких недрах фольклора (разумеется, многие памятники эпоса и сказки продолжали свое развитие или даже заново создавались в качестве книжных произведений). Соответственно драма и отчасти лирика первоначально воспринимали элементы мифа непосредственно через ритуалы, народные празднества, религиозные мистерии.

Как мы видели, сказка и героический эпос, а также древнейшие виды театра являются одновременно формой сохранения и формой преодоления мифологии. Поэтому не следует удивляться, что наряду с прямым обращением к древним мифам мифологическая традиция часто усваивается литературой именно через эти каналы.

Хорошо известно, что вся античная литература пропитана мифологией и мифологической космологией, но античные мифы не забываются и в средние века, хотя отчасти отодвинуты на периферию христианской демонологии, а отчасти воспринимаются эвгемерически или аллегорически. Известная степень демифологизации античного язычества сопровождается изживанием «языческих» мифов кельтов, германцев и других, которые, однако, также становятся источником поэтического, литературного вымысла. В целом средневековая литература остается во власти христианской религиозной мифологии, гораздо более спиритуалистической и исходящей из рассмотрения предметного мира в качестве материальных знаков высших «небесных» религиозно-нравственных сущностей. Аналогично положение на средневековом Востоке, где в культуре доминирует мифология буддистская, индуистская, даосистская или мусульманская. Такое доминирование мифологии в культуре способствует сохранению в большей или меньшей мере черт «символической формы искусства» в

гегелевском понимании (вопреки тому, что сам Гегель видел эту форму только на древнем Востоке и противопоставлял ей классическую и романтическую формы). Порождающая символизм тотальная семиотичность культуры является оборотной стороной мифологизма. Разумеется, и в рамках самой античной (особенно у Овидия или Лукриана) и даже средневековой литературы (например, в западном куртуазном романе и восточном романическом эпосе, в сатире и дидактике) мы встречаем целую гамму эстетизированной, рефлексивной, критической, иронической и тому подобной интерпретации традиционных мифов, однако серьезный отход от тотального символизма начинается только в эпоху Возрождения. Когда самоценность земного предметного мира и человеческой самодетельности безусловно ставится во главу угла, в искусстве возникает сознательная установка на подражание природе, прекрасной природе, несущей яркие следы человеческой самодетельности. Все же нельзя не согласиться с Л. Баткиным, который пишет, с одной стороны, что «Возрождение — последняя целостная культурная система, построенная на архетипах, т. е. на мифе (осколки мифологизма сохраняются до наших дней). Ренессансный миф с его антропоцентризмом, склонностью к историзму и критичности мышления, переносом внимания на реальность создает предпосылки демифологизации», и, с другой, — что «здесь античная мифология, мертвая *сама по себе*, включалась в некий сплав (христианство, гротеск, магия, рыцарская легенда), который *в целом* был еще мифологической реальностью мышления, его разумом, а не предрассудком, кровью культуры, а не реминисценцией. Оттого мифология, пусть сдвигаясь в „высокую топику“, сохраняла своего рода историческую принудительность. Пока это так, переход не завершен — пожалуй, даже в барокко и классицизме. Пока без христианских и античных одежд не обойтись — они не могут быть только одедами, чем-то чисто формальным. Я бы сказал, что пока „использование“ мифологии (при всем решающем значении того факта, что ее уже „используют“, а не просто живут в ней) остается повсеместным и всеобщим свойством литературы, тепло мифа еще не совсем отлетело. Это значит, что процесс, по-видимому, действительно завершился лишь ко времени Гёте, у которого христиански-античная символика второй части „Фауста“ есть уже фрагмент литературы, а не ее универсальный язык»¹⁵³.

В XV—XVII вв. образы и мотивы античной, а затем и библейской мифологии являются арсеналом поэтической образности, источником сюжетов, своеобразным формализован-

ным «языком» искусства. Как бы ни было велико расхождение между идейными установками авторов или их историко-бытовым материалом и первоначальным мифологическим смыслом, мифологический «смысл» не полностью «отклеивается», форма не может быть «чистой» формой, и традиционный сюжет, традиционная метафорика сохраняют подспудно на каких-то уровнях традиционную семантику. Вместе с тем именно в XVI—XVII вв. в рамках традиционного сюжета создаются нетрадиционные литературные типы огромной обобщающей силы, моделирующие не только социальные характеры своего времени, но некоторые общечеловеческие кардинальные типы поведения: Гамлет, Дон Кихот, Дон Жуан, Мизантроп и т. д., т. е. так называемые «вековые образы», которые сами стали своеобразными образцами (наподобие мифологических парадигм) для последующей литературы XVIII—XX вв. Сюжет в этих случаях оказался как бы низшим уровнем, над которым надстроилась система оригинальных характеров — явление в литературе относительно новое, так как в средние века именно сюжет оставался основным носителем художественных значений. Шекспировский «Гамлет» входит в разряд других «Гамлетов» — пьес о герое с этим именем, восходящих к сказанию Саксона Грамматика (имеются и другие средневековые сказания о хитроумном, умеющем притвориться мстителе — исландское о Бьярне, финское о Куллерво и т. д.), или в класс «трагедий мести» со всеми необходимыми аксессуарами и жанровой структурой трагедии. В понимании такой традиционности сюжетных и жанровых структур — рациональное зерно ритуально-мифологической критики. Вместе с тем хорошо известно, что драматическое действие в «Гамлете», разворачивающееся по всем правилам трагедии, в какой-то мере заслоняется самим характером героя, его важной функцией становится иллюстрация этого характера, тем более что мысль Гамлета постоянно тормозит, отсрочивает его собственную драматическую активность. Шекспировский «Гамлет» оказывается одновременно принадлежащим к другому, новому типу произведений, преимущественно в жанре не трагедии, а романа, о героях, рефлектирующих перед лицом величественных непреодолимых сил зла.

Также и Дон Кихот как «вековой образ» служит образцом для произведений XVIII—XIX вв., например для многочисленных чудаков в английском романе, но он имеет и свои архаические корни в образах разнообразных «мудрых безумцев» и даже сказочных «дурачков», делающих все невпопад; тем более это относится к Санчо Панса, который вместе с

«плутами» испанского романа имеет чисто фольклорные истоки. Дон Кихот и Санчо Панса как своеобразный парный образ, построенный на контрасте, подобно некоторым другим таким же ренессансным парам (Морганте — Маргутте, Пантагрюэль — Панург и т. п.), восходит в конечном счете к контрастным близнечным парам в архаических мифах. Но еще существеннее другое: сюжет рыцарского романа, хотя и пародируется Сервантесом, но тем не менее, а отчасти именно поэтому воспроизводится во всех основных моментах и даже характерных деталях, а вместе с сюжетом сохраняются и важнейшие черты структуры волшебной сказки, которая была одним из источников формирования средневекового романа, а затем сама испытала его влияние; о том, как волшебная сказка развивалась из мифа, мы уже писали.

В силу всего вышесказанного ясно, что отказ западноевропейской литературы, в основном в XVIII в., от традиционного сюжета, а затем и от «топики» имел принципиальное значение для демифологизации литературы. В XVIII и особенно в XIX в., отчасти и в XX в. утверждаются два новых типа отношения литературы к мифологии, в известном смысле соотносимые с реализмом и романтизмом. Первый тип — сознательный отказ от традиционного сюжета и «топики» ради окончательного перехода от средневекового «символизма» к «подражанию природе», к отражению действительности в адекватных жизненных формах; второй тип — попытки сознательного, совершенно неформального, нетрадиционного использования мифа (не его формы, а его «духа»), порой приобретающие характер самостоятельного поэтического мифотворчества.

Ранний и вместе с тем классический пример решительного сюжетного новотворчества — «Робинзон Крузо» Д. Дефо. Это — серьезная веха на пути демифологизации. В отличие от «Лузиад» Камоенса, воспевающего героину великих географических открытий с помощью мифологических мотивов и аксессуаров, близкая тема разрабатывается в «Робинзоне» на основе обращения к реальным дневникам путешественников и пиратов, с установкой на бытовой «реализм», на подробнейшее, лишенное всякой парадности описание трудовых будней героя вопреки исключительным условиям, в которых он находится.

Необходимо подчеркнуть, что сам по себе бытовизм не был уже новинкой во времена Дефо, но этот бытовизм, натуралистические «жанровые» сценки, во-первых, прекрасно уживались с традиционными сюжетными и жанровыми схемами, а во-вторых, находили себе место преимущест-

венно в нижнем ярусе литературы — в комедии и в «комическом» или в плутовском романе; к традиции последнего, как известно, восходит «Молль Флендерс» самого Дефо. Что же касается «Робинзона», то здесь не только место действия беспредельно удалено от всякой житейски обыденной социальной обстановки, но и само действие в сущности героично, поскольку речь идет о мужественном покорении природы человеком; оно даже «космично», ибо на маленьком необитаемом островке Робинзон повторяет создание цивилизации, воспроизводит ее основные этапы — собирательство и охоту, скотоводство и земледелие, ремесло, — а когда на острове появляются другие люди, устанавливает определенный социальный порядок.

Пафос романа в том, что цивилизация оказывается плодом упорного, целеустремленного, разумного человеческого труда, причем человек достигает всего на пути поиска средств удовлетворения своих личных насущных потребностей; христианская религия (в форме пуританства) только предохраняет его от нарушения меры и способствует его гуманности. Подобная антропоцентрическая концепция (тем более что Робинзон представлен не возрожденческим «титаном», а идеальным «средним» англичанином) антимифологична по своему своему глубокому смыслу. Именно «Робинзон» открывает дорогу реалистическому роману XVIII—XIX вв. Впрочем, принципиально покончив с традиционным мифом и даже традиционным сюжетом, Дефо выдвигает в робинзонаде некую утопическую схему, которая сама является чем-то близким к мифотворчеству: хорошо известно, что матрос Селькирк — прототип Робинзона — на самом деле одичал на необитаемом острове и что цивилизация является результатом общественного труда, противоречивого общественного и культурного развития, а не усилий отдельного индивида. Подобная подмена коллективного индивидуальным сродни как раз мифической персонификации. Когда Робинзон однажды сравнивает себя с древними титанами, жившими в пещерах, то такое сравнение более многозначительно, чем это разумел сам герой. Робинзон, создающий своими руками окружающий мир действительно (Уотт в этом прав — см. выше, прим. 107) напоминает мифологических «культурных героев», а вся его деятельность на острове — структуру соответствующих мифов. Иными словами — робинзонада не только основана на ложных предпосылках и поэтому сравнима с мифом, она может быть метафорически названа новым «буржуазным мифом»: она также мифична как повествовательная структура. Робинзонада — хороший пример несомненной па-

радоксальности и противоречивости самого процесса демифологизации.

К сказанному можно добавить, что приключения Робинзона, начиная с юности и до окончания его пребывания на необитаемом острове, являются своеобразными испытаниями, в ходе которых он мужает, освобождается от юношеского легкомыслия и пустых фантазий, научается разнообразным видам труда и глубоко осваивает, читая Библию и размышляя о жизни, сущность христианского вероучения и морали. Все это напоминает, с одной стороны, первобытные инициации, т. е. ритуализированный переход в категорию взрослых мужчин племени, а с другой — так называемый «роман воспитания», характерную жанровую разновидность повествовательной литературы нового времени. Более того, сам роман воспитания разрабатывает тему, в известной мере эквивалентную инициации, при всем кричащем различии ее воплощения (единообразный традиционный обряд или живое столкновение с действительностью своего времени, в процессе которого вырабатываются характер и мировоззрение).

Если обратиться к одному из ранних прообразов романа воспитания, к рыцарскому роману о Персевале — Парцифале, то мы увидим наглядно, как традиционная структура куртуазного романа, восходящая к волшебной сказке и в конечном счете к объяснительным мифам, к инициации как к одному из первоисточков и отразившая некоторые специфические черты обрядности посвящения в рыцари и рыцарские ордена, подчиняется менее формальной и более высокой задаче изображения поисков истинного рыцарского и одновременно христианского пути для простодушного юноши. Конечно, и в настоящем романе воспитания от «Акатона» Виланда и «Вильгельма Мейстера» Гёте до «Волшебной горы» Т. Манна можно усмотреть какие-то структурные черты, донесенные не сюжетом уже, но жанром; однако главное здесь не формальные черты жанровой синтагматики, а известное тождество проблематики. Не только роман воспитания, но всякий роман нового времени преимущественно выбирает героем юношу, и его история оказывается историей воспитания самой общественной средой, причем «воспитание» в противоположность мифу в романах XIX в., например у Бальзака или Стендаля, в «Подростке» Достоевского и т. д., включает разочарование или приспособление ко злу. Поэтому представители ритуально-мифологической критики были неправы, редуцируя проблематику современного романа к племенным обрядам посвящения, ставя известный знак равенства между мифом и, скажем, романами Марка Твена о Томе Сойере и Гекльберри

Финне; мы должны видеть здесь не редукцию, а известное общечеловеческое единство проблематики, частично опирающееся на традиционную жанровую синтагматическую структуру.

Подчеркнем, что после отказа от традиционного сюжета продолжает еще действовать инерция жанровой структуры. В этих рамках следует, например, признать интересной упомянутую выше попытку И. П. Смирнова в статье «От сказки к роману» найти в русской повествовательной традиции, не только в «Повести о Савве Грудцыне», но и в «Капитанской дочке», следы сказочно-мифологической структуры, соотносенной с инициацией (см. прим. 135). Замена в ходе эволюции одних мотивов другими при известной стойкости структуры приводит к тому, что заменяющие мотивы часто сохраняют функцию заменяемых: например, в натуралистическом романе «темный рок» уступает место биологической наследственности, которая сама выступает в роли рока. Некоторые схемы и ситуации повторяются без всякой мотивировки.

Вопрос об «имплицитном» мифологизме реалистической литературы очень сложен, потому что, во-первых, сознательная установка на отражение действительности и познавательный эффект не исключают использования вместе с традиционной жанровой формой трудноотклеиваемых от этой формы элементов мышления и, во-вторых, совпадающие в романе XIX в. и в архаических традициях элементы не обязательно «пережитки», хотя бы и в юнговском понимании, но, возможно, некие общие формы мысли, переживания, воображения, по отношению к которым мифические образы являются таким же частным вариантом, как и реалистические. Речь опять-таки идет не о редукции (и, следовательно, архаизации реалистической литературы с одновременной модернизацией мифа), а о широком изучении поэтической перцепции.

Приведем еще один, последний, пример. По нашим наблюдениям, в гоголевской модели мира достаточно фундаментальное значение имеет оппозиция юга и севера, которая, например, реализуется как контраст Италии (разрушающейся, провинциальной, но насыщенной красотой, искусством и внутренним теплом) и Парижа (погрязшего в модной суете, буржуазном быте и поверхностном политическом радикализме) или наивно-провинциальной, а вместе с тем яркой по краскам и характерам, патриархальной, сказочной Малороссии и холодного чиновного Петербурга. Тема севера, холода, ветра всячески обыгрывается в петербургских повестях Гоголя, в особенности в «Шинели», где с этим связана основная

тема, главная сюжетная «метафора». Встав на ритуально-мифологическую точку зрения, можно было бы увидеть у Гоголя пережиток оппозиций стран света и свойственную большинству мифологий демоническую интерпретацию севера, где находится царство мертвых, обитают злые духи и великаны. Однако, как нам кажется, мы совершим ошибку, если сведем содержание реалистических открытий Гоголя к подобному «пережитку». Эти открытия почерпнуты из самой действительности и имеют резко критический смысл. Вместе с тем можно признать и бессознательное использование Гоголем традиционно-метафорического контраста юга и севера, который еще со времен мифа действительно стал «общим местом» поэтического сознания (ср. символику севера и юга в «Страннике» Гёльдерлина и др.).

Что касается романтических течений (включая собственно романтизм начала XIX в., неоромантизм и символизм конца XIX — начала XX в.), то они находятся на той же самой дистанции от традиционных жанровых форм и мифологических сюжетов, что и реализм. Однако отношение к мифологии у них не негативное, как у писателей-реалистов, а, скорее, позитивное, иногда даже восторженное.

Немецкие романтики видели в мифе идеальное искусство (см., например, выше, стр. 18 о Шеллинге) и ставили задачу создания новой, художественной, мифологии, которая бы выразила глубокое единство, исконное тождество природы и человеческого духа, природы и истории. В этом плане доктрина немецкого романтизма резко противостояла представлению классицизма об окончательном подчинении природы цивилизацией.

Программа создания новой мифологии впервые была сформулирована Фридрихом Шлегелем в 1800 г. в «Речи о мифологии». Мифология, по Шлегелю, символически выражает окружающую природу, освещенную фантазией и любовью, и исходит не столько из чувственно воспринимаемого мира, сколько из глубин духа. В качестве идеальной мифологии как некоего центра, вокруг которого формируется поэзия, в принципе стремящаяся к бесконечности, немецкие романтики, вслед за немецким классицизмом конца XVIII в., но на свой лад, возвеличивали греческую мифологию. Отчасти под влиянием Шлейермахера с его пантеистическим восприятием христианства Шлегель и другие обратились к средневековому католицизму, стремясь в своей новой мифологии синтезировать «чувственность» античного язычества и «духовность» христианства. Некоторые элементы этого синтеза получили дополнительную окраску, идущую от увлечения натурфилосо-

софским мистицизмом Бёме. Новая мифология немецких романтиков постоянно колебалась между сказочностью (следствие принципиального эстетизма в восприятии мифа) и мистицизмом.

Немецкие романтики чрезвычайно свободно обращались с сюжетами и образами традиционных мифологий, используя их как материал для самостоятельного художественного мифологизирования. Гёльдерлин включает в число олимпийских богов Землю, Гелиоса, Аполлона, Диониса, а верховным богом у него оказывается Эфир. В «Смерти Эмпедокла» Христос сближается с Дионисом (но крен — в сторону романтического эллинизма), смерть философа Эмпедокла, добровольно бросающегося в кратер Этны, чтобы раствориться в природе, стать бессмертным и искупить свою «вину» перед природой, трактована и как циклическое обновление (смерть — омоложение) умирающего и воскресающего природного божества, и одновременно как мучительная крестная смерть побитого камнями пророка. В поэме Гёльдерлина «Единственный» Христос — сын Зевса, брат Геракла и Диониса. Клейст в «Амфитрионе», как справедливо отметил Н. Я. Берковский, с помощью мотива Геракла, рожденного Алкменой, превращает мольеровский фарс, из которого он исходил, в мистерию богочеловека¹⁵⁴ (Адам Мюллер сравнил Геракла и Алкмену с Христом и Марией). В «Генофефе», «Октавиане», «Магелоне» Тика образы христианской и языческой мифологии переплетены со сказочными и легендарными. У Новалиса в «Генрихе фон Офтердингене» в сказке-мифе, рассказанном Клингзором, всеобщая злая околдованность природы и человека прекращаются, благодаря тому что Эрос и Фабель (басня) будят душу мира Фрейю, что должно растопить ледяное царство Арктура. Мифологическая фантазия Новалиса объединяет греческого Эроса и древнегерманскую Фрейю в едином причудливом сюжете, служащем аллегорией его натурфилософских мечтаний. Сходная вставная сказка-миф в «Принцессе Брамбилле» Гофмана, трактующая тему отпадения человека от природы и последующего восстановления исконной связи, свободно использует и деформирует некоторые образы и ситуации скандинавской мифологии (Урдар — источник, мудрец Гермод, напоминающий Одина, и т. п.), соединяя их с плодами собственной фантазии. Натурфилософские взгляды романтиков (в особенности с включением мистического учения Бёме) способствовали обращению к низшей мифологии, к различным категориям природных духов земли, воздуха, воды, леса и гор, сильфид, русалок, унди, саламандр, гномов и т. п. Именно здесь — важнейший исходный пункт

фантастики Фуке, Гофмана, Тика. Арним проявил особый интерес к фольклорно-мифологическим образам полуискусственных человечков, созданных на грани «природы» и «культуры», — альрауну и голему (ср. гомункулос во второй части «Фауста» Гёте). Арнимовский альраун из повести «Изабелла Египетская», несомненно, был одним из источников оригинального «Крошки Цахеса» Гофмана. Таким образом, подчеркнуто свободная, порой ироническая игра с образами традиционной мифологии, объединение элементов различных мифологий и в особенности опыты собственной литературной мифоподобной фантастики — характерная черта мифотворчества немецких романтиков.

Мифологические образы используются романтиками в отличие от классиков не в качестве условного поэтического языка. Мифологическая или квазимифологическая фантастика помогает романтикам создать атмосферу таинственного, причудливого, чудесного, трансцендентного и противопоставить ее жизненной реальности как высшую поэзию низменной прозе или как область демонических влияний, исподволь определяющих судьбы людей, как борьбу светлых и темных сил, стоящих за видимыми жизненными коллизиями. Вершиной романтического мифологизирования является мифологизация самой буржуазной «прозы».

Мы не можем в рамках настоящей книги рассматривать сколько-нибудь основательно сложную проблему мифологизма романтиков, хотя бы только немецких. Отсылаем читателей к очень обширной и содержательной монографии Ф. Штриха «Мифология в немецкой литературе от Клопштока до Вагнера» (1910)¹⁵⁵. Здесь же мы в качестве примера лишь весьма кратко остановимся на творчестве Гофмана, интересного как раз своими опытами мифологизации жизненной прозы.

Автор новейшей монографии о фантастике Гофмана — К. Негус¹⁵⁶ считает, что именно Гофману удалось осуществить мечту Ф. Шлегеля о «новой мифологии» как первоисточке и центральном пункте поэзии, но что при этом «мифология» Гофмана была не универсальным космополитическим синтезом, а мифотворчеством абсолютно нетрадиционным и персональным. Вершиной гофмановского мифологизма Негус считает «Золотой горшок» с его вставным рассказом-мифом о любви Фосфора и Лилии, где присутствуют трехчастная космическая модель (низ, верх, средний мир) и идея мифических первоисточков. Элементы «новой мифологии» Негус находит в «Крошке Цахесе», «Принцессе Брамбилле» и «Повелителе блох» и только следы «новой мифологии» — в «Кавалере Глю-

же», «Эликсире дьявола», «Песочном человеке», «Щелкунчике», «Чужом дитяти» и «Королевской невесте».

В творчестве Гофмана фантастика выступает прежде всего как сказочность (так же у Тика, Арнима, Брентано), причем сказочность часто сопровождается шуткой, юмором, иронией, отмечая тем самым свободу и произвол художественного вымысла, известную условность фантастических образов. Иногда подчеркивается, что сказка сугубо детская, однако это означает не только условность и наивность, но и глубокую интуитивную проникновенность детского мышления, а также особое романтическое понимание игры и игрушки (особенно в «Щелкунчике» Гофмана, из которого во многом выросла сказка Андерсена). При преимущественно эстетическом восприятии мифа Гофман и другие романтики не отделяют резко сказку от мифа, и сквозь сказку, повествующую о судьбе отдельных героев, часто проглядывает некая глобальная мифическая модель мира, соответствующая натурфилософским воззрениям романтиков. Это, в частности, выражается в наличии ключевых вставных квазимифологических рассказов и в «Золотом горшке», и в «Принцессе Брамбилле», и в «Повелителе блох», отчасти в «Крошке Цахесе» и даже в «Щелкунчике» (подобные вставные истории-мифы еще раньше были использованы Новалисом в «Учениках в Саисе» и в «Генрихе фон Офтердингене»). Иногда в таких «мифах» Гофмана действие, как в настоящих мифах, относится к «начальным» временам творения или, во всяком случае, к давно прошедшим временам, когда мир находился в ином состоянии, чем теперь, причем парадигма «начальных времен» сочетается с моделью циклического обновления жизни.

В «Золотом горшке» творение рисуется как борьба света и тьмы, как проявление силы огня — любви, убивающей и возрождающей; в «Принцессе Брамбилле» повествование восходит ко временам, когда человек еще не отпал от материнской груди природы и свободно понимал ее язык (это и есть мифическое время в понимании немецких романтиков), пока мысль не разрушила представление и человек не «осиротел». Трагедия этого сиротства аллегоризируется в истории короля Офиоха и его супруги Лирис. Душу последней демон держит в ледяной темнице. Горькая печаль Короля и бездушный смех Королевы, высыхание озера Урдар, запустение сада Урдар — таково внешнее выражение этого отпадения человека от природы. В сущности сходная тема — в шутливых предисториях к сюжету «Крошки Цахеса», когда рассказывается об изгнании фей и введении Просвещения, и к «Повелителю блох», где Хозяин блох и его мудрый народ стали пленни-

ками, а за прекрасную царевну Гамахею, дочь короля Сесакиса, рожденную из тюльпанной чашечки, борются не только демонический принц пиявок с чертополохом Цехеритом, но и ограниченные «микроскописты», напрасно пытающиеся проникнуть в тайны природы. Смысл всех подобных мифов не сводится к потере первичной гармонии человека и природы, запустению первичного цветущего царства и т. п. Развитие продолжается через смерть-сон и воскресение мифических существ (той же Лилии, зеленой змейки, тюльпана Гамахей, королевы Лирис и принцессы Мистилис), т. е. в духе ритуально-циклической мифологемы. К этой цепи подключены и главные действующие лица основной сказки: сюжет сказки оказывается последним звеном, последним фактом этого мифического процесса, счастливым преодолением мучительной коллизии между духом и материей, человеком и природой, поэзией и современной «прозой».

Чудаковатый студент Ансельм, чистый Перегринус, девочка Мари, молодая артистическая пара Джильо и Джачинта становятся инструментом восстановления утраченной гармонии, и сказочное действие повторяет и завершает таким образом коллизию вставного рассказа-мифа.

В «Принцессе Брамбилле» сказка и миф встречаются, переплетаются и находят разрешение своих коллизий в ритуально-праздничной театрально-шутовской атмосфере карнавала (ср. роль рождественских праздников в «Повелителе блох» и «Щелкунчике»). При этом действующие лица сказки оказываются новым воплощением, повторением, двойником действующих лиц мифа. Так, в «Принцессе Брамбилле» Джильо и Джачинта играют, воспроизводят и продолжают карнавальных принца Корнельо Кьяпери и принцессу Брамбиллу, а также мифических короля Офиоха и королеву Лирис (а также и принцессу Мистилис), а рассказчик вставного мифа Руфиамонте оказывается мудрецом Гермодом из самого мифа, неизвестно как дожившим до наших дней. В «Повелителе блох» Перегринус оказывается мифическим королем Сесакисом, а обольстительная голландка Дертье Эльвердинг, которую укротитель блох Левенгук выдает за свою племянницу, — принцессой Гамахеей, дочерью Сесакиса и царицы цветов, ее жених Пепуш — чертополохом Цехеритом из мифа, гусарский офицер — гением Тетелем, убившим принца пиявок, закусавшего когда-то Гамахею, и, наконец, жалкий брадобрей — этим самым принцем пиявок. В «Золотом горшке» история Ансельма и Серпентины повторяет в какой-то мере историю саламандра Линдхорста и зеленой змейки, а те повторяют Фосфора и Лилию. Линдхорст в качестве чуда-

ка-архивариуса действует в сказке, а в качестве огненного саламандра, служителя князя духов Фосфора, изгнавшего его на землю,— в мифе.

Не только герои созданных Гофманом мифов, но и исторические или квазиисторические персонажи продолжают жить на страницах его сказочных новелл в новых воплощениях как современники писателя, например, естествоиспытатели XVII в. Левенгук и Сваммердам, жившие в XVI в. при дворе курфюрста Леонхард Гурнгейзер и Липпольд, давно умерший композитор Глюк. Здесь стираются грани между мифом, сказкой, историей, и возникает зыбкость характеров, которые иногда уступают место «маскам» — театральным обличьям.

Мифический элемент входит в некоторой мере и в «страшные» рассказы Гофмана, лишенные юмористического начала, но входит в них по-другому, не как преимущественное выражение поэзии и идеала, а как хаотическая (отношение Гофмана и других романтиков к хаосу двойственное: хаос несет богатство неразвернувшихся возможностей жизни, но также и смерть), демоническая, хтоническая, ночная, разрушительная сила, как злая судьба («Эликсир дьявола», «Песочный человек», «Майорат», «Фалунские рудники» и т. п.). Для подобных произведений Гофмана характерно перенесение демонических сил и вовнутрь человеческой души в виде магнетизма, сомнамбулизма, привидений и двойников.

Самое оригинальное у Гофмана — фантастика обыденной жизни, которая весьма далека от традиционных мифов, но строится в какой-то мере по их моделям. Фантастика обыденной жизни разворачивается на основе максимального взаимопроникновения чудесного и обыденного. С одной стороны, за спиной самых обыденных лиц, предметов и ситуаций обнаруживаются чудесные, фантастические, мифические силы из иного мира, а с другой — сами эти фантастические силы выступают в сниженном, обыденном, комическом виде. Колесания студента Ансельма между Серпентиной и Вероникой скрывают космическую борьбу добрых и злых стихийных духов; в этой борьбе дверной молоток проявляет пугающую демоничность, а бузинный куст оказывается местом обитания прекрасных зеленых змеек с голубыми глазками и т. д. Соответственно и сами духи предстают в виде чудаковатого архивариуса (он же огненный саламандр), добывающего огонь для сигары щелканьем пальцев, или уродливой старухи — торговки яблоками и гадалки, в прошлом няньки Вероники. Достаточно иронически звучит ее «мифическое» происхождение от пера дракона и свекловичного корня. Еще более

ироничен образ самого золотого горшка, который Ансельм получает в качестве чудесного приданого за Серпентину. Фантастические образы Гофмана возникают на пересечении, вернее даже столкновении, природы и культуры, быта и очень часто связаны с изображением умерщвляемой природы, но оживающих предметов культуры, бунтующих против бездушного рационализма и техницизма. Отсюда изображение как иррациональных темных страстей, ночной стороны души, непредвиденных поступков, так и, наоборот, стандартизированного, машинообразного поведения людей, ставших «манекенами». Отсюда же особое пристрастие к теме игрушек, кукол, автоматов, а также ко всякого рода двойничеству.

Благородная война возглавляемых Щелкунчиком игрушек против мышиного воинства («Щелкунчик»), говорящая кукла Олимпия, созданная при участии демонического алхимика Коппелиуса и ставшая невестой юного мечтателя («Песочный человек»), покровительствуемый феей маленький уродец, чудесным образом присваивающий себе чужие таланты («Крошка Цахес»), и его антипод — трагический Кардильяк — художник-ювелир, убивающий своих заказчиков, чтобы избежать отчуждения плодов своего творчества («Мадемуазель де Скудери»), — это различные варианты мифологизации язов современной цивилизации, в частности бездушного техницизма, фетишизма, социального отчуждения. Специфична для Гофмана и других романтиков и тема демонической силы золота и богатства (ср. «Фалунские рудники» и «Крошку Цахес» с «Изабеллой Египетской» Арнима, «Рунебергом» и «Белокурым Экбертом» Тика, с более поздними драмами Грильцерера и т. д.).

Во всех этих планах Гофман является предшественником не только реалистов типа Гоголя или Бальзака, но экспрессионистов и Кафки. Вообще говоря, «новая мифология» романтиков, наиболее последовательно реализованная Гофманом, была одним из звеньев, ведущих к мифологизму в романе XX в. Здесь следует специально отметить такие особенности, как синтез различных мифологических традиций, бесконечное повторение и дублирование героев в пространстве (двойники) и особенно во времени (герои вечно живут, умирают и воскресают или воплощаются в новых существах), частичный перенос акцента с образа на ситуацию как на некий архетип. К этому, естественно, ведет создание новых «квазимифологических» образов. Например, в «Смерти Эмпедокла» Дионис не выступает ни как герой, ни как вмешивающаяся высшая сила, но образ самого Эмпедокла строится с оглядкой на архетипы Диониса и Христа. Но

и в «Пентесилее» Клейста, где действуют герои традиционного мифа, дело оказывается все же не в самих этих персонажах, а в некоей архетипической ситуации в отношениях полов. В этой пьесе неявно присутствует «дионисийская», одновременно архаизирующая и модернизирующая трактовка античной мифологии, которая в известной степени предвосхищает ницшеанскую. Все это, однако, только слабые зародыши тех тенденций, которые проявят себя с большой силой в мифологизме XX в. В частности, основной пафос повторений и двойничества в литературе романтизма, у того же Гофмана, например, — не столько во всеобщей нивелировке, сколько в раздвоении личности, двоемирии или приобщении к таинственной высшей субстанции, благой или демонической, исподволь управляющей миром и судьбой. От «Пентесилеи» Клейста можно протянуть нить к довольно многочисленным образцам романтической и постромантической драмы в Германии и Скандинавии, обращающимся к мифологической традиции (Эленшлегер, молодой Ибсен, Грильцер, Хеббель).

С немецкой драмой середины XIX в. связан и Р. Вагнер, который в своих музыкальных драмах отчасти перебростил мост от романтического мифологизма к модернистскому. Главные истоки Вагнера — в романтизме. Сюда восходят и культ народной поэзии, сближаемый с мифотворчеством, и проблематика соотношения природы и культуры, общего и индивидуального, язычества и христианства (в последнем пункте он повторил эволюцию большинства романтиков от античного идеала к христианскому), и даже мотив «проклятого золота», организующий его тетралогия «Кольцо Нибелунга». Некоторыми особенностями его героических характеров и связанными с этим эстетическими воззрениями он, по-видимому, обязан влиянию Шиллера. Известно, что в молодости Вагнер был близок «Молодой Германии», придерживался идей Фейербаха, что у него романтизм перерос в революционный радикализм, приведший его вслед за Бакуниным к участию в Дрезденском восстании; в 50-е годы он стал последователем Шопенгауэра, затем склонился к христианской мистике, и его «народность» приняла форму шовинизма. Но на протяжении всей этой эволюции Вагнер оставался теоретиком и практиком мифотворческой музыкальной драмы как высшего художественного синтеза. Он считал, что народ именно через миф становится создателем искусства, что миф — поэзия глубоких жизненных воззрений, имеющих всеобщий характер. Из мифа, по его мнению, выросла греческая трагедия, оставшаяся в известном смысле образцом для современной совер-

шенной драмы, синтезирующей музыку и слово, в создании которой он видел свою основную задачу. Симпатия к античности у раннего Вагнера укреплялась его антихристианскими настроениями; он противопоставлял тогда христианству новую «религию любви». Однако он стоял за национальную форму мифа и религии и потому обратился к традициям германской языческой мифологии. «Германская» тематика, как мы знаем, выдвигалась и романтиками, но не столь категорически, без такого обоснования. Сам Вагнер очень широко черпал материал для своих опер из средневековых рыцарских романов («Лоэнгрин», «Тристан и Изольда», «Парцифаль»), но собственно германской теме отдавал принципиальное предпочтение и тогда, когда отношение его к христианству резко изменилось.

Главный труд жизни Вагнера — его тетралогия — разрабатывает сюжет сказания о Нибелунгах. Заслуживает внимания, что в том же кругу немецкой драмы середины века создает своих «Нибелунгов» и Хеббель. Различие между Вагнером и Хеббелем, однако, весьма значительно и тоже принципиально. Хеббель ориентировался на историческую школу в фольклористике и медиевистике, а Вагнер — на солярно-мифологическую, вследствие чего Хеббель драматизирует австрийскую «Песнь о Нибелунгах», уже лишенную мифологического одеяния, христианизованную и романизованную, а Вагнер почти целиком опирается на более архаическую скандинавскую версию, представленную в «Эдде» и «Саге о Вэльсунгах». Романтики не противопоставляли миф и историю, наоборот, они старались их всячески сблизить; иная ситуация сложилась в послеромантический период. Для Вагнера миф с самого начала выступал в известном противостоянии истории (эта его позиция как раз предвосхищает модернизм XX в.). На «революционном» этапе антиисторизм Вагнера был мотивирован его анархическим отрицанием государства и собственности, социальных устоев современного общества, а позднее его отрицательное отношение к историзированию Гегеля поддерживалось учением Шопенгауэра о злой «мировой воле», взглядом на историю как на сферу особенного, внешнего, условного, а не всеобщего и субстанционального. При этом социальности и историзму романа Вагнер противопоставлял миф и драму как естественное художественное выражение мифа. Сама история Нибелунгов у Вагнера завершается гибелью государства, что, по его мнению, совпадает с оценками греческой трагедии, в которой власть Лаяя играет отрицательную роль («Эдип»), отвергается государство («Антигона») и т. д. Таким образом, Вагнер вы-

ходит за «национальные» рамки мифа и приходит к неким единым общемифологическим, метамифологическим значениям, что также предвосхищает модернистскую мифологизацию. В отличие от романтиков Вагнер не знает никакой сказочности; миф отделяется и от истории и от сказки, он воспринимается без всякой иронии (ирония как раз возродится у писателей XX в.), даже патетически, включает в себя экстатически-магические элементы всерьез, а не в качестве «игры». В отличие от романтиков Вагнер не знает и никакого двемирия, никакой оппозиции обыденной прозы и высокой фантастики. Миф полностью овладевает действием и дает универсальный поэтический язык для описания общечеловеческих чувств, вечных коллизий между людьми, движений природы и т. д., для выражения великой драмы, разыгрываемой между природой и культурой, самого трагизма человеческого существования, личного и социального.

Этому неоромантическому мифологическому символизму соответствует разработанная Вагнером музыкально-драматическая техника сквозных тем — лейтмотивов — в виде повторяющихся «цитат» отдельных фраз, разветвления отдельных мотивов в целые сцены, контрапунктического разветвления таких мотивов и т. д. Эта техника лейтмотивов была впоследствии перенесена в мифологизирующий роман XX в. Таким образом, музыка оказывается средством анализа древних мифов, а те — способом образного выражения общечеловеческих коллизий. Сам материал традиционной мифологии интерпретируется иногда с глубочайшим интуитивным проникновением в значения древних мифологем, иногда, впрочем, довольно сильно модернизируется в духе психологии XIX в.

Оперная тетралогия «Кольцо Нибелунга» делает мотив «проклятого золота» стержнем всего цикла Нибелунгов. Как сказано выше, это — популярная тема в романтической литературе, знаменующая романтическую критику буржуазной цивилизации. По отношению к мифологическим источникам Вагнер не обошелся здесь без известной модернизации, но источники дали ему на то некоторые основания, так как тема «проклятого золота» присутствует и в «Эдде», а в «Саге о Вёльсунгах» уже является мотивом, организующим всю композицию. Другое дело, что само понимание значения золота и вообще богатства было в средневековой Исландии несколько иным, чем в Германии XIX в. (о точном значении *богатства* в средневековой культуре см. в работе А. Я. Гуревича¹⁵⁷). В начале первой части тетралогии («Золото Рейна») золотое сокровище еще не отделено в качестве объекта человеческого чуждения от природы, оно покоится в первозданном при-

родном хаосе, представленном игрой волн и русалок на дне Рейна. Другие воплощения природной первоматерии — праматерь Эрда, мировой ясень. Из золота Рейна может быть выковано кольцо — символ и средство власти над миром, но приобретение власти таким способом отождествляется с проклятием любви, любовь должна уступить место ненависти, что и происходит — внизу, где нибелунг Альберих отказывается от любви русалок и похищает кольцо, и сверху, где мудрый Вотан строит Вальхаллу ценой отдачи великанам богини любви Фрейи. Договор Вотана с великаном о постройке жилища богов является сам по себе грехом (в «Эдде» вина заключается только в нарушении договоров и клятв): создание «социума» с самого начала обнаруживает себя как неизбежное попираание природной гармонии. Круг замыкается, поскольку с помощью хитрого Логе (*огонь*, по старой этимологии эддического Локи) кольцо снимается у Альбериха и передается великану Фазольту, которого убивает из-за сокровища Фафнер. В дальнейшем вся мудрость Вотана направлена на то, чтобы добыть кольцо с помощью человеческого героя, на котором еще не лежит вина, но, как показывает трагическая логика тетралогии Вагнера, человеческая самостоятельность, особенно «героическая», ведет к преступлению, греху, вине и наказанию вины смертью. Трагична «свободная» любовь Зигмунда и Зиглинды, которая оборачивается инцестом (здесь Вагнер интуитивно уловил ту истину, что социогенез возник через отрицание инцеста; это, как мы видели выше, широко отразилось в мифологии). Трагична судьба Брюнхильды, наказанной Вотаном во имя «закона» за свое естественное сочувствие Зигмунду, а затем поруганной в своей любви к «суженому» Зигфриду в конечном счете из-за мести Альбериха и его сына Хагена, т. е. из-за той же борьбы за власть и богатство. Но и сам Зигфрид — подлинный герой, не знающий страха, победитель дракона, — самой своей прекрасной победой делается владельцемклада и должен погибнуть в результате тяготеющего над ним проклятия. Наконец, наступают и «сумерки богов», горит и рушится Вальхалла, Брюнхильда бросает кольцо в огонь, и оно снова оказывается в Рейне; природа и хаос торжествуют над индивидом и цивилизацией.

Тенденция к модернизации мифа на основе шопенгауэровских представлений усиливается в замечательной опере «Тристан и Изольда», где любовь и смерть представлены как трагически неотделимые. Предшественником Вагнера в этом плане можно считать Клейста как автора «Пентесилеи». Подобная трактовка сюжета Тристана и Изольды отходит от

средневековой (некоторые тенденции такого рода едва намечаются в версии Томá). Однако в известном компендиуме Дж. Кэмпбелла «Маски бога» (см. прим. 64) вагнеровская интерпретация этого романически-мифологического сюжета уже целиком перенесена на его истоки. Вагнеровский мотив любви — смерти привился в модернистской литературе.

Недавно с реабилитацией вагнеровского мифотворчества выступил А. Ф. Лосев, который, однако, может быть, слишком непосредственно связывает художественные открытия Вагнера с его тягой к социализму и осуждением империализма. В статье А. Ф. Лосева читатель найдет интересный комментарий к «Кольцу Нибелунга», целый ряд глубоких и тонких наблюдений¹⁵⁸.

«МИФОЛОГИЧЕСКИЙ» РОМАН XX ВЕКА. ВВОДНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

«Мифологизм» является характерным явлением литературы XX в. и как художественный прием, и как стоящее за этим приемом мироощущение (дело, конечно, не только в использовании отдельных мифологических мотивов). Он ярко проявился и в драматургии, и в поэзии, и в романе; в последнем наиболее отчетливо выражена специфика новейшего мифологизма, в силу того что в прошлом столетии роман в отличие от драмы и лирики почти никогда не становился полем мифологизирования. Этот феномен несомненно расцвел на путях преобразования классической формы романа и известного отхода от традиционного критического реализма XIX в. Мифологизм не противостоит собственно критическому началу, он даже предложил дополнительные средства для заостренного выражения наблюдаемых процессов нивелировки человеческой личности, уродливых форм отчуждения, пошлости буржуазной «прозы», кризисного состояния духовной культуры. Мифологические параллели сами по себе не могли не подчеркивать кричащего несоответствия этой буржуазной «прозы» и высоких образцов мифа и эпоса. Роман в качестве «буржуазной эпопеи» сам сопоставил свой мир с подлинно эпическим уровнем. Однако пафос мифологизма XX в. не только и не столько в обнажении измельчания и уродливости современного мира с этих поэтических высот, сколько в выявлении неких неизменных, вечных начал, позитивных или негативных, просвечивающих сквозь поток эмпирического быта и исторических изменений. Мифологизм повлек за собой выход за социально-исторические и пространственно-времен-

ные рамки. Это могло, между прочим, проявляться и в известной релятивистской трактовке времени и частичной спатиализации.

В этом плане очень любопытна известная работа И. Франка¹⁵⁹ о спатиализации в современной литературе, о том, что мифологическое время вытесняет в современном романе объективное историческое время, поскольку действия и события определенного времени представляются в качестве воплощения вечных прототипов. Мировое время истории превращается в безвременный мир мифа, что находит выражение в пространственной форме. С этой точки зрения Франк рассматривает не только творчество Джойса, Элиота, Паунда, но и Пруста.

Социально-исторический подход во многом детерминировал структуру романа XIX в., поэтому стремление преодолеть эти рамки или подняться над этим уровнем не могло не нарушить ее решительным образом. Неизбежное при этом увеличение стихийности, неорганизованности эмпирического жизненного материала как материала социального компенсировалось средствами символики, в том числе мифологической. Таким образом, мифологизм стал инструментом структурирования повествования. Кроме того, широко использовались такие элементарные проявления структурности, как простые повторы, которым придавалась внутренняя значимость с помощью техники лейтмотивов. Стихия универсальной повторяемости характерна для архаических, фольклорно-эпических форм литературы, но техника лейтмотивов в романе XX в. непосредственно восходит к музыкальной драме Вагнера, где лейтмотивы были уже теснейшим образом связаны с мифологической символикой. Само собой разумеется, что оперирование мифическими мотивами в качестве элементов романного сюжета или способов организации повествования не могло быть возвращением к подлинной первобытной мифологии. Этот вопрос в дальнейшем будет освещен. Предварительно необходимо только подчеркнуть такую важнейшую особенность неомифологизма в романе XX в., как его теснейшую, хотя и парадоксальную, связь с неопсихологизмом, т. е. универсальной психологией подсознания, оттеснившей социальную характерологию романа XIX в. Томас Манн в своей известной статье о Вагнере — предтече мифологизирующей литературы XX в. — ставил тому в заслугу именно сочетание «психологии» и «мифологии»¹⁶⁰.

Обращение к «глубинной» психологии в романе XX в. большей частью ориентировано на человека, более или менее эмансипированного от социальных «обстоятельств», и с

точки зрения социальной психологии «романа характеров» даже антипсихологично. Сугубо индивидуальная психология оказывается одновременно универсально-общечеловеческой, что и открывает дорогу для ее интерпретации в терминах символично-мифологических. Мифологизирующие романисты испытали в большей или меньшей мере влияние Фрейда, Адлера и Юнга и отчасти воспользовались языком психоанализа, но обращение к подсознанию в романе XX в., разумеется, нельзя сводить к влиянию фрейдизма. Для романа чрезвычайно существенным было перенесение основного действия вовнутрь, что повлекло за собой разработку техники внутреннего монолога (начало которого было, как известно, положено еще Львом Толстым; Джойс ссылается на влияние Дюжардена, у которого внутренний монолог сочетается с вагнеровскими лейтмотивами) и «потока сознания», отчасти соотносимого с психоаналитическим методом свободных ассоциаций. Нельзя сказать, чтобы «поток сознания» неизбежно вел к мифологизму. Наоборот, трудно найти что-либо более удаленное от дорефлективного мифологического сознания, но психоанализ (особенно в юнгианской форме) со своей универсализующей и метафорической интерпретацией подсознательной игры воображения представил некий трамплин для скачка от болезненной психологии покинутого или угнетаемого одинокого индивида XX в. к предельно социальной (хотя в рамках неразвитого социального организма) дорефлективной психологии архаического общества. Такой скачок, однако, обязательно смягчается иронией и самоиронией как средством выражения огромной дистанции, отделяющей современного человека от подлинных первобытных мифотворцев.

Указанные некоторые самые общие черты мифологизма в романе XX в., казалось бы, прямо ведут нас к эстетике модернизма в том его конкретном понимании, которое выработано советской литературной критикой. У целого ряда авторов мифологизм довольно тесно сопряжен с их разочарованием в «историзме», со страхом исторических потрясений и неверием, что социальные сдвиги изменят метафизическую основу человеческого бытия и сознания. Достаточно вспомнить слова любимого героя Джойса — Стивена о «кошмаре истории», от которого он хотел бы пробудиться. Мифологические параллели и образы у Джойса несомненно подчеркивают неизбывную повторяемость одних и тех же неразрешимых коллизий, метафизическое кружение на одном месте личной и общественной жизни, самого мирового исторического процесса. Однако мировоззренческая окраска мифологизма у Томаса Манна в

важнейших пунктах совсем иная и не может быть прямо сведена к модернистской эстетике в узком смысле термина; тем более это относится к современным латиноамериканским или афро-азиатским писателям, для которых мифологические традиции еще являются живой подпочвой национального сознания и даже многократное повторение тех же мифологических мотивов символизирует в первую очередь стойкость национальных традиций, национальной жизненной модели. И у них мифологизм влечет выход за чисто социальные рамки, но социально-исторический план продолжает жить рядом и в особых отношениях «дополнительности» с мифологическим. Отсюда, впрочем, не следует вывод о существовании нескольких самостоятельных «мифологизмов», не связанных друг с другом, сходных лишь чисто внешне.

АНТИТЕЗА: ДЖОИС И ТОМАС МАНН

Мифологизация как явление поэтики в современном романе есть определенный феномен, единство которого нельзя полностью отрицать. Описание этого феномена мы начнем с сравнительного рассмотрения мифологизма у Джойса и Т. Манна — этих пионеров в области поэтики мифологизирования и создания мифологического романа как особой квазижанровой разновидности. Их часто сравнивают между собой¹⁶¹ (даже литературоведы противоположных направлений, например американский юнгианец Дж. Кэмпбелл и венгерский марксист П. Эгри), несмотря на кардинальные различия между ними, несмотря на то что Т. Манн не отбрасывает, а только модифицирует классическую форму реалистического романа, что переход от социального плана к символическому у него более ограничен, сны и видения не вырываются за рамки субъективного сознания героев, релятивистские сдвиги времени и погружение во внеисторические глубины подсознания не отменяют у него объективного исторического плана. Джойсовскому бегству от истории в миф противостоят попытки Т. Манна уравновесить, примирить миф и историю, выявить роль мифа в организации исторического опыта, стремление остаться верным традициям и вместе с тем проложить путь в будущее. Нигилистическому изображению мерзости современной житейской прозы Т. Манн противопоставляет более гармонический рисунок, известный «полифонизм» как следствие «гётевского» уважения к самой жизни. В «Иосифе и его братьях» Т. Манн сохраняет гуманистический оптимизм и надежду на более справедливые челове-

ские отношения в результате социального прогресса, он гуманизует миф и противопоставляет его нацистскому «мифотворчеству». Творчество Т. Манна вообще не укладывается в рамки модернизма (П. Эгри терминологически неудачно противопоставляет Т. Манна Джойсу как «модерниста» «авангардисту»), ибо сам модернизм является для него в известной мере объектом реалистического и критического исторического анализа.

Эти и подобные различия объясняются далеко не только традициями и влияниями (у Джойса — ирландская специфика, католическое средневековье, Фома Аквинский, Данте, Шекспир, Блейк, Ибсен, а у Т. Манна — северонемецкое бюргерство, Лютер, Гёте, Шопенгауэр, Вагнер, Ницше), тем более что преодоление Джойсом католических догм и идеалов ирландского национализма, как и критика Т. Манном наследия Шопенгауэра — Вагнера — Ницше, имели не меньшее значение, чем сами эти влияния. Здесь сказывалась совершенно иная, сугубо индивидуальная мировоззренческая и эстетическая позиция.

Не следует, однако, забывать и об известных точках соприкосновения между двумя авторами, в частности, в области некоторых существенных аспектов поэтики мифологизирования. Дальнейшее сопоставление с учетом отмеченного выше выхода Т. Манна за пределы собственно модернизма дает возможность полнее и объективнее изучить самый феномен неомифологизма, его корни, а затем и его соотношение с поэтикой подлинного мифа.

В настоящей работе Т. Манн и Дж. Джойс, так же как и другие писатели XX в., привлекаются в связи с проблемой мифологизма, и нет речи о том, чтобы предложить принципиально новое толкование их творчества, общий анализ которого советскими литературоведами читатель найдет в работах В. Г. Адмони и Т. И. Сильман, Н. Вильмонта, Б. Л. Сучкова, И. М. Фрадкина, С. К. Апта о Т. Манне, Д. Н. Жантиевой и Д. М. Урнова о Джойсе. В работах Б. Л. Сучкова о Т. Манне ставится и проблема мифотворчества, в частности вопрос о романе-мифе¹⁶².

В творческой эволюции Джойса и Т. Манна в период между двумя войнами имеется известный параллелизм. Этот параллелизм проявляется в переходе от ранних реалистических произведений к «Улиссу» у Джойса и к «Волшебной горе» у Т. Манна (оба романа писались с начала первой мировой войны и были закончены и изданы соответственно в 1922 и 1924 гг.), а затем — от «Улисса» к «Поминкам по Финнегану» (1938) и от «Волшебной горы» — к циклу «Иосиф и

его братья» (1933—1943). В «Улиссе» (по сравнению с «Дублинцами» и даже «Портретом художника в юности») и в «Волшебной горе» (по сравнению с «Будденброками», «Тонио Крёгером» и другими произведениями) интерес к социальным характеристикам и самовыражению художника, внутренне конфликтующего с обществом, уступает место изображению «эвримена» и универсальной глубинной жизни человеческой души.

Символический план в обоих произведениях поддерживается мифологическими параллелями, о которых заявляют сами заглавия. В «Поминках по Финнегану» и в «Иосифе и его братьях» уже создается специфический «мифологический роман», в связи с чем влияние Фрейда заметно уступает влиянию Юнга и его теории коллективно-бессознательных универсальных архетипов (ниже мы покажем, что в некоторых важнейших аспектах — и мировоззренческих, и творческих — Джойс и Т. Манн в это же время резко отделились друг от друга).

Заметим, что Джойс относился довольно иронически и к Юнгу, и к Фрейду (их имена несколько раз комически сливаются в одно в «Финнегане»), но это не мешало ему сознательно использовать их схемы, так же как сами мифологические параллели. Т. Манн утверждал, что при написании «Волшебной горы», создавая образ психоаналитика Кроковского, он не читал еще самого Фрейда, а в период «Иосифа и его братьев» он высоко ставил Фрейда и порицал Юнга за «отступничество», но вел при этом серьезную творческую переписку с юнгианцем К. Кереньи — венгерским ученым, специалистом по античной мифологии¹⁶³. Добавим, что оба писателя подолгу жили в Цюрихе — «столице» юнгианской аналитической психологии. Как бы ни соотносилось прямое влияние психоанализа с собственными художественными открытиями Джойса или Т. Манна, они шли в своем творческом пути к мифологизму через микроанализ подспудных психологических слоев.

Известная аналогия в направлении эволюции на важном отрезке творческих путей обоих авторов не выражается, однако, в прямом сходстве синхронно созданных произведений. Решая сходные проблемы, они часто дают прямо противоположные ответы. Есть доля истины в словах Джозефа Кэмпбелла, что Джойсом и Манном определенные проблемы рассматриваются в эквивалентных, но контрастных терминах и что если Т. Манн в конечном счете остается с теми, кто в светлом мире — с Иаковом, Иосифом, то Джойс — с Исавом и другими, кто терпит поражение и уходит в свою нору¹⁶⁴.

Трудно найти больше внешних несходств, чем несходство между сюжетами «Улисса» и «Волшебной горы»: в «Улиссе» непосредственным предметом изображения является один день городской жизни Дублина (16 июня 1904 г.), как бы пропущенный сквозь сознание главных персонажей — молодого ученого и писателя ирландца Стивена Дедалуса и уже немолодого агента по сбору объявлений для газеты, крещеного еврея Леопольда Блума, непрерывно спящего по городу «человека толпы». Описывая закоулки городского и жизненного «лабиринта», по которому бродят, долго не встречаясь между собой, Стивен Дедалус и Блум, Джойс гротескно подчеркивает низменные бытовые и психологические детали, создающие отталкивающую картину будничной прозы, бессмысленного хаотического существования. Весьма неприглядными рисуются и проявления английского политического господства в Ирландии, и противостоящее ему ирландское националистическое движение, и удушающее действие лицемерия католической церкви, от которых нет спасения и в семье, где царит та же атмосфера низменного эгоизма, религиозного и политического фанатизма, лицемерия, несвободы для человеческой личности. Гиперкритический пафос Джойса порой поднимается до свифтовского сарказма, но известная однородность негативистского тона не может преодолеть хаотичность самого повествования (на эмпирическом уровне), которое только подчеркивается разнообразием применяемых композиционных приемов, резкими перебоями стиливой манеры, фантастическими деформациями образов.

В «Волшебной горе», как раз наоборот, действие разворачивается в особом необычном мирке туберкулезного санатория, где в полной изоляции от обыденной жизни «там, внизу» и в отвлечении от исторического времени, под сенью болезни и смерти, душевная жизнь, тронутая декадансом, достигает особой интенсивности и утонченности, раскрывается в своих темных, подсознательных глубинах. Правда, само это беспочвенное существование «наверху» в социальном плане может трактоваться как метафора кризисного состояния буржуазной духовной культуры: Т. Манн как писатель-реалист умеет взглянуть на этот мир со стороны и строго локализовать его исторически, именно локализовать историческую стадию, а не указать условную дату, как Джойс.

В «Волшебной горе» сознательно акцентированы яркие приметы действительно кризисного состояния буржуазного общества накануне первой мировой войны. Борющиеся за душу героя Сеттембрини и Нафта персонифицируют не только отвлеченные идеи, но исторически вполне определенные идео-

логические силы и борьбу между ними в начале XX в. Конкретно-исторический уровень для Т. Манна так же важен, как и общечеловеческий. Мы не будем, однако, останавливаться подробно на этой важнейшей стороне «Волшебной горы», хорошо освещенной в советской критике, а сосредоточим внимание на специфике мифотворчества у Томаса Манна, тем более что особенности реализма в «Волшебной горе» и специфика мифотворчества взаимосвязаны.

Контрастны в «Улиссе» и «Волшебной горе» не только непосредственные эмпирические объекты изображения. Герои Джойса, находясь в сутолоке жизни, испытывают вольно или невольно сильнейшее отталкивание от окружающей среды, растущее осознание бессмысленности жизни и истории, а герой «Волшебной горы» Ганс Касторп в рамках своеобразного «герметического» эксперимента, погруженный в медитацию в условиях крайне ограниченного внешне, но интенсивного интеллектуального и эмоционального внутреннего опыта, ищет и находит и самого себя, и ценность, и смысл жизни.

В этом последнем пункте Ганс Касторп оказывается наследником гётевских героев — Фауста и Вильгельма Мейстера, а «Волшебная гора» — новейшей модификацией романа воспитания¹⁶⁵.

В какой-то мере романом воспитания может быть названо более раннее произведение Джойса, «Портрет художника в юности», но и там «воспитание» имеет в основном негативный характер и завершается почти полным отчуждением героя от окружающей социальной среды. В «Улиссе» тонкая художническая натура Стивена Дедалуса воспринимает всякую социальность как узурпацию, добровольно отказывается от дома, семьи, друзей, отвергает притязания и английской государственности, и католической церкви, и ирландских националистов, отказывается помолиться по просьбе умирающей матери и с презрением отворачивается от отца, связь с которым считает чисто внешнебиологической, формальной. Антисоциальность Стивена вполне логично распространяется на историю, от «кошмара» которой он бы хотел пробудиться. Представление о бессмысленности (и «тираничности») истории иронически противопоставлено заявлению директора школы Диззи, что история движется к великой цели — проявлению бога. Стивен разрабатывает и соответствующую эстетическую теорию (об этом говорится и в «Портрете художника в юности») о полной независимости эстетической эмоции. Негативность социального опыта подчеркивается судьбой другого героя «Улисса» — Блума, который не в состоянии

упрочить те самые социальные связи, от которых Стивен добровольно отказывается. Образы Стивена и Блума как бы «дополнительны» по отношению друг к другу наподобие Дон Кихота и Санчо Пансы, с которыми они отчасти соотносены. Стивен представляет юность, интеллектуальное начало, высшую духовность, искусство, а Блум — зрелость, эмоциональное начало, погруженность в материальную (экономическую и физическую) сферу жизни. И Блум, «маленький человек», плоть от плоти дублинской обывательской стихии, притом внутренне расположенный к социальности, также оказывается одиноким. Его одиночество в дублинской толпе отчасти мотивируется национальностью Блума, но само его «еврейство» прежде всего является метафорой социальной гонимости и неизбежного одиночества индивида в буржуазном обществе в духе, близком экзистенциализму. Одиночество Блума воспроизводится и в семье из-за потери интимной близости с женой после смерти сына, из-за ее измен с антрепренером Бойденом; их предстоящее свидание висит кошмаром над сознанием мечущегося по городу Блума. Амбивалентное отношение Стивена к матери и Блума к жене корреспондируют между собой так же, как уход Стивена от отца и потеря Блумом маленького сына Руди. Отношения «отец — сын», «мать — сын» и т. д., как и широко понимаемая тема «отцовства» (сюда включается своеобразное толкование творчества Шекспира Стивеном, сопоставляющим художника с богом-отцом, и многие другие мотивы), занимают в «Улиссе» огромное место, но никак не сводятся к подавленным инфантильным сексуальным комплексам, их «фрейдизм» довольно поверхностен. Иллюзорная и искусственная «реконструкция» семьи за счет возникших на мгновение отношений «приемного отца» и «приемного сына» между Блумом и Стивеном, так же как, в сущности, и «примирение» Блума с женой, прежде всего иронически подчеркивает их общую неукорененность в социуме и неизбежный хаос самой жизни.

Негативному социальному опыту в гуще городской суеты героев «Улисса» противостоит позитивный в конечном счете социальный опыт героя «Волшебной горы» в полном удалении от толпы и суеты. И проблема «личность — общество», и проблема «дух — природа, материя» решаются Джойсом и Т. Манном противоположным образом. Душа Ганса Касторпа, как бы запертая в алхимическую реторту, испытывает давление борющихся за нее интеллектуальных сил (плоский рационалист, либеральный резонер Сеттембрини и религиозный мистик, идеолог тоталитаризма Нафта) и враждебной всякому интеллектуализму эмоциональной эротической сти-

хии, представленной практически мадам Шоша, а теоретически — косноязычным «сильным человеком» Пеперкорном. Позиция Касторпа как «медиума» и одновременно «медиатора», ищущего синтеза различных сил, в частности духа и материи, безнадежно «манихейски» разделенных у Джойса, кардинально отличает решение аналогичных проблем в «Улиссе» и «Волшебной горе». Убедившись, что Нафта и Сеттембрини «оба болтуны. Один злой сладострастник, а другой только и знает, что дудеть в дуду разума»¹⁶⁶, герой выбирает «природу», отдается своей любви-болезни к мадам Шоша, но здесь обнаруживается истинная бездна, ему начинает казаться, что материя — это «грехопадение духа», жизнь — «распутство материи», болезнь — «извращенная форма жизни» (т. 4, стр. 38).

На обоих путях — погружения без оглядки в глубины духа и глубины природы — грозит встреча со смертью, что внешне символизируется параллельным самоубийством Нафты и Пеперкорна, а также мотивами «физического» просвечивания до скелета и «психического» путем психоанализа, спиритизма и т. д. После критического одинокого блуждания в горах во время снежной бури и очистительного сна («прекрасное человеческое царство — с молчаливой оглядкой на кровавое пиршество» — т. 4, стр. 216) Ганс Касторп приходит к выводу, что «дезертирство и смерть неотделимы от жизни... а стоять посередке, посередке между дезертирством и разумом — назначение Номо Dei» (там же, стр. 215), что «человек — хозяин противоречий» между жизнью и смертью, духом и природой, болезнью и здоровьем. Через синтез духа и природы, интеллекта и эмоциональной жизни Ганс Касторп «социализуется» и внутренне созревшим возвращается «вниз», на «равнину».

Таким образом, Джойс и Т. Манн дают совершенно разные решения проблем, но проблемы ставятся во многом сходные (дух и материя, индивид и общество, жизнь и смерть и т. д.) и, так сказать, «вечные», «метафизические» — о сущности и смысле жизни. Хотя характеры и в «Волшебной горе», и даже в «Улиссе» достаточно четко очерчены, но они заведомо даны как «варианты» некоей единой человеческой сущности (у Джойса) или различных сил, действующих в душе человека (у Т. Манна). В образах Блума и Ганса Касторпа при всем их крайнем несхождении (как личность Ганс даже ближе Стивену) имеются черты «эвримена», «среднего человека», носителя универсальной глубинной психологии (как «средний человек» Ганс резко отличен от Фауста и даже Вильгельма Мейстера) и поля разрешения метафизических

антиномий. Выход (хотя бы временный, относительный, как в «Волшебной горе») за социально-исторические рамки способствует не только заострению антиномий жизни — смерти, духа — материи и т. п., но демоническому выпиранию бездуховного материального начала, физиологизма, смертного тления и т. п. (у Джойса вплоть до «скатологии»).

Совершенно по-разному, но в обоих произведениях внешнее действие оттесняется внутренним. В «Волшебной горе» это осуществляется более простым способом, а именно помещением главного героя в среду, где внешнее действие крайне бедно и где близость смерти создает своеобразную «пограничную ситуацию», дающую богатейшую пищу для медитации на вечные темы и переживаний, которые втягивают глубинные сферы подсознания.

В «Улиссе», где Джойс решительно отказывается от формообразующих устоев классического романа XIX в., от социальных «типов» и связанной сюжетной событийности на эмпирическом уровне, известная хаотичность внешнего действия, предстающего как нагромождение случайностей, частично преодолевается посредством «потока сознания» основных персонажей. «Поток сознания» непрерывно связан с эмпирической действительностью в порядке известного взаимотражения, так что внешние факты оказываются толчком для определенных ассоциаций, подчиненных одновременно иной, внутренней логике (отчасти и обратно, внутренний монолог придает «острую» интерпретацию и потоку эмпирических фактов). В общем и целом на уровне потока сознания вопреки скачкообразному, на первый взгляд, чисто иррациональному ходу ассоциаций степень композиционной связности, осмысленности резко увеличивается. Именно внутренний монолог является важнейшим двигателем повествования. По мере синтагматического развертывания текста романа отдельные фрагментарные эмпирические факты, впечатления и ассоциации, как своего рода кинокадры, монтируются в общую картину, проясняются концептуально. Они собираются в единый узел в наибольшей мере в ночной сцене, разыгрывающейся в районе публичных домов, где поток сознания как бы одолевает эмпирическую действительность (что очень знаменательно) и «материализуется» в демонических видениях и образах, отвечающих самым глубинным страхам и надеждам, а также и тайному чувству вины, таящимся в подсознании героев. В фантастических видениях Блума вспоминаются действительные и мнимые грехи, он осмеян, унижен и обвинен, ему грозят суд и расправа. Эта сцена отдаленно напоминает атмосферу «Процесса» Кафки и концепцию вины

как «первородного греха». В других видениях Блум компенсируется фантастической картиной своего возвеличения, вплоть до царя, президента, пророка. Противопоставление дневной городской сутолоки и ночных сцен с их разгулом стихии подсознательного в «Улиссе» может быть с известной долей приближения сопоставлено в самой общей форме с оппозицией жизни «там, внизу» и «здесь, наверху» в «Волшебной горе» и более конкретно с карнавальная ночью любви Ганса Касторпа и Клавдии Шоша (не случайно критики обычно соответствующие сцены в «Улиссе» и в «Волшебной горе» называют «Вальпургиевой ночью»), а также с последней частью «Волшебной горы» с ее вызыванием духов, распущенным поведением и ссорами обитателей санатория. Сходство подчеркивается ироническим восклицанием Сеттембрини: «...разве это не увеселительное заведение?» (т. 3, стр. 306).

Внутренний монолог, как таковой, в «Волшебной горе» хотя и присутствует, но занимает более скромное место. Мы знаем, что в «Улиссе» место действия — шумный город Дублин, а время действия — один день; в «Волшебной горе», наоборот, место — удаленный горный курорт, а время — целых семь лет. Однако в обоих случаях с переносом основного действия вовнутрь сознания героев единство времени и места нарушается за счет выходов в прошлое и будущее; при этом подчеркивается субъективный аспект времени, зависимость от наполняющих его переживаний. Имея в виду эту сторону дела, Т. Манн сам называет свое произведение «романом времени».

Композиционным механизмом, реализующим психологическую суперструктуру и «Улисса», и «Волшебной горы», являются лейтмотивы, связывающие воедино и концептуализующие разобщенные факты, случайные ассоциации и т. п., перебрасывающие мост от натуралистических фактов к их порой весьма произвольному «символистическому» и особенно психологическому значению. Так, например, магистральная для «Улисса» тема «отцовства» развивается за счет варьирования, с одной стороны, таких мотивов, как внимание Блума к многодетным семьям Дедалусов и Пьюрфой, сочувствие сироте Дигнему, неожиданное проявление им отцовских чувств к ребенку миссис Пьюрфой и к Стивену Дедалусу, как видение его мертвого сына Руди и видение его собственного отца, с другой стороны, таких, как разглагольствования Стивена о тени отца Гамлета и рано умершем сыне Шекспира Гамнете (параллель к Блуму и Руди), о художнике как бога-отце, еретические рассуждения об отношении бога-отца и бога-сына и т. п. Видение мертвого отца Блума ведет за собой тему

«блудного сына», упоминания Авраама и Исаака и т. д. Пародийно тема отцовства выступает в советах директора школы молодому преподавателю Стивену и в отношениях Стивена с учениками в школе. Примером навязчивого лейтмотива в «Улиссе» является цветок; это имя героя в разных вариантах (Блум, Вираг, Флауэр), на которое намекает засушенный цветок в письме Марты, это и ласковое наименование его жены («Роза Кастилии», «горный цветок»). Особое значение имеет упоминание лотоса, чьи лепестки в миниатюре напоминают цветок в целом (символ единства макрокосма и микрокосма); Блум в бане ассоциируется с индийским демургом, плавающим на лотосе; «лотофаги» ассоциируются с наркотическим действием цветка, с представлением о нирване.

В «Волшебной горе» также используются лейтмотивы, особенно связанные с темами болезни и смерти, а также любовных влечений героя. Определенные лейтмотивы помогают внутренне отождествить детскую любовь Ганса к юноше Хиппе и его страсть к Клавдии Щоша (раскосые азиатские глаза, одалживание карандаша и т. д.). Лейтмотивы играют существенную роль и у Пруста, и у других романистов XX в. как новый способ преодоления фрагментарности, хаотичности жизненного материала. Обращение к вагнеровским принципам знаменательно во всех отношениях. Выше уже упоминалась его особо изощренная техника лейтмотивов, ставших «сквозными темами» в сочетании с психологизмом и мифологической символикой. Существенно и то, что к использованию музыкальной техники сознательно стремились и Джойс и Т. Манн. В этом смысле характерна попытка Джойса в одной из глав «Улисса» (сцена пения в баре) имитировать словесными средствами музыкальную форму, а также и общее стремление этих авторов использовать в композиции романов технику контрапункта.

И Джойс и Т. Мани в известной мере разделяют культ музыки, восходящий к немецким романтикам и Шопенгауэру и поддержанный философией и поэзией конца века. Музыкальная структура представляет художественную структуру в наиболее «чистом» виде, поскольку музыкальное произведение дает возможности для интерпретации самого широкого и разнообразного материала, особенно психологического. Вопреки грандиозным утопическим планам Вагнера синтезировать литературу и музыку музыкальная структура неспецифична для литературы, особенно для романа. Музыкальными средствами нельзя полностью компенсировать потери в области внутренней организации материала в романе. Как

это ни парадоксально (как и в случае с микропсихологией), подражание более свободным музыкальным принципам организации «содержания» открывает путь для использования символического языка мифа. Могут вызвать спор, но заслуживают внимания мысли К. Леви-Стросса, высказанные им в вводной главе к первому тому «Мифологических», о близости структуры музыкальной и мифологической, о принципиальных различиях мифа и романа и о естественности анализа мифов средствами музыки у Вагнера.

И обращение к мифу действительно становится важнейшим дополнительным средством внутренней организации сюжета в «Улиссе» и в «Волшебной горе». Наглядно это проявляется в заглавии, но первоначально и заголовки всех эпизодов романа Джойса представляли собой реминисценции из гомеровской «Одиссеи»: «Телемак», «Нестор», «Протей», «Калипсо», «Лотофаги», «Симплегады», «Сирены», «Циклоп», «Навзикая», «Быки Гелиоса», «Цирцея», «Эвмей», «Итака», «Пенелопа». Высказывания самого Джойса и явные намеки в тексте показывают, что Одиссей — это Блум, Пенелопа (а также и Калипсо) — его жена Молли, Телемак — Стивен Дедалус, Антиной — приятель Стивена, циничный студент-медик Маллиган, узурпировавший ключи от помещения в башне, снятого на деньги Стивена, и пустивший туда англичанина — и тем самым «завоевателя» — Гейнса. Уход Стивена из башни как бы соответствует уходу Телемака на поиски отца. Старая молочница-ирландка, несомненно персонафицирующая многострадальную родину Джойса и в этом смысле соотношенная и с образом матери Стивена, сопоставляется одновременно с Афиной или даже с Ментором. Директор школы Дизи, поучающий Стивена, заменяет Нестора. Аналогичным образом Бойлен, любовник Молли, — это Эвримах, молоденькая девушка на пляже — Навзикая, ирландский националист, оскорбляющий Блума и метафорически «ослепленный» солнцем, из-за чего он не может попасть в него корабкой печенья, — это циклоп Полифем (его одноглазость, возможно, означает односторонность взглядов шинфейнеров). Девушки, поющие в баре, — сирены; в соответствующем эпизоде есть упоминание о затыкании ушей — реминисценция известного места в «Одиссее». Содержательница публичного дома сопоставляется с Цирцеей, а бестиализация, «раскованность» героев в ее заведении — с колдовским превращением спутников Одиссея Цирцеей в свиней; свиньи неоднократно упоминаются в этом эпизоде. Издатель газеты сопоставляется с Эолом (пустая болтовня журналистов), посещение кладбища и похороны Дигнема — с нисхождением Одиссея в Гадес,

внутренняя и внешняя угроза городской сутолоки — со сталкивающимися скалами, споры в библиотеке — коллизия между крайностями «метафизики» и «быта» — с проходом между Сциллой и Харибдой. Картины еды, жирной пищи корреспондируют с представлением, что город проглотил и переваривает Блума. Этот каннибалистический мотив объясняет, почему глава названа «Лестригоны».

Бросается в глаза, что все эти корреспонденции весьма условны и легко могут быть истолкованы как пародийная травестия гомеровского эпоса и мифа.

Действительно, как иначе может быть отождествлена сутливая беготня по городу скромного дельца и сборщика объезжений, которому жена наставляет рога, с фантастическими морскими странствиями древнегреческого героя? Блум, скорее, может быть воспринят как своего рода антигерой. Так же пародийно звучит сближение развратной Молли с верной Пенелопой, Стивена, добровольно порвавшего с семьей, — с преданным роду Телемаком, содержательницы дома терпимости — с Цирцеей, трактирного оратора — с Полифемом, тупого резонера Дизи — с Нестором. Сама заведомая произвольность, искусственность гомеровских «корреспонденций» как бы подчеркивает пародийность. Этому служит и выпирание бытовых сцен из жизни современного города, подчеркнутая прозаичность и комическая сторона в мышлении самого Блума. Кроме того, мифологические реминисценции, гомеровские и иные, очень часто и чисто стилистически даны в пародийной «дискредитирующей» манере, с нарочитой грубостью и в сопоставлении с «грязными» деталями современного быта и физиологии.

Однако пародийный план совершенно не исчерпывает проблемы отношения «Улисса» к гомеровской «Одиссее». «Улисс» не сводится к пародии. Более того, ирония здесь — необходимая «цена» за обращение к эпосу и мифу. Джойс, так же как и писатели-реалисты, стремится создать эпос современной жизни, но акцент у него падает не на «современную» жизнь (это — лишь неизбежная конкретная форма жизни), а на выявление определенным образом понимаемых им общечеловеческих начал.

Одиссей — любимый герой Джойса — привлекает его своей жизнестойкостью, изобретательностью и разносторонностью: он великий герой — воин, царь, отец, муж, победитель Трои и в то же время противник войны, пытавшийся избежать участия в ней. Джойс был склонен подчеркивать положительные черты Блума, что дает нам основание видеть в Блуме не только пародию на Одиссея, но, пусть «измельчавшего»,

но все же своего рода Одиссея XX в. Любопытно, что именно Одиссей был избран впоследствии греческим писателем Казандзакисом, возможно с оглядкой на Джойса, в качестве героя сначала философской драмы (1928), а затем грандиозной мифологизирующей модернистской поэмы (1938).

«Еврейство» Блума созвучно принятой Джойсом гипотезе В. Берара о семитической (финикийской) основе гомеровской «Одиссеи». Для Джойса существенна идея греко-семитического синтеза в генезисе европейской культуры, и еще больше — представление о Востоке как колыбели человечества. Но самое существенное основание для сближения Джойсом современных персонажей с гомеровскими — это то, что мифологические образы, согласно его концепции, в значительной мере порождены нашим воображением как рефлексy внутреннего мира и в этом смысле метафорически психологичны. Ярким проявлением этой концепции являются видения «Вальпургиевой ночи». Подобная материализация душевных импульсов, внутренних страхов и т. п. известна в литературе и до Джойса (например, разговор Ивана Карамазова с чертом у Достоевского и в какой-то мере даже ведьмы в шекспировском «Макбете»), но для Джойса она имеет принципиальное значение. Если в «странствиях» Блума в дублинской сутолоке может быть обнаружен более глубокий смысл — поиск своего места в жизни во враждебном мире и разрешение душевных и семейных конфликтов, то, по логике Джойса, и в морских странствиях Одиссея среди мифологических чудовищ, в его борьбе с женихами Пенелопы и т. д. можно усмотреть символику человеческой жизни и борьбы. И тогда, в свою очередь, выход Блума из дома от своей «Пенелопы» может быть описан в «гомеровских терминах», как начало странствования (пусть по городу и в поисках выхода из семейного кризиса), так же как и уход Стивена из башни, занятой Маллиганом и Гейнсом, — как бегство Телемака из Итаки, в которой хозяйничают «чужие» — женихи Пенелопы. Помощь Блума Стивену, схваченному пьяными солдатами, это поддержка отцом — Одиссеем — сына — Телемака, а возвращение Блума к Молли вместе со Стивеном, как бы ставшим на мгновение его приемным сыном, — «счастливый» финал современной «Одиссеи». При этом, конечно, не исчезает впечатление крайней приблизительности всех этих метафорических сближений.

В «Улиссе» кроме гомеровских используются столь же приблизительные немифологические параллели с субъективно-психологически истолкованными драмами Шекспира, с историей Ирландии и ирландского национально-освободительного

движения и другие, восходящие как к мифологическим, так и к немифологическим источникам. Приблизительность эта косвенно указывает, что и шекспировские, и гомеровские, и иные параллели прежде всего выступают в функции некоей «решетки», условно приложенной к художественному материалу Джойсом, чтобы этот материал дополнительно структурировать, упорядочить (та же функция на стилистическом уровне выполняется лейтмотивами). Приблизительность, условность этих параллелей неявным образом подчеркивает ту психологическую и метафизическую универсальность, которая символизируется мифическими и иными параллелями.

Известно, что Джойс забавлялся сопоставлением своих глав и с различными частями тела, видами наук и искусств, и тому подобными «классификаторами», создающими дополнительные ряды «решеток». Таким образом, эпико-мифологический сюжет «Одиссеи» оказывается не единственным средством внешнего упорядочения хаотичности первичного художественного материала, но основным, привилегированным в силу особенной символической емкости мифа.

Обратимся к сравнительному рассмотрению мифологических параллелей «Улисса» со скрытыми и подлежащими выявлению мифологическими темами «Волшебной горы».

Выше отмечалось, что ночные сцены в «Улиссе» имеют отдаленные аналогии в «Волшебной горе», что в обоих романах кульминацию составляет нечто подобное «Вальпургиевой ночи». Как известно, ночной эпизод в «Улиссе» получил название «Цирцея». Цирцея упоминается и в «Волшебной горе»: «Бегите из этого болота, с этого острова Цирцеи, вы недостаточно Одиссей, чтобы безнаказанно пребывать на нем!» — говорит Сеттембрини Гансу Касторпу (т. 3, стр. 344). Само название «Волшебная гора» указывает на мифологическую параллель — легенду о семилетнем пребывании миннезингера XIII в. Тангейзера в плену у Венеры в чудесном гроте горы Гёрзельбург (легенда эта использована Вагнером в опере «Тангейзер»). Здесь «Венера» выступает в роли Цирцеи, неоднократно говорится, что Ганс Касторп «заколдован» (метафорически, конечно). Манновская «Венера» — это мадам Шоша с ее греховным, болезненным и тонким очарованием и моралью пылкой «самопотери». Как сильно мифологизированный символ вечно женственного начала, пассивного и иррационального, она вполне сопоставима с грубоватой мещанкой Молли с ее вечным женским «да» (этим словом кончается роман Джойса) при всем различии их видимых «характеров». На мифологическом уровне противоречие между развратной Молли и верной Пенелопой преодолевается, они ели-

ваются в некоей персонификации матери-земли. Блума примиряет с изменами жены мысль о том, что не только муж, но и любовники могут трактоваться как «ритуальные» жертвы богини. Та же ритуальная мифологема гораздо более подробно развернута в «Волшебной горе».

Любовная связь Ганса Касторпа с Клавдией Шоша во время карнавала (его прямо называют «карнавальным рыцарем») на масленицу, ее исчезновение на следующий день и возвращение через определенный срок с новым любовником — голландским богачом Пеперкорном — хорошо укладывается в схему «священной свадьбы» богини, приуроченной к календарным аграрным празднествам. К этому надо прибавить, что Пеперкорн тут же устраивает для всех веселую попойку, имеющую характер вакхического пиршества и названную им самим «праздником жизни». Да и он сам, прославляющий иррациональные силы жизни, парадоксальным образом ассоциируется с Вакхом-Дионисом, разумеется не без оглядки на нищевскую антитезу Диониса и Аполлона. Самоубийство Пеперкорна из-за наступившего бессилия («поражение чувства перед лицом жизни», как он выражается, — т. 4, стр. 315) ведет к другой, но весьма близкой ритуально-мифологической параллели — к описанной Фрейзером в его знаменитой «Золотой ветви» ритуальной смене царя-жреца путем умерщвления одряхлевшего царя, у которого иссякла половая, а тем самым и магическая сила. «Царственность» Пеперкорна всячески подчеркивается. Ритуальное умерщвление царя-жреца, согласно реконструкции Фрейзера, совершается после поединка с более молодым соперником. В романе Т. Манна ситуация как бы перевернута: здесь сначала старый Пеперкорн занимает место молодого Касторпа, и последний с этим примиряется, а после того как Пеперкорн своим самоубийством очищает ему место, он не пытается этим воспользоваться. Вместо ритуального поединка — борьба великодуший. Однако своеобразной травестией этого фрагмента мифологемы можно считать поединок Сеттембрини и Нафты, поскольку самоубийство Нафты и самоубийство Пеперкорна, безусловно, не могут не ассоциироваться, вопреки тому что они контрастны по своему внутреннему смыслу. Особая ирония заключается именно в том, что жизненная борьба за женщину принимает форму борьбы великодуший, а интеллектуальный спор переходит в дуэль. Приведенные ритуально-мифологические мотивы тесно связаны с культом и мифом умирающего и воскресающего бога, который занимает центральное место в «Золотой ветви» Фрейзера и на который имеются многочисленные намеки и в «Волшебной горе», и в «Улиссе»,

а в особенности в «Иосифе и его братьях» и «Поминках по Финнегану», о чем речь пойдет ниже.

Сознательное использование Т. Манном и Джойсом трудов Фрейзера, основоположника ритуально-мифологического истолкования древней культуры, не вызывает сомнения, так как именно Фрейзер широко популяризировал указанные мифические темы, а ритуалу царя-жреца открыл или, вернее, реконструировал из различных гетерогенных этнографических фактов. Царем-жрецом, несомненно, может стать только юноша, прошедший иску́с и обряд посвящения (инициации). Инициации представляют еще более древний и, вероятно, универсальный ритуально-мифологический комплекс. Процесс «воспитания» Ганса Касторпа, составляющий главную тему романа, отчетливо ассоциируется с обрядом инициации, хотя рядом с ним фигурирует и родственная метафора герметической алхимической трансмутации (отметим, что «алхимические» мотивы занимают известное место и в романах Джойса, и, кстати, в научных исследованиях Юнга).

Представления об обряде инициации довольно «естественно» используются в качестве мифологического моделирования «романа воспитания», поскольку исторически инициации и были древнейшей формой «воспитания», подготовки юноши к участию в хозяйственной, военной и религиозной жизни взрослых членов племени. Инициационный комплекс нащупывается не только во многих мифах, но и в целом ряде сказочных и эпических сюжетов, а также в средневековых рыцарских романах, например, в «Парцифале», повествующем, как простак Парцифаль (Персеваль) прошел определенный иску́с и стал хранителем священного Грааля. Сюжет этот, как известно, был обработан в последней драме Вагнера. Т. Манн называет Ганса Касторпа «простецом» и намекает на его сходство с Парцифалем. Не случайно в «Волшебной горе» очень много говорится о посвятительных обрядах в элевсинских мистериях и современных масонских ложах. Говоря в этой связи, что «ученик, неопит,— это представитель молодежи, жаждущей познать чудо жизни» (т. 4, стр. 237), Нафта несомненно имеет в виду Ганса Касторпа. Обряд инициации, так же как и культ умирающего-воскресающего бога, включает представление о временной смерти и очень часто — о посещении царства мертвых. «Гроб, могила всегда были символом посвящения в члены ордена... Путь мистерий и очищения вел через опасности, через страх смерти, через царство тления» (т. 4, стр. 236—237), также и «символом алхимической трансмутации прежде всего была гробница», — говорит Нафта (т. 4, стр. 235).

Приезд Ганса Касторпа в горы «наверх» оказывается эквивалентным обычному спуску «вниз», в преисподнюю. Впрочем, и в мифах встречается представление о царстве смерти на небе, на горе и т. п. Сеттембрини спрашивает Ганса: «Гостите здесь, подобно Одиссею в царстве теней?» (т. 3, стр. 82).

«Царством мертвых» является в известном смысле сама «волшебная гора», тем более что в древних мифологиях богиня любви (плодородия) очень часто имеет и демоническую, хтоническую окраску.

В модернистской психологизирующей трактовке, восходящей к Шопенгауэру и Вагнеру («Тристан и Изольда»), эта мифологема символизирует неразрывную связь любви и смерти. Шопенгауэровское отношение к смерти как к великому учителю и даже избавителю и ницшеанское дионисийско-эротическое ее истолкование как постэкстатического растворения в темной первооснове были для Т. Манна в «Волшебной горе» своего рода исходным пунктом. Но в результате своих испытаний и медитаций Ганс Касторп, в сущности, принимает мнение Сеттембрини, что и «смерть как самостоятельная духовная сила — это в высшей степени распутная сила, чья порочная притягательность, без сомнения, очень велика» и что «смерть достойна почитания как колыбель жизни, как материнское лоно обновления» (т. 3, стр. 278). Смерть оказывается лишь «моментом» жизни, а не наоборот; перед лицом смерти Ганс Касторп познает смысл жизни, чему на мифологическом уровне соответствует пребывание в царстве смерти «наверху» и возвращение после «расколдования» в долину. Здесь ему, правда, снова угрожает смерть, но уже не «изнутри», от любви-болезни и психологического самопогружения, а «снаружи», из-за войны, участником которой он невольно становится.

Символика царства мертвых, прохождение через смерть имеется и в «Улиссе» в сцене ночных видений умерших — матери Стивена, отца и сына Блума. Призраки умерших выступают там вместе с фантомами, материализующими тайные страхи и желания. Эротика соседствует со смертью, т. е. здесь также темные глубины подсознания ассоциируются с миром мертвых. Блум-Одиссей как бы выводит Стивена из этого царства мрака. Возвращение «домой» — это возвращение к жизни, как отчасти и в самой «Одиссее», где почти все демонические персонажи, с которыми Одиссей сталкивался в плаваньи, имеют хтонические черты. Наоборот, эпизод посещения кладбища, названный «Гадес», дан трагикомически, гротескно. Заметим, что элементы (в том числе сближение

смерти и эротики) гротеска в теме смерти и болезни имеются и в «Волшебной горе».

Как видно из предыдущего изложения, в «Волшебной горе» преобладают ритуальные модели (инициация, аграрные календарные празднества, смена царя-жреца), а в «Улиссе» — собственно повествовательные, прежде всего схема мифологического странствования. Однако, в силу того что странствие-поиск в мифе обычно предполагает посещение царства мертвых и символику посвящения, а обряды инициации разворачиваются в мифологические картины посещения иных миров и соответствующих испытаний, возникают частичные совпадения, притом очень яркие. Именно мифические параллели проясняют близкую в обоих романах схему метасюжета: уход из дома — соблазны и испытания — возвращение. Блум возвращается только примиренным, а Ганс Касторп — обогащенным и достигшим подлинной зрелости. После завершения этого цикла у обоих в перспективе новые испытания.

Известное сходство поддерживается тем, что, как уже отмечено выше, мифологические параллели с гомеровским эпосом имеют в «Улиссе» весьма приблизительный, условный характер и исходят не из специфических особенностей эпоса об Одиссее или даже свойств греческой мифологии, а из некоей мифологичности вообще как выражения универсальной повторяемости определенных ролей и ситуаций. Это существеннейшая черта модернистской поэтики мифологизирования.

По этой же причине наряду с гомеровскими мифологическими параллелями привлекаются и другие, в частности из библейской и христианской мифологии, что приводит к дальнейшему сознательному размыванию границ персонажа и сюжета (чего нет в «Волшебной горе» Т. Манна).

Блум может распасться временно на разных Блумов («ученый» Вираг, романтический любовник с лицом спасителя и ногами тенора Марио и т. д.), а во внутреннем монологе Молли он почти сливается со Стивеном, да и их личное сближение проявилось в частичном взаимоотождествлении. Блум может казаться лордом Биконсфилдом, Байроном, Уотом Тайлером, Ротшильдом, Мендельсоном, Робинзоном Крузо и т. д., а на мифологическом уровне он отождествляется не только с Одиссеем, но и с Адамом, Моисеем, Вечным Жидом и вместе с тем с Христом; в видениях «Вальпургиевой ночи» его распинают как мессию. В еще большей мере христоподобные черты проявляются у Стивена, хотя он также сближается и с Люцифером как богоборец. Марта и Герта, с которы-

ми Блум пытается завязать любовные отношения, по многим намекам ассоциируются с девой Марией. Молли последовательно отождествляется с Калипсо, Пенелопой, Евой (в одном из видений Блума она протягивает ему сорванный с дерева плод манго), матерью-землей Геей, но также и с девой Марией; в какое-то мгновение Блум, Молли и Стивен выступают как некое «святое семейство».

Разумеется, не все отождествления одинаково серьезны и существенны; некоторые из них узкоситуативны, но все же подчеркивают, пусть иронически (ирония — необходимое условие модернистского мифологизирования), универсальную всечеловечность («все во всем»). Заметим, что практически при таком безграничном отождествлении лиц и характеров не только расплываются их контуры, но создается ощущение, что за всеми этими масками личность вообще исчезает. С размытостью и нечеткостью персонажа и сюжета часто как раз корреспондируют четкость и выразительность отдельных мотивов. Таковы, например, символические мотивы возвращения странника (Одиссея, библейского блудного сына, моряка, ищущего свою неверную жену) и связанные с ними упоминания о Летучем Голландце или Синдбаде-мореходе, фантастическая сцена встречи Блума со своим отцом. Такова и яркая серия мотивов ухода-освобождения с сохранением чувства вины, ассоциирующаяся с уходом Стивена из башни и из семьи, с его отказом выполнить просьбу умирающей матери, в сопоставлении с восстанием ангелов или грехопадением первых людей.

Многочисленные символические мотивы в «Улиссе» являются модификациями традиционных символов мифологии первобытной (вода — символ плодородия и женского начала, луна — как другой символ женского начала, мать-земля и ее любовники и дети — в качестве ритуальной жертвы, восход солнца — как символ возрождения и затмение или облако — как гибельное начало, ритуальное святотатство в связи с магией плодovitости и т. д.) и христианской (символ креста, представленный ясеневым посохом Стивена или мачтой судна, мытье как крещение) или даже взяты из алхимической традиции (так называемая «печать Соломона» как символ тождества макрокосма и микрокосма; ср. выше о лотосе).

По принципу аналогии Джойс расширяет круг ассоциаций вокруг традиционных символов. Он, например, интерпретирует скачки как символ сексуального преследования, звон ключей Бойлена — как знак его предстоящего свидания с Молли, а чай — как разновидность воды и потому символ плодородия. Наиболее интересны нетрадиционные джойсов-

ские символы и образы, представляющие примеры оригинальной мифологизации житейской прозы, современного быта. Таковы — кусок мыла как талисман, иронически представляющий современную «гигиеническую» цивилизацию, впоследствии превращающийся в солнце, или, например, трамвай, преобразенный в дракона с красным глазом, монеты мистера Дизи как символ истории, луна цвета подвязок Молли и т. п. В этой гетерогенности символических мотивов проявляется та же природа модернистского мифологизирования, что и в многократном дублировании персонажей образами из различных мифологий, литературных и исторических источников. В отличие от подлинного мифологизма в древних культурах это мифологизм второго, третьего и т. д. порядка, своего рода мифологизм вообще, отвечающий потребности универсальной символизации и одновременно выражающий нивелированность, безличность отдельных лиц и предметов в мире современного отчуждения. Тот же пафос универсальной символизации вечных метафизических начал в историческом плане обобщается концепцией циклических повторений.

Выше приводилось суждение Стивена Дедалуса об истории как о кошмаре, от которого он хотел бы очнуться. С этим суждением следует соотнести мысли Блума об угнетающей вечной повторяемости вещей, о непрерывной смене рождений и смертей, переходе домов из рук в руки, подъеме и упадке цивилизаций. Характерны фразы о «цирковой лошади, которая кружится по кругу», о том, что «все дороги ведут в Рим». В «Улиссе» проходят мотивы суточного движения солнца вокруг земли, появления бога в созданном им мире и последующего его возвращения к себе, колебаний Шекспира между Стратфордом и Лондоном, цикличности торговых путешествий, беготни по городу Блума, уходящего от Молли и возвращающегося к ней. Джойс, будучи хорошо знаком с оригинальным буддизмом, эзотерическими учениями средневековых мистиков, антропософским учением Блаватской, использовал идею метампсихоза для конкретного выражения всеобщей реинкарнации и повторяемости. Эзотерические учения, из которых исходил Джойс, предполагают вечное существование души и забвение прошлого между двумя фазами, вечную трансформацию неумирающей субстанции, подчиненной закону причинности и ответственности (карма).

С той же идеей связан комически-причудливый образ суммы пуповин (пуп —местилище души, согласно некоторым эзотерическим учениям) как телефонного кабеля, ведущего в Эдемвиль, к праматери Еве; причем здесь речь идет не о физической цепи предков, а о мистической связи и реин-

карнации. В свете этих представлений становится яснее мистическая связь Блума и Стивена как «отца» и «сына» и даже отношение гомеровских героев к их современным воплощениям, так что гомеровские параллели получают дополнительную мотивировку. Разумеется, использование концепции метампсихоза у Джойса в значительной мере метафорично, но оно отвечает идее круговорота, тождества среди кажущегося разнообразия (ср. образ вечно меняющегося морского пейзажа в главе, соответственно названной «Протей»), мысли о всеобщем взаимопроникновении, о том, что «все во всем». Последняя мысль выражена Стивеном в дискуссии о «Гамлете» Шекспира и в других местах романа. Джойс метафорически использует и условную цикличность основного сюжета (уход Блума из дому и возвращение, распад и иллюзорное восстановление семьи), и различные параллельные образы уходящих и возвращающихся странников, и суточный цикл жизни города, и идею метампсихоза. Все это, строго говоря, метафоры не мифологические.

Однако именно из этой философской идеи, выраженной в «Улиссе» достаточно эксплицитно, вырастает у самого Джойса и его последователей один из важнейших приемов поэтики мифологизирования, который обычно воспринимается как своего рода стихийное возвращение к циклическим представлениям древнейших мифологий. Известную дань идее цикличности и поэтике повторений как подтверждения неподвижности отдал и Т. Манн в «Волшебной горе». Здесь эта идея вырастает из релятивистских экспериментов со временем. Релятивизм времени («время в нашем восприятии... расширяется и сжимается» — т. 3, стр. 254) доходит до отмены реальности времени. Ганс Касторп размышляет о том, что если время не «вынашивает перемены», если «движение, которым измеряется время, совершается по кругу и замкнуто в себе, то и движение, изменения, все равно что покой и неподвижность; ведь „прежде“ постоянно повторяется в „теперь“, „там“ — в „здесь“» (т. 4, стр. 7). «Еще» и «опять» оказываются тождественными «Всегда» и «Вечно» (т. 4, стр. 284), «всякое движение совершается по кругу» (т. 4, стр. 59), «вечность не „все прямо, прямо“, а „кругом, кругом“, настоящая карусель... Праздник солнцеворота!» (т. 4, стр. 43). «Вот отчего почвенные люди ликуют и пляшут вокруг костров, они делают это с отчаяния, скажешь ты, во славу бесконечной издевки, какую представляет собой круг вечности без постоянства направления, где все повторяется» (т. 4, стр. 44), «пра-пра-пра — это загадочный звук могилы и засыпанного времени» (т. 3, стр. 34).

Повторение любовных переживаний героя дается в «Волшебной горе» как обнаружение единой сущности, повторение его опыта в известной мере создает структуру романа¹⁶⁷.

Сама по себе связь течения времени с заполняющими его переживаниями в романе воспроизводит в какой-то мере ситуацию мифа — сказки — эпоса, где время зависимо от наполняющих его действий героя. Что же касается идеи повторяемости, то она в древних культурах специфически связана с ритуалом, и Т. Манн проявляет большое чутье, упоминая именно «круговорот года», «праздник солнцеворота», пляски вокруг костров и т. п. Этому, кстати, соответствует и метафоризация содержания посредством ритуальных календарных мифов, о чем говорилось выше. Отметим, что идея повторяемости и круговорота как своего рода квазимифологическая концепция присутствует и в «Улиссе» и в «Волшебной горе», причем в «Улиссе» она не находит мифологического подкрепления, не становится еще элементом поэтики мифологизации, а в «Волшебной горе» ее метафорически моделируют строго ритуальные схемы. Поэтику мифологического повторения и Джойс и Т. Манн разработают на следующем этапе творческого пути, причем для Джойса это будет прямой художественной реализацией его философии, а Т. Манн философски возвысится над этой концепцией, попытается ввести ее в некие исторические рамки.

Если в «Улиссе» мифологическое измерение дает дополнительную опору для символической интерпретации «натуралистически» поданного материала жизненных наблюдений, то в «Поминках по Финнегану» мифологизирование является абсолютно господствующей стихией. Главные особенности художественной манеры «Улисса» получают здесь дальнейшее развитие, техника лейтмотивов крайне изощряется, а семантическая и «музыкальная» игра внутренней формой слова, неологизмы, включающие элементы многих языков, и т. п., превращают самое чтение книги в своеобразную игру разгадывания, требующего специальных «ключей». Юмор разлезианского типа (в отличие от свифтовского сарказма в «Улиссе») в каком-то сложном сочетании с тем, что можно назвать «романтической иронией», окрашивает откровенно произвольную игру с бытовым материалом и мифологическими или литературными реминисценциями. Современный «пошлый» быт занимает гораздо более скромное место, чем в «Улиссе», но остается одним из источников комического гротеска.

Мифологический материал представлен прежде всего не античной (как в «Улиссе»), а кельтской традицией (цикл

Финна, Тристан и Изольда), переплетенной, впрочем, с другими мифологическими (библейскими, скандинавскими) и не мифологическими мотивами (например, из «Алисы в стране чудес» Кэррола). Мифотворчество в «Поминках по Финнегану» — не столько результат интуитивного вчувствования, сколько плод рационалистического экспериментаторства и «ученой» игры. Прекрасное знакомство с современными мифологическими теориями, к которым Джойс сознательно обращается, — лишь один из источников необычайной интеллектуальной перегруженности «Поминок по Финнегану». В числе источников сюжетов, персонажей, цитат и фразеологических игр в «Поминках по Финнегану», — как установил Джеймс Атертон¹⁶⁸, — ирландские сказания, Ветхий и Новый заветы, египетская «Книга мертвых», Коран, «Эдда», буддийские и конфуцианские тексты, упанишады, Гомер, патристика, Фома Аквинский, Блаженный Августин, св. Иероним, еретики, Данте, Шекспир, Гёте, Паскаль, Свифт, Беркли, Гольдсмит, О. Уайльд, Л. Кэррол, В. Карлтон, Ибсен, Фрейд, Юнг и др. Атертон указывает, что структура универсума в «Поминках по Финнегану» разработана исходя из Вико, Дж. Бруно, Николая Кузанского, интерпретация чисел — по Леви-Брюлю, Николаю Кузанскому и каббале, стилистические идеи отчасти позаимствованы у Малларме и Паунда и т. д.

Главные персонажи «Поминок по Финнегану» — дублинский трактирщик Ирвикер (его инициалы HCE расшифровываются так же, как *he goes every body* — «сюда приходит каждый»), в какой-то степени сопоставимый с Блумом, прежде всего как «средний человек», эвримен, и его жена Анна Ливия Плюрабель, представляющая, подобно Молли Блум, вечно женственное начало; их дети — дочь Изольда и враждующие между собой сыновья Шем и Шон. Шем отдаленно напоминает Стивена, представляет самого Джойса, а Шон — «надежда семьи» — может быть сопоставлен с узурпатором Маллиганом. Их окружают кухарка, слуги, посетители трактира, комментирующие происходящее четыре старика.

Сюжетное ядро — какое-то неясное «преступление», якобы совершенное Ирвикером в дублинском Феникс-парке, за которое он временно арестовывается и которое бесконечно расследуется, причем важнейшим документом оказывается письмо Анны Ливии, переписанное «писателем» Шемом и похищенное, а затем обнародованное Шоном. Письмо это и есть «Поминки по Финнегану». Таинственный грех Ирвикера и угроза наказания напоминают мотив обвинения и осуждения Блума в ночной фантазмагории главы «Цирцея».

Существенное отличие «Поминок по Финнегану» от «Улисса» заключается, в частности, в том, что Блум ассоциируется с Одиссеем и другими персонажами мифа и эпоса (так же как Стивен, Молли и др.), но все же не отождествляется с ними буквально. Это известным образом ограничивает значение мифологии в организации самого текста романа; в «Поминок по Финнегану» происходит полное или почти полное отождествление персонажей, отчасти путем превращения во сне, с их мифологическими двойниками.

В самом начале романа герой предстает перед нами в виде Финнегана из ирландской баллады, который тут же смешивается с Финном — знаменитым ирландским эпическим героем. В дальнейшем трактирщик Ирвикер видит себя во сне королем Марком, свою дочь — Изольдой, а своего сына Шона — Тристаном. Шон и Шем — типичные враждующие мифические близнецы — также борются между собой за любовь сестры Изольды. Эти эпизоды, таким образом, подаются в фрейдистском «стиле». В библейско-христианском «коде» Ирвикер и Анна Ливия — Адам и Ева, дублинский Феникс-парк — райский сад Эдем и таинственная вина Ирвикера — библейское грехопадение. Шем и Шон — Каин и Авель; кроме того, Шем объединяется с Люцифером, а Шон — с архангелом Михаилом; четыре старика отождествляются с евангелистами. В системе природных объектов мужское и женское начало, Ирвикер и его жена, также олицетворяются замком и текущей через Дублин рекой Лиффи (символ пассивности и вечного постоянства материнского, женского начала). Превращения Шема и Шона, имеющие сугубо гротескный характер и воплощающие многоликость дихотомических оппозиций борющихся сил, выходят за пределы «мифологических»: Шон во сне Ирвикера превращается последовательно в Дон Жуана, Хуана, Yawn (зевок). Dawn (заря); в «сказке, переведенной с яванского», а на самом деле навеянной Льюисом Кэрролом, лицемерная черепаха соответствует Шону, а грифон — Шему. Дуалистическое начало, воплощенное во вражде Шема и Шона, как это повторяется в бесконечных смысловых и словесных противопоставлениях, например Свифта — Стерна, Наполеона — Веллингтона и т. д.

Смешение различных мифологических традиций, литературных мотивов и персонажей, исторических и псевдоисторических имен и событий, так же как и в «Улиссе», всячески подчеркивает «универсализацию» как некую дурную бесконечность тех же ролей и ситуаций, выступающих под разными масками. Универсализм резко подчеркивается избыточностью,

возникающей в результате этого бесконечного накопления мифологических и немифологических параллелей.

Размывание границ отдельных персонажей, имевшее место и в «Улиссе», здесь сознательно доведено также до крайней степени гротеска; персонажи не только превращаются друг в друга, но делятся и складываются, дробятся и множатся: Шем может «разделиться» на четырех стариков-евангелистов, а те, в свою очередь, на двенадцать апостолов — членов жюри; Анна Ливия (ALP) иногда предстает в виде двух искушительниц *p* и *q*, а ее дочь Изольда — как группа девушек (семь цветов радуги, четыре лунных месяца).

Повторяемость в диахроническом плане должна показать дурную безысходную бесконечность «кошмара истории». В «Улиссе» всеобщая повторяемость во времени была выражена главным образом идеей метампсихоза, а в «Поминках по Финнегану» — концепцией цикличности в той форме, в какой она была изложена итальянским философом начала XVIII в. Джамбаттиста Вико. Имя Вико много раз упоминается в книге, начиная с самых первых страниц. Джойс взял на вооружение только его общую концепцию циклического повторения истории и четырех фаз внутри каждого цикла, но и образ бога-творца, в каждом цикле под другим именем совершающего «первородный грех», и представление о катастрофе («ударе грома»), знаменующей переход к новому циклу, и тезис о позитивной ценности мифологии как области поэтических идеалов, о значении этимологий для реконструкции истории. Джойс использовал и теорию Кине. Ему весьма импонировали воззрения Кине о том, что любая гонимая ветром песчинка заключает в себе в зародыше весь мир и больше элементарной длительности, чем судьба Рима или Спарты, что вся история может быть дедуцирована из одной части творческого мира и что века истории отложились в индивидуальной человеческой мысли. Эта идея Кине во многом созвучна концепции коллективного слоя подсознания у Юнга.

Идеи Вико, Кине и Юнга были практически использованы для организации материала и создания внутренней структуры мифологического романа, имеющего непосредственным объектом изображения «всемирную историю». В этом — существенное отличие от «Улисса», в котором и миф и история только составляли фон, как бы маячили на горизонте романа о современной жизни. Заметим по ходу дела, что «миф» и «история» всегда противопоставлены и вместе с тем неотделимы в мифологизирующей литературе XX в. «Кошмар истории» буквально представлен кошмарными снами героя, а возможно,

и других персонажей (К. Харт в отличие от некоторых других исследователей усматривает в «Поминках по Финнегану» целую иерархию снов и сны о снах! ¹⁶⁹). Видение во сне всемирной истории обозначается в книге выдуманным словом *collideorscope*, созвучным «калейдоскопу» и одновременно английскому глаголу *to collide* «бежать по коридору, лабиринту с препятствиями». В снах героев открываются глубины бессознательной коллективной памяти в юнговском ее понимании, а само содержание этой памяти структурировано с помощью виконианской циклической теории. В этом смысле переход от «Улисса» к «Поминкам по Финнегану» может быть обозначен как переход от преимущественного влияния Фрейда к преимущественному влиянию Юнга. Здесь имеет место не столько идейное влияние этих авторов, сколько конструктивное использование их идей в организации текста романа, что вполне совместимо с ироническим отношением к ним Джойса.

К теории Вико отношение Джойса более серьезное и уважительное, так как идея циклизма очень близка его собственным философским воззрениям. Но только с помощью юнговских коллективно-бессознательных архетипов можно было превратить модернистскую философию всеобщей повторяемости событий и легкой заменимости одних лиц другими, зыбкости границ человеческой личности и т. п. в поэтику мифологизирования, т. е. выразить ее посредством мифических образцов и образов.

Для мифологического моделирования истории Джойс чаще всего пользуется мифологемой враждующих братьев и особенно мифологемой умирающего и воскресающего богочеловека. Эта ритуальная мифологема, столь подробно разработанная Фрейдзером (см. выше об этом в связи с разбором «Волшебной горы» Т. Манна) и с тех пор широко эксплуатируемая литературой и литературоведением, предстает в «Поминках по Финнегану» как непрерывный процесс падения и воскресения или пробуждения, омоложения героев и их дальнейших превращений.

Впервые эта тема сна и пробуждения, смерти и воскресения, продолжения жизни одних поколений в других вводится гротескной сценой падения со стропил и мнимой смерти каменщика Финнегана, «воскресшего» после того, как друзья его, справляя о нем поминки, откупили бутылку виски. В дальнейшем через эту мифологему в той или иной форме проходят и Ирвикер, и Шон, и Анна Ливия и т. д. В романе описываются и соответствующие «ритуалы» в виде погребальных обрядов, а затем выкапывания мертвецов из могил. Ми-

фологема смерти — воскресения становится основной «метафорой» циклической концепции истории.

Сама циклическая повторяемость в цепи смертей — воскресений и превращений в «Поминках по Финнегану» оценивается в основном негативно, на буддийский лад, т. е. как невозможность «освобождения», но теперь уже не для отдельного индивида только, а для общества в целом. В качестве идеала подразумевается не вечное обновление и развитие, а скорее его прекращение, нирвана.

И сюжет, и чисто формальные аспекты его построения увязаны в «Поминках по Финнегану» с этой идеей циклическости и мифологемой рождения — смерти — воскресения (обновления). Циклические модели воспроизводятся на всех уровнях.

Как показал в своем оригинальном исследовании К. Харт, каждая глава романа построена по циклической схеме, включая словесный «ритм», семантику. Он устанавливает, что для структуры «Поминок по Финнегану» фундаментален циклический контрапункт. В рамках трех больших виконианских эпох, соответствующих книгам I—III (рождение — брак — смерть), Джойс разворачивает четыре малых цикла (в книге I циклы HCE и ALP), которые могут быть обозначены и в терминах стихий (земля — вода — огонь — воздух). Вместе с космической паузой (сандхи) книги IV малые циклы контрапунктически противостоят виконианской схеме как 4 + 1 к 3 + 1. Четыре стихии представляют грубую материю, ее дополняет и оживляет дух. Символы, фразы, персонажи группируются в трех- или четырехфигурные комбинации в зависимости от точки зрения (например, у HCE трое детей, но Изольда имеет двойника; четверо евангелистов имеют дом, но один из этих домов не виден и т. п.).

Противоположные точки зрения уравниваются (Шем — Шон), сами циклы равноправны и относительноны в силу нивелирующего хода движения. Другой тип контрапункта, по Харту, включает противостояние циклов, движущихся в разных направлениях (здесь, возможно, сказывается влияние Йетса и Блейка): в книгах I и III сходные события происходят в обратном порядке и с обратными характеристиками; в книге I — это движение от рождения к символической смерти, а в книге III — от смерти к рождению, видения и сны в книге III — зеркальное отражение легенды книги I. Создается динамическая сеть отношений, в которой учитываются оппозиции юного и зрелого возраста, мужского и женского начала, активности и пассивности и т. п. Кроме того, различным символическим уровням соответствуют различные природные

циклы. Дневные «бытовые» события охватывают один день, но на другом уровне эти события одного дня распределены в рамках недели, а те, в свою очередь, как-то соотносятся с литургическим годом. В этой тройственности временных аспектов проявляется относительность времени, подчиненного в конечном счете вечному «теперь». В «Поминках по Финнегану» часто намекается, что исторические циклы выросли из неисторической безвременности. Харт считает, что Джойс представлял себе циклическое циркулирование времени вокруг безвременного центра по образцу столь излюбленных Юнгом «мандал»: итоговая книга IV, в которой ясно выражена безвременная основа, может быть представлена точкой или осью, вокруг которой располагаются малые циклы (кн. I, 1—4; кн. I, 5—6; кн. II; кн. III). Предложенная Хартом схема хорошо объясняет «преодоление» истории и времени Джойсом и переход от временной к пространственной ориентации — черта, как отмечено выше, характерная для модернистского романа в целом. Пространственная ориентация в «Поминках по Финнегану» выражена прежде всего архетипическими геометрическими образами круга и креста или двух кругами на поверхности сферы.

Мифологическая символика в «Поминках по Финнегану» должна соответствовать генерализованному человеческому сознанию, вернее — коллективно-бессознательному, и потому она имеет глобальный, тотальный характер. Однако джойсовские символы, как правило, нетрадиционны и подходят именно к его, джойсовской модели мира.

Поэтика мифологизирования в «Поминках по Финнегану», как уже указывалось выше, порождена во многом модернистскими философскими представлениями и модернистской эстетикой и имеет характер интеллектуального экспериментаторства, а не стихийного поэтического вчувствования, основана на блестящем и чисто книжном знакомстве с обширной литературой по мифологии, религии, философии и т. д. Вместе с тем Джойс весьма свободно «играет» с мифологическим материалом, причудливо сплетает между собой мифы из различных культурных ареалов, а также мифологические и литературные реминисценции, различные религиозно-философские учения и научные теории. Это «ассорти» из гетерогенных материалов не только должно подтвердить их глубинное тождество, скрытое под различными оболочками, не только подчеркивает сознательный субъективный произвол автора, иронически играющего со своим материалом и использующего его в желаемой мере, серьезно или шутливо. Парадоксальным образом Джойс действительно воспроизводит мифологию

ческую манеру интерпретации материала, разумеется, в рамках очень личной (а не общеобязательной) и иронической метамифологии. Он как бы моделирует не мифологическую «систему», а ее метод, манеру, стиль мифотворческого мышления.

К этому стилю мышления относится непрерывная калейдоскопическая перегруппировка разнообразных мифологических и мифологизируемых литературных и даже научных мотивов (например, фрейдистских, виконианских) в новые сюжетные или «системные» рамки, а также «перекодировка» определенных мифологем на различных уровнях, в терминах стихий, природных объектов, геометрических фигур, чисел и т. д.

Подобные мифологические «классификаторы» измышлялись Джойсом и при работе над «Улиссом»: как сказано выше, предполагались не только «гомеровские» названия глав, но и определенные соответствия глав органам человеческого тела, частям спектра, видам наук и искусств, доминирующим символам и т. п. Однако в «Улиссе» они не вошли в окончательный текст, тогда как в «Поминках по Финнегану» они составили известный аспект мифологизирующей поэтики.

Таким образом, мифологизм в «Поминках по Финнегану» проявляется не только в использовании мифических схем и мотивов для интерпретации всемирной истории и психологических универсалий, но и в мифологической манере (отличной, конечно, от подлинной мифологии своим крайним субъективизмом) интерпретации самих мифов и немифических материалов.

Как уже отмечалось, имеется известное сходство между соотношением «Иосифа и его братьев» с «Волшебной горой» и «Поминок по Финнегану» с «Улиссом». Соотношение «Иосифа и его братьев» и «Волшебной горы» также сопоставлялось с отношением I и II частей «Фауста» Гёте (Х. Слехвер) или «Годов учения» и «Годов странствований» Вильгельма Мейстера (Ф. Кауфман)¹⁷⁰. «Иосиф и его братья» и «Поминки по Финнегану» представляют как бы два образца мифологического романа, в котором сделан акцент не на психологии, а на мифологии; не мифические параллели и символы подкрепляют внутреннее действие, подчеркивая универсальность глубинных психологических ходов и самого сюжета, а психология служит для интерпретации серии мифологических сюжетов.

Сложность заключается в том, что сама творческая эволюция Т. Манна и Джойса не только сближала их, но и разделяла. В то время как реалистические элементы в твор-

честве Джойса ослабели, а субъективизм усилился, Т. Манн в период написания «Иосифа и его братьев» на несколько новой основе укреплял реалистический метод, так что некоторые критики (например, Х. Слохвер) даже считали, что в «Иосифе и его братьях» осуществлен своеобразный синтез достижений «Будденброков» и «Волшебной горы». Реалистическая объективность позволила Т. Манну подняться над своим мифологическим материалом не для произвольной «игры» с ним, а для анализа мифологического сознания отчасти со стороны, с учетом хотя бы в некоторой степени известной историчности самого мифологического сознания. Поэтому манновский роман-миф есть не только роман-миф, но и роман о мифе. Историзм в «Иосифе и его братьях» несомненно усилился и углубился по сравнению с «Волшебной горой», и проблема «миф и история» решается у Т. Манна совершенно по-другому, чем в «Поминках по Финнегану». В «Иосифе и его братьях», особенно в последних частях, весьма отчетлива вера в возможность социального прогресса, совершенно отсутствующая у Джойса. Кроме того, Т. Манн стремился противопоставить «гуманизированный» мифологизм нацистскому политически-антропологическому мифологизированию, в том числе и нацистскому воспеванию экзистенциального германского языка в ущерб иудео-христианской традиции, которую Т. Манн считал важнейшим истоком европейской культуры. Для Джойса существенна общая природа всех мифологий, а не их специфика, выбор мифологического материала в принципе ему был безразличен, хотя, конечно, можно связывать интерес Джойса к кельтским сюжетам с его ирландским происхождением.

Выбор Т. Манном библейской сюжетики можно отчасти отнести за счет протестантских (лютеранских) культурных традиций, имевших определенное значение для него, отчасти за счет скрытой полемики с немецким преднацистским и нацистским национализмом. Но — и это еще более существенно — Т. Манна привлекало в библейской мифологии сближение мифа с историческим преданием, сочетание циклического элемента с линейным, т. е. исторически направленным (хотя библейский финализм имеет ярко выраженную эсхатологическую окраску), а также отказ от природных богов в пользу более общего духовного начала. Библейская мифология показана Т. Манном как определенное связующее звено между более архаическими мифологиями древнего Востока (с их центральным мифом умирающего и воскресающего бога) и христианством. Вместе с тем у Т. Манна сквозь специфику библейской мифологии хорошо просвечивают общие контуры

мифологического сознания и дается его глубокий художественный анализ.

Анализ этот опирается на очень солидную научную эрудицию, приобретенную в период работы над «Иосифом и его братьями». Т. Манн обнаруживает прекрасное, точное знание мифологии Египта, Вавилона, финикийцев, не говоря уже о библеистике, знакомство с постбиблейскими еврейскими традициями (мидрашистскими, каббалой), кораническими легендами, платонической и гностической литературой и т. п. В интерпретации источников Т. Манн находился под известным влиянием панвавилонистской школы (Х. Винклер, П. Энзен и др.), что способствовало (наряду с воздействием Фрейзера) сближениям Иосифа с древневосточными умирающими и воскресающими богами и особому вниманию к лунарным мифам. Кроме того, конечно, чувствуется хорошее знание Т. Манном теорий Бахофена, Леви-Брюля, Кассирера, а также психоаналитических концепций. Таким образом, интерпретации древних мифов у Т. Манна, как и у Джойса, опираются на ученую традицию. Напрасно Джозеф Кэмпбелл ищет в мифологизме Джойса и Манна чисто интуитивное начало. С его точки зрения, Джойс и Т. Манн — люди XX в., более или менее освободившиеся от воздействия религиозного сознания и соответствующей ему общеобязательной определенной «символики» мышления, стоят на пути стихийного создания своей индивидуальной, не религиозной, а чисто «психологической» мифологии, в принципе поразительно совпадающей по своим мотивам с традиционными мифологическими системами. Совпадение это проясняется с позиций юнговской теории архетипов, последователем которой является Кэмпбелл. Однако истинное положение вещей нам представляется в совершенно ином свете: у обоих авторов преобладает ученый интеллектуализм, весьма наглядна связь с источниками, с научной литературой, достаточно сознательна и ориентация на юнговские архетипы.

Элементы подлинно научного подхода в стремлении выявить специфику материала отличают Т. Манна от Джойса, подвергающего свой материал произвольной калейдоскопической реаранжировке, хотя и Т. Манн не чужд «игровому» началу в подходе к древним мифам и юмору, который он сам выводит из несоответствия научных методов и заведомо «ненаучного» материала мифов. Если ирония Джойса в «Поминках по Финнегану» выражает некий универсальный релятивизм и принимает форму фантасмагорического гротеска, то ирония Т. Манна, по его собственным словам, при серьезном подходе к героям мифа является «подоплекой... кажущегося

правдоподобия»¹⁷¹. Джойс, разумеется, к правдоподобию несколько не стремился. Вообще, как уже не раз отмечалось, мифологизм XX в. немыслим без юмора и иронии, неизбежно вытекающими уже из самого факта обращения современного писателя к древним мифам. «Карнавальность» (в бахтинском смысле) в фольклоре и средневековой литературе, еще непосредственно продолжающей мифологические традиции, была известной отдушиной (ритуально санкционированной) в мире строгой регламентации и в рамках тотальной общеобязательной модели мира, системы символов и т. п. Эта «отдушина», ограниченная во времени и пространстве, не нарушала системы в целом. В мифологическом романе XX в. ирония и карнавальность, скорее, наоборот, выражают неограниченную свободу современного художника по отношению к традиционной системе символов, давно потерявшей свою обязательность, но сохранившей свою привлекательность как средство метафоризации тех элементов современного сознания, которые принимаются писателем в качестве вечных и универсальных.

У Т. Манна юмор неотделим не только от его «научной» серьезности; он — необходимая предпосылка для превращения мифа в роман, причем такого, чтобы миф при этом не перестал быть мифом. И собственно, юмор Т. Манна не только связан с фактической недостоверностью, элементом чудесного и т. п. (которые можно устранить в обычном историческом романе), с несоответствием сущности и выражения явлений, но и с самим мифологическим мироощущением, которое одновременно описывается со стороны как наивное (плод левибрюлевских партиципаций, неразличения вещи и знака и т. п.), как мифо-поэтическая «лунная грамматика» и все же принимается в существенных аспектах как естественный способ ментальной организации исторического опыта и даже как форма типизации. Этот двойной подход к мифу отсутствует у Джойса в «Поминках по Финнегану».

История Иосифа у Т. Манна, так же как история Ганса Касторпа в «Волшебной горе», является своеобразным «романом воспитания»: Иосиф противостоит своим братьям — близким к природе простым пастухам — в качестве интеллектуальной и художественной натуры, яркой индивидуальности, любимца старого отца — патриарха Иакова. Жестокий опыт «временной смерти» (в колодце, куда Иосифа сбросили братья и откуда он попал рабом в Египет; с точки зрения библейской мифологии это «низ», страна смерти) и дальнейшие испытания в чужой стране, включая демоническое «искушение» со стороны жены хозяина-покровителя Петепра —

египетской дамы Мут (аналог мадам Шоша) и грозную опалу, тюрьму и т. д., заставляют Иосифа преодолеть свой инфантильный эгоизм, обрести жизненную мудрость.

Вытекающая отсюда манновская «объективность», проявляющаяся и в заботе о правдоподобию, дает ему возможность развернуть библейский миф в подлинно эпическое повествование, в котором древний сюжет с большим тактом и мастерством преобразуется в реалистический роман. Поэтому стилистически Т. Манн стоит на другом полюсе и чем Джойс с его чисто экспериментальной манерой повествования, и чем исторический роман на библейские темы (Ф. Верфель, Шолом Аш и др.)¹⁷², игнорирующий проблему мифа.

Достижение необходимого синтеза рационального и иррационального, сознательного и подсознательного как обретенной опытом мудрости и природного ясновидения (сны Иосифа) помогает ему превратиться из раба в первого советника фараона и даже стать благодетелем египтян и своего родного племени.

Момент приобщения индивидуалиста Иосифа к социуму — племенному и государственному — одновременно означает внедрение в архаическое племенное сознание духовного начала, т. е. синтез духовного и природного в самом обществе¹⁷³. Проблематика эта во многом родственна «Волшебной горе» и другим произведениям Т. Манна. Судьба Иосифа, так же как судьба Ганса Касторпа, метафоризируется посредством ритуальных мифологем, причем здесь инициационные мотивы отступают на задний план перед культом умирающего и воскресающего бога. Иосиф сам осознает себя Таммузом, Осирисом или Адонисом. Его разорванная одежда, которую братья приносят отцу в доказательство его гибели от зубов зверей, прямо намекает на Адониса, пораженного вепрем. Пребывание в колодеце и жизнь в Египте осознаются самим Иосифом как посещение царства смерти (так же, как и бегство его отца Иакова в землю Лавана, у входа которой также имеется колодец, т. е. «ворота преисподней»); символом «временной смерти» является и тюрьма фараона, куда Иосиф попадает по клеветническому навету отвергнутой им Мут, причем предшествующий этому событию суд над Иосифом по целому ряду намеков ассоциируется с божественным судом, а Петепра отчасти наделен чертами бога-отца. Египет как мифологическая страна смерти таит в лице Мут демонический эротический соблазн, как и страна Лавана, в которой Иаков встречает Рахиль-Иштар, как и волшебная гора, на которой Ганс Касторп был в любовном плену.

Иосиф отличается от Ганса Касторпа, в частности, тем,

что он отвергает демонический соблазн, — Мут колдовством привлекает его тело, но в руках ее остаются лишь клочки его платья, ибо воля Иосифа колдовству неподвластна (ср. спиритические сеансы и другие «колдовские» эксперименты в «Волшебной горе»). «Воздержание» Иосифа связано с особым «призванием»¹⁷⁴, миссией Иосифа, символом чего является «благословение», которого он добивается в обход старших братьев, а чисто внешним знаком — священная одежда, кетонет его матери. Правда, в конце концов «благословение» достается гораздо менее духовному Иуде, но именно Иосиф становится благодетелем народа. Благодетель Иосифа носят не религиозный, а светский практический характер, но его «мессианиззм», его роль страстотерпца и спасителя находят, однако, подкрепление в ассоциациях с Христом. На это, в частности, намекает «пустая могила» — колодец, в котором Рувим не нашел сброшенного туда Иосифа. В образе его матери Рахили наряду с чертами Иштари проступают черты «девы», богоматери («Рахиль сама играла священную роль, роль звездной девы и матери несущего благодать небесного отрока» — т. 1, стр. 353), а в Иосифе — черты «богочеловека», которые сам Т. Манн несомненно интерпретирует на гуманистический лад. Этим отчасти вызвана и ассоциация Иосифа с шумеро-аккадским героем Гильгамешем (в котором имеют и черты культурного героя, отвергшим любовь Иштар, так же как Иосиф отверг Мут, ассоциирующейся с Гатор, Изидой. Как «медиатор» между фараоном и народом, между божественным (духовным) и природным началом Иосиф сопоставляется и с Гермесом).

Но главное новшество по сравнению с «Волшебной горой» — это, конечно, не усиление и умножение ритуально-мифологических параллелей, а мифологический характер основного сюжета. Сюжет этот, правда, взят из одного источника и представляет собой, как мы уже выше отметили, «историзованный» миф или мифологизированное историческое предание. Библейский миф сам выступает у Томаса Манна как модель исторического развития, особенно развития общественного сознания. На примере «Иосифа и его братьев», так же как на примере «Поминок по Финнегану», мы убеждаемся, что переход от мифологических параллелей к мифологическому сюжету способствует тому, что миф используется как метафора уже не только личной психологии, какая бы мера ее универсальности при этом ни подразумевалась, но и истории (при сохранении сознательной оппозиции «истории» и «мифа»).

Эта операция в «Иосифе и его братьях» совершается не

без использования юнгианских представлений о коллективно-бессознательных архетипах. Еще в «Волшебной горе» Ганс Касторп думал: «...грезить безымянно и коллективно, хотя и на свой собственный лад. Великая душа, частицей которой ты являешься, грезит — через тебя и по-твоему — о вещах, которые извечно грезятся ей»¹⁷⁵. В «Иосифе и его братьях» Т. Манн приближается к Юнгу, когда пишет: «История — это то, что произошло и что продолжает происходить во времени. А тем самым она является наслоением, напластованием над почвой, на которой мы стоим... в менее точные часы мы порой говорим об этих пластах в первом лице, словно они составляют часть нашей плоти, — тем больше смысла в нашей жизни» (т. 1, стр. 189). В своем докладе о «Иосифе и его братьях» Т. Манн высказывает мысль, что «если в жизни человечества мифическое представляет собой раннюю и примитивную ступень, то в жизни отдельного индивида это ступень поздняя и зрелая» (т. 2, стр. 902). Нельзя отринуть «юнгианское» начало и известную аналогию с Джойсом в том, что Т. Манн демонстрирует в «Иосифе и его братьях» обширный коллективно-бессознательный слой, соответствующий историческому прошлому в индивидуальном сознании. Время исторического процесса, сама история (*die Geschichte*) преобразуется в квазипространственную многослойную структуру (*das Geschichte*).

Полисемантический образ «колодца», символизирующий вход в «нижний мир», временную смерть и воскресение проходящих инициационный цикл Иакова и Иосифа, одновременно означает и колодец — источник собственного подсознания, в котором человек встречается со смертью (тема «Волшебной горы»), и колодец памяти, истории, ибо прохождение через смерть (Т. Манн вспоминает здесь о нисхождении Иштар в царство мертвых в поисках Таммуза) есть и выход за эмпирические пространственно-временные пределы в «вечное» (универсальное) как в «прошлое» и в «будущее», актуализируемые в «настоящем». Миф, таким образом, оказывается разысканием собственных «исторических» корней путем спуска в «преисподнюю» своего и одновременно коллективного сознания. Постепенное погружение в колодец истории, при котором одни события оказываются только мифологической кулисой для других, в конце концов приводят Томаса Манна к некоему «роману души», взятому им не из Библии, а из гностических источников¹⁷⁶ в качестве своеобразного «пролога на небесах» и представленному им как первообраз, архетип процесса одухотворения человеческой жизни, в каковом процессе Манн усматривает один из важнейших аспектов смысла истории. В «романе души» речь идет о преодолении

дуализма духа и природы, бога и мира с помощью медиатора-души, которая «влюбяется» в материю и растворяется в ней, так что оказывается необходимым вторичный приход на землю самого духа для освобождения души, погрязшей в земной материи.

В рамках этого «романа души» почти сливаются воедино «грехопадение» и «спасение», происходит самое творение мира, преодолеваются бесформенность и демоничность природы посредством организующей функции духа. «Таково это учение, таков этот роман души. Здесь, несомненно, достигнуто последнее „раньше“, представлено самое дальнее прошлое человека, определен рай, а история грехопадения, познания и смерти дана в ее чистом, исконном виде. Прачеловеческая душа — это самое древнее, вернее, одно из самых древних начал, ибо она была всегда еще до времени и форм, как всегда были бог и материя», — говорится в «Иосифе и его братьях» (т. 1, стр. 64). «Дух» и «душа», возможно, являются для Т. Манна эквивалентами сознания и подсознания, «прачеловеческая душа» звучит по-юнгиански. Впрочем, юнгианство Т. Манна, конечно, не следует преувеличивать; это ясно из общей его концепции мифического как типического. Тем более метафорически нужно понимать использование Т. Манном гностических религиозно-философских представлений, так же, конечно, как и самих библейских сюжетов, толкуемых Т. Манном в плане сближения божественного и природного начала, одухотворения природы. Важнейшим эпизодом в этом плане оказывается, как мы видели, история Иосифа, но духовные поиски начинает еще «урский странник» Авраам, создавший себе единого бога (не только договорные отношения с богом, но самое творение бога и человека оказывается взаимным), а затем Иаков. Подразумевается, что все это движение завершается христианской мифологемой, чем отчасти объясняются хриstopодобные черты Иосифа. Эту «исторически» развернутую проблему богочеловека у Т. Манна, как уже указывалось, надо понимать не теологически, а в значительной мере как гуманистическую аллегория исторического развития культуры, нравственного и даже социального прогресса. Этот гуманистический пафос «Иосифа и его братьев» отчетливо вскрыт и в специальной работе Б. Л. Сучкова «Роман-миф», предпосланной русскому переводу (в той же работе правильно показаны позитивные элементы весьма своеобразного манновского «мифотворчества» — см. прим. 162).

Представлению Джойса о бессмысленности истории противостоит манновская концепция ее глубокого смысла, рас-

крывающегося по мере развития культуры. Эта концепция художественно реализована с помощью образов библейской мифологии. Т. Манн стремится показать, прибегая к тем же образам, и диалектику исторического развития сознания, соответствующего процессу выделения личности из архаического коллектива. Сам процесс богоискательства, обожевления человека и очеловечивания бога эквивалентен, по Т. Манну, выделению «я» из «коллектива». От общинного сознания братьев Иосифа, строгих форм религиозности Иакова сам Иосиф отличается своим индивидуализмом и более свободным, активным отношением к духовному наследию, к навязанной традицией нормам. Но, как сказано, в начале этого раздела, Иосиф преодолевает и свой личный эгоизм, и даже известные «нищешанские» возможности своего мироощущения, что в конечном счете приводит к торжеству социальности, но уже на высшей ступени. С этой интерпретацией в некоторой степени связано и манновское понимание вины Иосифа, столь отличное от толкования вины Ирвикера в «Поминках по Финнегану».

Мифологизирование исторического прошлого в романе неизбежно влечет за собой поэтику повторяемости, которая, собственно, и порождает специфические приемы композиции романа-мифа. Т. Манн подхватывает, обсуждает и акцентирует те повторения, которые содержатся в библейском тексте, а также добавляет к ним новые. Такими повторениями являются истории Авраама и Сарры, Исаака и Ревекки (жена — сестра в чужой стране); Каин — Авель, Исаак — Измаил, Исав — Иаков, старшие братья Иосифа в отношении к нему (мотив враждующих братьев, играющий важную роль и в «Финнегане»); обман Иаковым Исаака для получения отцовского благословения вместо Исава и, с одной стороны, обман Лаваном Иакова ради выдачи замуж старшей дочери, а с другой — попытка Иосифа получить от Иакова благословение в обход старших братьев. В целом история Иосифа повторяет историю Иакова (пребывание в «нижнем мире», «обман». «благословение», контрастно решенная любовная тема), а египетский эпизод в жизни Иосифа варьирует превратности его отрочества дома.

Кроме того, как мы знаем, известным фоном для повторений являются мифологические параллели, сопоставления Иосифа с Озирисом, Таммузом, Адонисом, Гермесом, Моисеем, Христом, Рахили с Иштар и девой Марией и т. д. Древневосточные мифы как бы дают в наиболее адекватном виде повторяющиеся впоследствии архетипы, например, история двойной свадьбы Иакова предвосхищена историей о том,

как Осирис не различил во тьме ночи Изиду и Нефтиду¹⁷⁷. Тут и намек на подсознательную основу обмана, который оказывается, таким образом, полумнимым, как и в истории с «благословением». Борьба Осириса с Сетом, смерть и воскресение Осириса предвосхищают основные архетипические библейские сюжеты, особенно относящиеся к самому Иосифу. Известное направление эволюции этих архетипов указывается христианскими параллелями. Все эти повторения и параллели организуют повествование, как и в «Поминках по Финнегану» Джойса.

Т. Манн прибегает к образу «сферического» вращения мира. Сфера «вращается, и они бывают иной раз отцом и сыном, и эти два несходных, красный и благословенный; и сын оскоряет отца или отец закалывает сына. Но иной раз... они бывают братьями, как Сет и Усир, как Каин и Авель, как Сим и Хам, и случится, что они втроем, как мы видим, образуют во плоти две пары: с одной стороны, пару „отец — сын“, а с другой стороны пару „брат — брат“. Измаил, дикий осел, стоит между Авраамом и Исааком. Для первого он сын с серпом, для второго — красный брат» (т. 1, стр. 197). История, казалось бы, предстает как повторное разыгрывание определенных ролей. Однако, как мы уже отчасти убедились, за этой стихийной повторения мифов и архетипов в истории стоит иная концепция, чем у Джойса.

В «Иосифе и его братьях» эта повторяемость подается не как дурная бесконечность исторического процесса, а как воспроизведение образцов, представленных предшествующим внешним и внутренним опытом, что допускает сочетание циклических представлений с линейными, соответствующее при этом еще специфике данного мифологического материала, и не исключает развития человека и мира. Цикличность в отличие от Джойса дана здесь как обновление и вечное возрождение жизни, а не как безысходная цепь превращений и проклятие исторического «кошмара». Сочетание цикличности и линейности, между прочим, включает манновский образ вращения сферы, предполагающий взаимовлияние «небесных» и «земных» событий, т. е., иными словами, сочетания истории по мифическим образцам и мифа как концентрата исторического опыта. Томас Манн видит в мифе не просто вечную сущность, но и типическое обобщение. Его попытка отождествить «архетипическое» и «типическое» есть известная дань реалистической эстетике. Нагромождение мифологических параллелей и частичных отождествлений (в том числе самоотождествлений) в отличие от Джойса ограничено рамками имевшего место в истории культуры взаимодействия

мифологических систем: оно отражает роль древневосточных мифов и культов в формировании библейской мифологии и преемственную связь с последней христианства. Некоторые параллели подсказаны Т. Манну учеными мифологами-нававилонистами, считавшими различные древние мифологии едиными генетически. Кроме того, сближение Иосифа с Иисусом имеет место в постбиблейских сирийских текстах, его сближение с Иаковом, Потифаром, Моисеем, известная степень обожествления всех этих фигур характерны для еврейской постбиблейской (мидрашистской) традиции, для которой вообще подобные корреспонденции являются фундаментальными категориями мысли¹⁷⁸. Образ ангела-проводника (отчасти отождествленного в романе с Анубисом) встречается и в еврейской, и в мусульманской (коранической) традициях и т. п. Особое значение для Т. Манна имели гностические толкования с их принципиальным синкретизмом древней мудрости и христианских мифов. Таким образом, мифологический синкретизм у Т. Манна серьезно поддержан данными истории религии и культуры древнего мира, что не отменяет, конечно, специфичности мифологического синкретизма для мифотворчества XX в.

Что касается повторяемости событий, ситуаций и ролей, то самое существенное отличие манновского романа-мифа от Джойсовского заключается в том, что эта повторяемость у Т. Манна в «Иосифе и его братьях» одновременно дается и как универсальное свойство самой истории, и как объективная характеристика «наивной» мифологической ступени сознания библейских персонажей. Подобная двуплановость совершенно отсутствует у Джойса в «Поминках по Финнегану». В «Иосифе и его братьях» носителем предания выступает специально некий Елиезер — домоправитель Иакова и воспитатель Иосифа. В своих рассказах сам Елиезер отождествляет себя с другим Елиезером — слугой Авраама, сватавшим ему Ревекку, и с другими Елиезерами — слугами пращуров Иосифа. В облике некоего «Елиезера вообще», как выражается автор (т. 1, стр. 133), мифическое здесь переходит в типическое. Т. Манн заключает по этому поводу, что «это было явление откровенной идентификации, которое сопутствует явлению подражания или преемственности и, слившись с ним, определяет чувство собственного достоинства» (т. 1, стр. 138—139). Это относится и к другим персонажам, не проводившим «четкой грани между своей „индивидуальностью“ и индивидуальностью более ранних Авраамов, Исааков и Иаковов» (т. 1, стр. 139). Не умея достаточно четко выделить свое «я», эти персонажи обычно ориентируются на предоставленные

им преданием образцы, схемы и социальные роли: «вневременную, мифическую и типическую свою сущность каждый знал превосходно» (т. 1, стр. 203) — читаем мы. Исаав, например, «плакал, потому что ему полагалось плакать, потому что это соответствовало его роли», он «прекрасно сознавал эту свою роль», как «опаленный солнцем сын преисподней», он стал «охотником» «из покорности схеме», «его отношение к Иакову повторяло и переносило в настоящее время — во временную действительность — отношение Каина к Авелю», роль Каина «доставалась ему как старшему брату» (т. 1, стр. 144—145). Иаков «слился с Ноем, униженным, поруганным, обещенным сыновней рукой отцом; и Рувим заранее знал, что так случится, что он и вправду будет Хамом, валяющимся в ногах у Ноя» (т. 1, стр. 109). Когда Иаков находился с Иосифом, ему почудилось, что рука его — «это рука Авраама и лежит она на голове Ицхака» (т. 1, стр. 118), и «Душа (Иакова) была взволнована и окрылена подражанием, повторением, возобновлением. Он был Авраамом, который пришел с востока... Столетий как не бывало. Что было когда-то, происходило сейчас» (т. 1, стр. 169). В другой ситуации Исаак говорил о крови овна, как своей, и блеял (т. 1, стр. 189). Об убийцах похитителей Дины говорится: «В своих действиях они руководствовались поэтическими представлениями... им виделась борьба с драконом, победа Мардука над змеем хаоса Тиамат» (т. 1, стр. 185). Иосиф в качестве развитой индивидуальности свободнее «играет» с возможными ролями, но и он только через подчинение судьбе находит свой путь.

«В этом случае налицо явление,— рассуждает Томас Манн,— которое можно назвать подражанием или преемственностью, налицо мировосприятие, видящее задачу индивидуума в том, чтобы наполнять современностью, заново претворять в плоть готовые формы, мифическую схему, созданную отцами» (т. 1, стр. 138). Т. Манн говорит об «ассоциативной многослойности мышления Иакова» (т. 1, стр. 114), о том, «что в мире Иакова духовное достоинство и „значение“,— употребляя слово „значение“ в самом прямом смысле,— определялось богатством мифических ассоциаций и силой, с какой они наполняли мгновение» (т. 1, стр. 108). Речь, таким образом, идет и о неотчетливом выделении индивида из архаической общности, и о бессознательно-коллективном слое его сознания, и о полусознательной ориентации на разыгрывание традиционных ролей, об ассоциативной многослойности, символичности самого мышления, о прелогическом его характере в духе леви-брюлевских партиципаций. Все эти особенности

архаического мышления Томас Манн очень выразительно называет «лунной грамматикой» в противоположность дневной, «солнечной» ясности строго рационального мышления. Однако Т. Манн, конечно, допускает, что «в менее точные часы» и сознание современного человека (это было продемонстрировано еще в «Волшебной горе») может следовать правилам «лунной грамматики».

Во многом верное понимание своеобразия мифологического мышления у Томаса Манна выражается, в частности, и в том, что он ощущает особую связь стихии повторяемости с ритуалами: «миф — только одежда тайны, но торжественный ее наряд — это праздник, который, повторяясь, расширяет значение грамматических времен и делает для народа сегодняшним и былое, и будущее» (т. 1, стр. 74). Действительно, мифологическая память о прошлом оживает именно в ритуалах, именно в ритуале происходит наглядная актуализация мифических сюжетов, их применение к настоящему. Так называемая мифологическая повторяемость — это практически повторение мифа в ритуале, хотя циклические представления и характерны для некоторых категорий мифов, а в новейшей литературе и науке очень часто признаются чуть ли не основным и универсальным проявлением самого мифологического мышления в его оппозиции с мышлением историческим. Это — узловое звено в поэтике мифологизирования. Соответствующий взгляд на вещи во многом подсказан популярным ритуализмом Фрейзера и его последователей, чье влияние несомненно испытали и Джойс и Томас Манн.

В «Иосифе и его братьях» очень существенно осознанное использование структуры ритуала для внутренней организации «романа-мифа». С этим связан очень удачный манновский термин «праздник повествования»: «Праздник повествования — ты торжественный наряд тайны жизни, ибо ты делаешь вневременность доступной народу и заклинаешь миф, чтоб он протекал вот сейчас и вот здесь» (т. 1, стр. 75). В специальной диссертации Г. Фогеля о времени у Т. Манна¹⁷⁹ хорошо показано, как временная структура «мифического праздника» организует повествование, что, например, мифической форме праздника соответствует временная многослойность истории Иакова и что таким же образом в сюжетах об Иосифе вневременные структуры образов мысли и жизни разворачиваются эпически, чему соответствует и двойственная — внутри и вне повествования, в истории и в мифе — роль повествователя в романе. Отдавая дань тонкому пониманию мифологии Томасом Манном, заметим, что в классических формах мифа путь актуализации, осовременивания

несколько более сложен (хотя Т. Манн разрабатывал библейские мифы, но претендовал и на «изображение» мифологии в целом): сначала исторический опыт суммируется на экране доисторического, чисто мифического «начала» времен, а уже затем воспроизводится в ритуалах, в нормах поведения и т. д. И это специфически мифическое представление как бы соответствует «дну» того бездонного колодца, в котором Т. Манн метафоризирует не только свое отношение к мифу, но и его сокровенную структуру.

Мы убедились, насколько у Джойса и Манна различны не только общие черты творческих методов, но и характер самой поэтики мифологизирования, разработанной ими, каждым самостоятельно. Вместе с тем при всех различиях феномен мифологического романа не исчез в ходе нашего анализа; наоборот, вычленились его некоторые общие черты.

Поэтика мифологизирования предполагает известное противопоставление универсальной психологии (архетипически интерпретированной) и истории, мифологический синкретизм и плюрализм, элементы иронии и трагедии. Она использует циклическую ритуально-мифологическую повторяемость для выражения универсальных архетипов и для конструирования самого повествования, так же как и концепцию легко сменяемых социальных ролей (масок), подчеркивающих взаимозаменяемость, «текучесть» персонажей. Поэтика мифологизирования — один из способов организации повествования после разрушения или сильного нарушения структуры классического романа XIX в. сначала посредством параллелей и символов, помогающих упорядочить современный жизненный материал и структурировать внутреннее (микropsихологическое) действие, а затем путем создания самостоятельного «мифологического» сюжета, структурирующего одновременно коллективное сознание и всеобщую историю.

Поэтика мифологизирования и у Джойса и у Т. Манна является не стихийным, интуитивным возвращением к мифопоэтическому мышлению, а одним из аспектов интеллектуального, даже «философского» романа и опирается на глубокое книжное знакомство с древней культурой, историей религии и современными научными теориями. В интерпретации античных и библейских мифов они оба в значительной мере опираются на «синкретические» эзотерические учения (санкционирующие смешение воедино различных мифологических систем в некоей метамифологии) и на ритуалистические теории начала XX в. (Фрейд и его последователи), в известной мере сводящие миф к ритуалу, что позволяет считать цикличность универсальной чертой мифологического сознания,

а календарные аграрные мифы (умирающего и воскресающего бога и т. п.) наиболее репрезентативными для всякой мифологии. О значении так называемой «аналитической психологии» (связывающей непосредственно психологию и мифологию) для мифологического романа говорилось выше достаточно много. Все эти влияния, впрочем, не помешали Джойсу, пусть весьма субъективистски, передать некоторые особенности мифологической «манеры» мышления, а Т. Манну художественными средствами дать во многих отношениях глубокий анализ мифологии древнего мира.

«Десоциологизация» романа способствует некоторому, отчасти действительному, отчасти мнимому, сходству мифологического романа XX в. с ранними формами романа, в которых еще не успели возникнуть социальные характеры, известную роль играла фантастика, связанная с пережитками подлинно мифологических традиций. Таковы, в частности, ранние формы романа позднего средневековья, например уже упоминавшийся «Парцифаль», сюжет которого наиболее углубленно разработан в версии Вольфрама фон Эшенбаха. Попытка сближения мифологизирующих романов Джойса и Т. Манна с позднесредневековым романом («Парцифалем», «Тристаном и Изольдой» и т. д.) уже имела место в работе Джозефа Кэмпбелла о «творческой мифологии». Кэмпбелл, однако, основу этого сходства видит в аналогичной ситуации освобождения личности от традиционной религиозности и создания своей светской, личностной «мифологии». В действительности ситуации здесь противоположны, и именно в этой противоположности секрет «сходства», ибо речь идет о сходстве еще незрелых форм романа, освобождающихся, но еще не освободившихся от мифологических и сказочных традиций, с формами разложения классического реалистического романа, для которых характерно сознательное обращение к мифу, на основе книжного знакомства.

До сих пор шла речь о первых и вместе с тем классических образцах мифологизирующего романа XX в. Джойс и Т. Манн, вероятно независимо друг от друга, дали «формулу» поэтики мифологизирования в новейшей литературе

«МИФОЛОГИЗМ» КАФКИ

Особую проблему составляет мифотворчество Франца Кафки, создававшего свои романы «Процесс» и «Замок» одновременно с «Улиссом» Джеймса Джойса и «Волшебной горой» Томаса Манна.

Однако в отношении Кафки спорными остаются вопросы о том, имело ли место у него сознательное обращение к древним мифам и в какой степени его экспрессионистическую фантастику можно считать мифотворчеством. Имеется множество интерпретаций произведений Кафки в плане религиозных или философских аллегорий. Начало этой традиции положили Мартин Бубер и друг Кафки — М. Брод.

Макс Брод усматривает в произведениях Кафки преклонение перед грозным иудейским богом, поиски правосудия («Процесс») и милости («Замок»), через которых, согласно каббале, божество обращено к людям. Подчеркивая религиозную «позитивность» Кафки, М. Брод ссылается на известную мысль Кьеркегора, труды которого Кафка изучал последние годы, что требования божественной религии и морали и человеческой логики не совпадают и что бог ждет от Авраама настоящей жертвы — преступления¹⁸⁰.

Кстати, известное влияние Кьеркегора на Кафку породило не только экзистенциалистскую трактовку последнего, но и теологически-кальвинистскую (Дж. Келли, Р. Винклер). Имеются и другие варианты теологического истолкования произведений Кафки (Х. Таубер, Х. Рейс, Ф. Вельч и т. д.), а также толкования «теологические» наизнанку, т. е. выводящие образы и сюжеты Кафки из ослабления веры (Х. Шепс, Э. Хеллер) и ревизии ортодоксальной теологии в гностически-манихейском, маркионистском или даже прямо атеистическом духе (Г. Андерс)¹⁸¹. Теологические и квазитеологические интерпретации Кафки в принципе открывают путь для выискивания у Кафки аллегорического воспроизведения фрагментов иудео-христианской мифологии. Есть и работы, в которых кафкианская фантастика прямо рассматривается как нарочитое травестирование библейских мифов¹⁸².

Д. Картиганер трактует «Процесс» как сознательную травестию истории Иова (с добавлением намеков на некоторые эпизоды из легенд об Аврааме, Исааке, Иосифе и Иисусе Христе), образ Иова толкуется как архетип невинного страдальца в руках «отца», а самый сюжет о нем — как героический миф в понимании Кэмпбелла, т. е. нарративизация обряда инициации, истолкованного в фрейдистски-юнгианском духе. Картиганер считает, что и Иов и Иозеф К. обращаются к отцу, но не знают, что справедливость отца выше понимания сына; они оба на первых порах проявляют браваду и самоуверенность. Судебных исполнителей, арестовывающих Иозефа, его дядю, адвоката Гульда и художника Титорелли, Картиганер отождествляет с тремя друзьями Иова, на том основании что они все признают справедливость закона. Жен-

ские образы в «Процессе» и якобы «материнский» образ банка Картиганер истолковывает как приметы слишком медленного преодоления Иозефом мира «матери», перед тем как предстать перед отцом. В отличие от Иова Иозеф К. завершает свою инициацию саморазрушением (ср. мнение Н. Фрая о том, что труд Кафки по существу есть комментарий к «Иову»).

В качестве типичной работы, толкующей мифологизм Кафки наподобие мифологизма Джойса, можно сослаться на капитальную монографию Курта Вейнберга «Поэзия Кафки. Травести мифа». О влиянии литературы о Джойсе на Вейнберга говорит, в частности, такая деталь, как истолкование образа Одиссея в маленькой притче Кафки «Молчание сирен» в качестве символа западного еврейства, упорно проявляющего глухоту к мистическим голосам христианства, намекающим на возможность спасения. Беспочвенностью западного еврейства, слабостью его веры при наличии потребности в ней, амбивалентным отношением к обоим религиям Вейнберг пытается объяснить существенные черты и символы в романах Кафки. Именно поэтому, считает Вейнберг, творчество Кафки, поиски личной интерпретации всеобще-человеческого и космически трансцендентного пробуждают представление о граничной ситуации в «ничьей» стране, между жизнью и смертью, вызывают тему греха, распространяющегося даже на само художественное творчество.

Вейнберг сводит персонажи Кафки к гротесковым инкарнациям четырех архетипов: 1) божественных фигур, совершающих ошибки в творении, утомленных и жаждущих покоя, представляющих «сумерки богов» (чиновники в «Процессе» и «Замке», отец в «Превращении» и «Приговоре»); 2) ложных мессий-неудачников, безуспешно штурмующих небо, будучи спровоцированы мнимым зовом (землемер К. из «Замка», Грегор Замза из «Превращения»); 3) героев, формально связанных к ветхозаветному закону и сопротивляющихся христианской перспективе «спасения» (Иозеф К. из «Процесса», Одиссей из «Молчания сирен» и др.) и 4) женских персонажей, символизирующих теологические добродетели (веру, надежду, любовь), душу героя, церковь и различные формы отношения к религии спасения. Все герои, по Вейнбергу, — «парцифаличны» (королю Анфортасу соответствуют Кламм и Титорелли), но по результатам своих действий могут быть уподоблены Сизифу (заметим в скобках, что первое уподобление героев Кафки Сизифу принадлежит Камю¹⁸³). Неудачи кафковских героев Вейнберг понимает как лишение вечности и рая из-за того, что человек не оплатил плод с древа

познания добра и зла и эгоистически укрылся за «закон». Наиболее хриstopодобным из героев Кафки Вейнберг считает Грегора Замзу; его трагедия якобы состоит в том, что «Христос» выходит к народу в дьявольском обличье, так как сатана — царь насекомых (!?), вследствие чего его мать укрепляется в иудаизме, теряется возможность спасти сестру (символ души и милосердия, церкви и новой веры), победу торжествует грозный отец. Весенняя прогулка отца, матери и сестры, совпадающая по времени со страстями христовыми (пасха), намекает, однако, по мнению Вейнберга, на возможность воскресения Христа-Замзы.

Ища подтверждения своим весьма произвольным толкованиям, Вейнберг прибегает к «дешифровке» символов путем привлечения целого ряда искусственных филологических и теологических ассоциаций, основанных на отдаленных фонетических созвучиях: имя Иозефа К. якобы отражает название пражского гетто — Josephstadt, имя чиновника Сордини в «Замке» связывается с названием музыкального инструмента и тем самым с «трубами» последнего суда, имя Амалии — с легендарной Амальбургой, преследуемой любовью Карла Великого, Титорелли — с Титурелли из «Парцифалья» Вольфрама фон Эшенбаха, имя Замзы — с чешским Sam isem («я один»), а некоторые детали его истории отождествляются с легендой о Григории Столпнике и т. д.

Картиганер и Вейнберг правильно ощущают трагическую мифотворчество Кафки по отношению к традиционной иудео-христианской мифологии, однако их разыскания имеют два существенных недостатка. Во-первых, они сводят идеологические противоречия Кафки почти исключительно к чисто религиозной сфере (Вейнберг — к острой альтернативе между иудаизмом и христианством), во-вторых, выискивают буквальные аллегории там, где Кафка оперирует многозначными поэтическими символами (разыскивание точных значений кафковских образов характерно и для исследователей, не теологизирующих Кафку, как, например, В. Эмриха), и, в-третьих, представляют Кафку как писателя, строящего повествование, подобно Джойсу, на сознательной игре с традиционными мифологическими мотивами и скрытыми книжными реминисценциями.

Как один из создателей модернистской прозы Кафка, безусловно, имеет некоторые черты, роднящие его с Джойсом. Это прежде всего разрыв с традицией реалистического социального романа XIX в., переход от социально-психологического анализизма к «синтетическому» конструированию символической модели мира (в этом Джойс и Кафка противо-

стоят не только роману XIX в., но и Прусту), перенос творческого интереса на вечные метафизические проблемы с выходом из конкретных пространственных и временных (исторических) границ. Так же как и Джойс в «Улиссе», Кафка в «Процессе», «Замке» и своих новеллах рисует ситуацию принципиально неразрешимой антиномии между личностью и обществом и соответствующий этой антиномии внутренний разлад в душе героя, представляющего всегда универсализованного «индивида». У Кафки непознаваемая сущность мира и человека выступает на феноменологическом уровне как фантастика абсурда.

Известная близость Кафки и Джойса как автора «Улисса» обнаруживается, когда Джойс рисует неудачные попытки Блума укрепить контакты с семьей и обществом, «натурализоваться» в среде дублинских обывателей (ср. ситуацию в «Замке» Кафки) или в особенности когда в эпизоде «Цирцея» материализуются подсознательные страхи Блума и чувство вины порождает целый сюжет преследования, обвинения, суда и перспективы казни (ср. «Процесс» Кафки). С известной натяжкой Иозеф К. и землемер К. сопоставимы со Стивеном и Блумом, в том смысле что Иозеф К., как и Стивен, отталкивает всякие упреки и обвинения, всяческие притязания внешних сил, будучи, впрочем, в глубине души обремененным комплексом вины, а землемер К., как и Блум, безуспешно пытается укорениться в «деревне» и получить признание «замка».

Все же в отличие от Джойса Кафка почти не прибегает к прямым мифологическим параллелям и не делает их инструментом организации повествования. Кафка — писатель глубоко интеллектуальный, но ведущим началом у него является художественная интуиция, и ему чужда рационалистическая экспериментаторская игра с традиционными мифами и их различными богословскими и философскими интерпретациями, со скрытыми цитатами, с ассоциациями дополнительных оттенков смысла и фонетических созвучий, как это имеет место у Джойса и Элиота¹⁸⁴. Тем более он не делает древние мифы объектом художественного, а отчасти и «научного» анализа, как Т. Манн. Кафка, в сущности, не прибегает к поэтике мифологизирования, в том смысле как о ней до сих пор шла речь. Но фантастическое преобразование обыденного мира в его произведениях само имеет черты некоего стихийного мифотворчества или чего-то аналогичного мифотворчеству. Романы Кафки ближе всего к тем немногим страницам «Улисса», на которых свободная игра воображения Джойса деформирует и демонизирует предметы, составляющие эле-

менты современной житейской прозы (трамвай, мыло, коробку печенья и т. д., см. выше).

Мифотворческий характер художественной фантазии Кафки проявляется в ее символичности (т. е. это не прямая аллегория — религиозная, философская, политическая или иная), в том, что конструирование сюжета у него является непосредственным и достаточно целеустремленным конструированием символической модели мира, которая и выражает общий смысл произведений Кафки. Конечно, в отличие от традиционной мифологии кафкианский сюжет не экранирован в мифическое прошлое, и его герои не являются предками, богами, демиургами и т. п., но сюжет все же изъят из «профанного», т. е. обыденного, исторического времени и пространства; сюжет и герои имеют универсальное значение, герой-эвримен моделирует человечество в целом, а в терминах сюжетных событий описывается и объясняется мир.

Именно в силу того что мифотворческая фантазия Кафки имеет в основном стихийный, интуитивный характер и не концептирует окружающий мир с помощью традиционных мифологических мотивов и образов, она более точно и адекватно выражает «модернистское» состояние сознания и состояние современного Кафке окружающего его «мира», в частности феномен отчуждения, нивелирование человеческой личности, экзистенциальное одиночество индивида в современном социуме и т. д. В этом смысле мифологизм Кафки, при всей его сложности, более откровенен и может помочь выявить истину поэтики мифологизирования XX в. в соотношении с подлинными древними мифами. Еще раз подчеркнем, что речь о мифотворчестве Кафки может идти лишь с известными ограничениями, в какой-то мере метафорически.

В «Волшебной горе» Т. Манна обыденному существованию «внизу» противостоит причудливый быт туберкулезного санатория «наверху», сложившийся на почве особой граничной ситуации из-за вечного соседства с болезнью и смертью. У Джойса в «Улиссе» и «Поминках по Финнегану» происходит настоящее фантастическое преобразование, но в ночных видениях и снах. У Кафки описание мира глазами героя имеет характернейшую для настоящих снов композицию и «оптику» (яркие пятна в полутьме, лабильность внимания, известный протезизм персонажей, неожиданность места действия, спонтанное введение эротических мотивов и т. п.¹⁸⁵). Фантастическое «абсурдное» преобразование действительности сохраняется в отличие от «Улисса» в дневной и обыденной обстановке, оказывается пугающе необратимым, тотально разрастается и обнаруживает себя как некая высшая реаль-

ность и истинная сущность мира. Иозеф К. в «Процессе» долго пытается игнорировать таинственный суд и жить прежней жизнью, сам «процесс» ему кажется на первых порах если не полной иллюзией, шуткой или недоразумением, то все же островом на безбрежном фоне действительности, соответствующей его рационалистическим, бытовым представлениям. Однако новая «реальность» постепенно полностью вытесняет натуралистическую «видимость», и Иозеф терпит поражение, допуская над собою фантастическую казнь. Нечто подобное происходит в «Замке», «Превращении», «Приговоре». Кафкианское преобразование действительности в иную, фантастическую, но более глубокую реальность, разумеется, немисливо в реалистическом романе, оно санкционируется эстетикой экспрессионизма, влияние которой испытал Кафка¹⁸⁶. В то время как у Джойса над потоком обыденной, банальной житейской прозы возвышается внутренний монолог героя, эту житейскую прозу по-своему интерпретирующий, комментирующий и противопоставляющий ей сюжет душевной драмы в подсознании героя, у Кафки нет никакого двойного действия, экстенсивного внешнего и интенсивного внутреннего. Не менее последовательно, чем в традиционном романе, излагаются события достаточно напряженные, но излагаются в том виде, как они представляются герою, и мысли героя порождены именно этим его представлением. Нет у Кафки и «третьего яруса» повествования, состоящего из проясняющих смысл произведения параллелей с традиционными мифами. Зато появляется целый ряд мифопоэтических образов, как бы вырастающих из стихии реального современного быта и посредством «низких» бытовых деталей придающих заземленный, травестирующий характер изображению высших внеличных сил, господствующих над человеком. Могущество таинственных «суда» и «замка» безгранично и, уж во всяком случае, гораздо выше любого реального суда или замка; в то же время эти «божественные» инстанции предстают в отталкивающе пародийном виде, в контексте мрачного юмора (с которым, впрочем, неразлучно мифотворчество XX в. во всех его разновидностях). «Небожители» предстают как надменные, сонные, ленивые и развратные существа, божественный напиток (бессмертия?) — это просто хороший коньяк или даже плохое пиво, которым пробавляются «слуги» небожителей. Достаточно пародийны носитель «милости» адвокат Гульд (Huld — милость), который болеет за своих клиентов, и его «магдалиническая» сиделка, находящаяся в любовной связи со всеми обвиняемыми. Само представление высших сил в виде «замка» и «суда», а тем более таких

«замка» и «суда», как они описаны Кафкой, есть их снижение.

Хотя жители деревни относятся к замку и замковым чиновникам с религиозным пиететом, но со стороны, доступной внешнему наблюдению, таинственный замок предстает как бесконечная иерархия бюрократических канцелярий, в которых дела безнадежно запутаны (так же и деловые документы деревенского старосты хранятся в хаотическом виде его женой в домашнем шкафу). И суд, ведущий процесс Йозефа К., предстает в причудливом и одновременно крайне непривлекательном виде. Он ютится на пыльных и душных чердаках бедного дома в предместье; судьи очень плохо одеты, и только на картинках их рисуют, согласно канону, восседающими в мантиях на тронах; адвокаты проваливаются сквозь дыры в полу в коридоре, где собираются обивающие пороги таинственного учреждения обвиняемые; следователь путает имена допрашиваемых; голодные стражи покушаются на завтрак и белье арестованного, за что их потом секут в темных закоулках банка, где служит Йозеф. Казнь Йозефа по приговору суда выглядит как убийство бандитами горожанина на пустынной окраине.

Подобная «прозаизация» не только не ослабляет представление о силе и могуществе высоких правящих учреждений, не делает смешным и наглядным механизм их функционирования, а, как раз наоборот, подчеркивает их таинственную силу, как бы таящуюся в темных и грязных закоулках быта, придает неожиданный «демонизм» самым привычным местам, предметам, самым ничтожным людям, делает их фоном и действующими лицами кошмарного сна. Камю (см. прим. 183), давший в целом одностороннее объяснение творчеству Кафки, правильно подметил, что у Кафки впечатление ужаса поддерживается именно обыденностью. Вся эта прозаизация демонического начала подчеркивает кажущуюся герою абсурдность всего происходящего и убедительно мотивирует его чувство затравленности и одиночества, ощущение «дамоклова меча» у Йозефа К. и безнадежных «сизифовых» усилий у землемера К. «Процесс» и «Замок» имеют совершенно аналогичную структуру и лежащую в ее основе модель мира¹⁸⁷, с той лишь разницей, что не знающий своей вины Йозеф К. не может избежать настигающего его процесса, а землемер К. — достигнуть удаляющегося от него недоступного замка и добиться натурализации в деревне. Оба романа как бы находятся в этом смысле строго в отношении дополнительности.

Может возникнуть предположение, что указанная «про-

заизация» и достигаемый ею и другими средствами эффект абсурда служат инструментом сатиры, вскрывающей бюрократизм и несправедливость высших правовых учреждений и властей в Австро-Венгрии, Веймарской республике, вообще в буржуазном обществе или даже в принципе в любом государственном организме (поскольку Кафка не делал различия между буржуазным обществом и обществом в самом универсальном смысле) и бессилие и несправедливость маленького человека. Об этом как будто свидетельствуют отдельные моменты, которые далеко выходят за рамки прозаизирующей деформации. Казалось бы, горькой сатирой звучит история Амалии, отвергнувшей грубые предложения замкового чиновника Сортини. Хотя Сортини сам по себе был чиновником незначительным и был замечен главным образом потому, что его фамилия напоминала о другом — более крупном чиновнике Сордини, хотя из замка не последовало никаких официальных распоряжений в отношении Амалии и ее родных, но семья ее была подвергнута остракизму, отец потерял работу и подстерегал замковых чиновников на дороге, чтобы вымолить у них прощение, а сестра Ольга превратилась в проститутку для слуг замковых чиновников, с тем чтобы разыскать и уласлить слугу Сортини, предавшего возмутительное предложение гордой Амалии. В том же ключе можно трактовать и преследование судом не знающего за собой вины Иозефа К., и двусмысленную волокиту с натурализацией землемера К. в деревне. Как ни пронзительны соответствующие гротескные картины, для создания которых использован материал глубоких жизненных наблюдений и размышлений автора, перед нами, однако, не сатира, так как социальный уровень в кафковской модели мира, во-первых, сбалансирован психологическому, находится с ним в отношении сбалансированного взаимного отражения, а во-вторых, подчинен «метафизическому» уровню, на котором, собственно, ставится проблема условий и смысла человеческого существования. Мы вынуждены коснуться этих особенностей творчества Кафки, так как только наличие «метафизического» уровня, соотносимого и с различными религиозными представлениями, делает фантастику Кафки не сатирической, а «мифологической», при всей ее бытовой окраске. Для кафкианской модели мира специфично сочетание взаимозависимости субъекта и объекта с дихотомией мира земного и небесного.

Заслуживают внимания резкие изменения в облике персонажей, которые можно отнести за счет их восприятия. Ольга рассказывает землемеру К., что Кламм выглядит по-раз-

ному утром и вечером, в деревне и в замке, при въезде и выезде из деревни, по-разному представляется разным людям. Критикой давно подмечено, что картина мира в кафковских романах в какой-то мере зависима от состояния сознания героя. С этим можно было бы отчасти связать и причудливую прозаизацию и эротическую фантазию; суд и процесс таковы, как их может или хочет видеть Йозеф К. или землемер К. Разумеется, вывод о том, что все происходящее в романе — это только рефлекс души героя, был бы такой же крайностью, как и рекомендация романов Кафки в качестве образца социального реализма. «Объект» у Кафки не сводится к «субъекту», но между ними существует неустраняемая взаимопроницаемость. Не только внешний облик суда и замка и т. п., но самая их сущность, неизвестно в какой степени совпадающая с внешними проявлениями, коррелирует с глубинным, подспудным сознанием героя¹⁸⁸.

Корреляция между пробуждением глубинного сознания героя и преображением окружающего мира, которая имеется у Джойса и Т. Манна (в «Волшебной горе»), чрезвычайно специфична для Кафки, в произведениях которого происходит непрерывное взаимодействие состояния сознания и состояния мира. Фантастическое начало у Кафки в «Превращении» и в «Процессе» вторгается в жизнь героя именно в момент пробуждения от сна, когда контроль рассудка ослаблен¹⁸⁹, что в известном смысле становится метафорой пробуждения глубинных слоев души героя. В этот именно момент и происходит превращение Грегора Замзы в безобразное насекомое или странный арест Йозефа К. Землемер К. сталкивается с фантастикой тогда, когда прибывает в деревню, опекаемую замком, подобно Гансу Касторпу, приехавшему в санаторий, с той, правда, существенной разницей, что волшебная гора затягивает героя, а замок его выталкивает. Можно добавить, что, строго говоря, фантастический элемент вторгается в жизнь землемера К. не в самый момент входа в деревню, а после пробуждения ото сна, когда хозяин гостиницы требует у него документы на право пребывания в деревне, начинаются диковинные звонки в замок по едва ли существующему телефону и т. д.

Фантастика «Процесса» и «Замка», представляющая на социальном уровне потрясающую ситуацию бесправия и одиночества индивида в буржуазном обществе и государстве, психологически соответствует подсознательному комплексу вины (причем решение о том, что первично — социальная действительность или подсознание, — остается двусмысленным), а на метафизическом уровне оборачивается символи-

кой человеческой нравственной греховности и безнадежной оторванности реального человеческого мира от высшего метафизического закона (потерянный рай) и непознаваемости самого «закона». Греховность Иозефа К. довольно очевидна и во многом определяется как раз его адаптированностью в реальном социальном организме буржуазного общества с его социальным лицемерием и правовым формализмом (не случайна и его служба в банке, где он сам максимально втянут в бюрократическую иерархию, не случайна его вечная забота о внешнем декоруме). Эта адаптированность поддерживает его самодовольную рассудочность, прикрывающую равнодушные к людям, эгоизм, зротическую распущенность и т. д.

Нравственный императив, предъявляемый таинственным судом Иозефу К., имеет отчетливую христианскую окраску, что подтверждается не только сценами в соборе, где Иозефа К. встречает хриstopодобный тюремный капеллан, но и, например, сценой сечения стражей, польстившихся на завтрак и белье «арестованного» Иозефа: единственный способ избавить стражей от страдания — лечь самому под розги, т. е. взять их страдания на себя (и даже как бы «подставить вторую щеку» своим обидчикам), на что Иозеф К. не согласен. Строптивость Иозефа, столь раздражающая суд, исходит как раз из формально-правовой рассудочной точки зрения и нежелания заглянуть себе в душу и увидеть «бревно» в своем глазу.

То, что процесс, воспринимаемый как нечто враждебное, коррелирует с пробуждением совести, сформулировано тюремным капелланом, утверждающим, что «суд принимает тебя, когда ты приходишь, и отпускает, когда ты уходишь»¹⁹⁰. Хотя землемер К. в отличие от Иозефа К. не адаптирован устойчивой социальной средой и только мечтает в ней укорениться, он также мыслит формально-рассудочными категориями и прямолинейно добивается признания со стороны замка, не отказываясь от своего индивидуализма. Наконец, следует обратить внимание, что и Иозеф К. и К. имеют дело только с низшими чиновниками: землемер К. никак не может добиться свидания с Кламмом, а о контакте с графом Вест-вестом не может быть и речи. Иозеф К. никогда не видел высших судей, в притче о законе фигурирует страж, который сам никогда не видел Закона и над которым находятся другие стражи, и т. п. Напрашивается вывод, что высшая закономерность и высшая справедливость существуют на этом недоступном уровне и лишь выступают перед людьми в сниженном виде. Между тем и такой вывод преждевременен,

ему препятствует непознаваемость высшего закона, высшего порядка и смысла жизни. Кроме того, очевидно, что гармония недостижима для личности при ее жизни и на социальном и даже на метафизическом уровне, так как необходимым условием гармонизации является отказ личности не только от рассудочности, но и от самой себя (это особенно ясно обнаруживается в «Замке»). Непреодолимая антиномия личности и общества, индивида и метафизического целого, мира «земного» и «небесного» и непознаваемость последнего для человека составляют важнейшую черту кафкианской модели мира.

Как известно, степень упорядоченности системы пропорциональна количеству информации. В кафкианской модели мира связь между обоими мирами почти сведена на нет «помехами» и грандиозными потерями информации. В «Замке» это выражается, в частности, метафорическими образами телефонной связи между деревней и замком и курсирующими между деревней и замком вестниками. В первой же сцене по телефону из замка поступают противоречивые сведения в деревенский трактир, куда прибыл впервые К. Далее выясняется, что, во-первых, по телефону случайные чиновники «балуются» дезинформацией, а во-вторых, между замком и гостиницей вообще нет реального телефонного кабеля. Замковый вестник Барнаб бродит по канцеляриям в надежде, что какой-нибудь чиновник что-либо ему поручит, и, получая письмо от Кламма, он не уверен, что перед ним действительно Кламм; первое письмо оказывается взятым из старых архивов и не соответствующим реальному положению вещей, хотя землемер К. явно окружен соглядатаями Кламма. Кроме того, выясняется, что Кламм не любит, чтобы ему сразу и часто поступала информация, он предпочитает дремать.

Заметим, что и само повествование подчинено во многом «логике абсурда» и различные планы повествования (указанные выше социальный, психологический, метафизический) явно противоречат друг другу, просто несовместимы¹⁹¹. Именно поэтому недопустима односторонняя аллегоризация кафкианских образов; необходимо признать полисемантизм его символов, меняющих не только оттенки смысла при переходе на другой уровень, но часто весь смысл на прямо противоположный.

Полисемантизм кафкианских символов выступает на поверхности как фантастика абсурда. Само собой разумеется, что это сопряжено с крайним релятивизмом автора, но не этическим, а эпистемологическим. Модель мира Кафки строится не на дизъюнкции (или/или), а на конъюнкции (и/и)

и допускает «исключенное третье», так же как первобытная логика в описании Леви-Брюля. Нельзя ответить на вопрос: был ли К. настоящим землемером, признать которого мешала бюрократическая путаница либо прямое недоброжелательство замка, или он только выдавал себя за такового, что вынудило замок на сопротивление; так же нельзя сказать, гоним ли Иозеф К. несправедливым судом или все происходящее — метафора его пробудившейся совести. В рассказе «Сельский врач» эти принципы кафкианской «конъюнктивной» логики выступают весьма прозрачно. Рассказ этот — один из самых «абсурдных»: сельского врача будят ночью, чтобы он спас больного. Он вынужден для этого отдать в руки демонического возницы свою горничную, но больной оказывается здоров. Тут же выясняется, что у больного смертельная рана, и врача кладут в постель больного, но он убегает. Где истина? В бессмысленной жертве врача для мнимого больного или в эгоистическом (нехристианском) нежелании врача разделить страдания ближнего. Истина и в том и в другом, хотя в повествовании такое сочетание оборачивается абсурдом кошмарного сна.

Теперь, после краткого рассмотрения кафкианской модели мира и выяснения некоторых особенностей его фантастики, мы можем снова непосредственно обратиться к проблеме его мифотворчества. Антиномия личности и сверхличных сил и убежденность в непознаваемости последних, а также конъюнктивная логика абсурда и создают предпосылки для кафкианской мифологии социального отчуждения. Подчеркнем еще раз, что символическая мифологизация (вместо сатиры) оказывается возможной в силу подчинения социального уровня метафизическому и иррациональной интерпретации обоих этих уровней. Мифология отчуждения, созданная творческой фантазией Кафки, как раз и проявляется в том, что внеличные социальные силы, от которых человек зависит, оказываются проявлением сил надсоциальных, трансцендентных и приобретают фантастический характер. Но так как фантастическое видение само отчасти зависит от состояния человеческого сознания и вытекающего из него поведения, то в круг отчуждения втягиваются определенные слои и самой человеческой личности. Соответственно «мифологизируются» не только и не столько внешние, сверхличные силы, как таковые, и не сам по себе индивид, а отношения между ними. Здесь очень важно сочетание представления о фундаментальном единстве личности и среды при наличии непреодолимой полосы отчуждения. В этом смысле Кафка весьма отличен от Камю, у которого отчужденность выглядит как простая

чуждость социального и личного, социальное выступает как хаос снаружи, социальные потрясения как «эпидемия» (аллегорический образ чумы) и т. п.

Таким образом, «процесс» и «замок» символизируют главным образом отношения индивида со сверхличными силами, т. е. самое отчуждение. С другой стороны, и превращение Грегора Замзы в безобразное насекомое — это не только выразительный образ одиночества индивида в экзистенциалистском смысле, но и характеристика отношений отчуждения между ним и семьей, между ним и социумом. В кафкианской «мифологии» образы отчуждения весьма разнообразны и выразительны. Очень характерную роль играет у Кафки символика одежды, всегда подчеркивающая внешний социальный статус в противоположность самому индивиду, который ее носит. Так, например, Кламм все время меняется, но его черный сюртук неизменен и все его видят всегда в этом сюртуке, так как выделяют в первую очередь статус Кламма; Амалия надевает ожерелье своей сестры, намекающее на ритуально-эротическую сферу, и Сортини требует девушку с ожерельем, не уразумев истинную сущность гордой целомудренной Амалии; по аналогичной причине землемер К. ослеплен ливреей Барнабы, сшитой ему сестрами и обозначающей его службу в замке. Вероятно, тот же смысл, только с обратным знаком, имеет отсутствие формы у судебных чиновников в «Процессе», вообще их плохая одежда, за исключением заведующего справочным бюро, представляющего суд перед толпой просителей. Это отсутствие формы очень существенно для восприятия суда таким человеком, как Иозеф К. Мы знаем, что в подлинных мифах и сказках перемена одежды дает полную возможность персонажу идентифицировать себя с другим персонажем («подмененная жена», «свиной кожушок», Золушка в платьях цвета солнца, луны и звезд и т. п.), хотя там, разумеется, не идет речь о социальном отчуждении.

Близко к перемене одежды стоит феномен изменения личности так называемых «помощников» землемера — приставленных к нему соглядатаев-шутов, которые должны отвлекать его от трагического восприятия жизни. Пока они «служат» у землемера, они, как два близнеца, похожи друг на друга (землемер даже называет их обоих именем одного из них), все делают вместе, одинаково и по определенному стандарту, но когда служба кончается, то по крайней мере один из них резко меняет и внешность и поведение, прямо связывая эту перемену с прекращением службы.

В упомянутых выше образах находит выражение и ниве-

лировка человеческой личности. Проблема нивелировки стоит с большой остротой и серьезностью перед самим землемером К., который без этого не может быть принят в общину. Как видим, Кафка находит более адекватные образы для выражения нивелированности человеческой личности в обществе XX в., чем Джойс, достигающий той же цели как бы противоположным способом — избыточным нагромождением самых различных знаменитых персонажей традиционной мифологии и истории, сближаемых с Блумом или Ирвикером. Таким образом, все эти подлинные мифические герои лишаются своей исключительности, уравниваются и нивелируются как пестрые маски. Кафка иллюстрирует модернистское представление о неизменности человеческой природы и однотипности конфликтов не путем навязчивых повторений аналогичных ситуаций (квазимифологическая цикличность), а невозможностью изменить одну-единственную ситуацию, несмотря на все усилия героев.

Поскольку Кафка не прибегает к конкретным традиционным мотивам, специфика его мифотворчества может быть выявлена именно в сопоставлении с подлинными первобытными или древними мифами, а это, в свою очередь, оттеняет особенности мифологизирования джойсовского типа.

Начнем с новеллы «Превращение», в принципе сопоставимой с первобытными тотемическими мифами и волшебными сказками, в которых происходят превращения людей в животных. Любопытно, что в дневниковых записях Кафки есть упоминание о тотемизме. Упоминание о «тотемических» мотивах у Кафки, правда истолкованных психоаналитически, уже встречалось в литературе о Кафке (Дж. Зейпель и др.)¹⁹². Образы животных в прозе Кафки были специально обследованы В. Эммрихом (см. прим. 189), который ассоциирует их с природой и стихией свободы, а в превращении Замзы в насекомое видит символику пробуждения личности в ее «самости», ранее подавленной. С последним утверждением, правда, трудно согласиться, здесь, скорее, может идти речь о пробуждении внутреннего зрения, которое в фантастической форме узнает истинную реальность отношений героя с миром, прежде всего с семьей. Во всяком случае, самое беглое сопоставление «Превращения» с тотемическими мифами показывает, что они не только различаются по смыслу своей символики, но прямо противоположны. В тотемических мифах, например у австралийцев, где эти мифы бытуют в своей классической форме, превращение мифического предка в тотемическое животное обычно происходит в конце повествования и собственно знаменует смерть героя (иногда в ре-

зультате преследования, убийства или просто «усталости»), но смерть с перспективой реинкарнации в потомках и религиозного почитания, т. е. чего-то аналогичного воскресению и вечной жизни. Превращение первопредка в тотемическое животное — несомненно знак единства семейно-родовой группы, поскольку язык тотемической классификации служит прежде всего средством социального деления на роды.

В волшебных сказках, в основном восходящих к тем же мифам, превращение героини (героя) в животное может быть либо также средством обнаружения своей тотемной природы, т. е. принадлежности к определенной социальной группе (например, чудесная жена-лебедь, будучи обижена мужем, снова превращается в лебедя и улетает к отцу — «хозяину» лебедей), либо это сугубо временное превращение в безобразное животное в результате колдовских чар, которые в конце сказки обязательно снимаются. «Метаморфозы» Овидия представляют мифологическую традицию (этиологические мифы) условно, эстетизированно.

В «Превращении» Кафки мифологическая традиция как бы превращается в свою противоположность. Метаморфоза Грегора Замзы есть знак не принадлежности к своей родовой группе, не семейно-родового единства, а наоборот — отсоединения, отчуждения, конфликта, разрыва с семьей и обществом. Ничего не изменится от того, примем мы или нет мнение Эммуриха о том, что животные у Кафки символизируют свободное, природное начало (Эммурих трактует «Процесс» и «Замок» также как стихию самой жизни). Если даже принять его мнение, оно только подтвердит нашу позицию, ибо в тотемических мифах значение образов животных глупо социально.

В этой новелле, вопреки приведенному выше абсолютно неубедительному мнению К. Вейнберга о перспективе воскресения Замзы-Христа в пасхальные дни, нет как раз никакой перспективы воскресения, реинкарнации, почитания умершего предка, как это действительно имеет место в подлинных мифах. Заключительный аккорд повествования — радость полного освобождения семьи от умершего сына и брата, составлявшего последнее время их бремя, стыд, проклятие. Таким образом, «Превращение» Кафки выступает в известном смысле как миф наизнанку, как антимиф, если считать первобытный миф своего рода эталоном. Нечто подобное обнаруживается и при сопоставлении романов Кафки с мифами, сказками или рыцарским романом, сохранившим сказочно-мифологические мотивы и сказочно-мифологическую структуру. Выше уже достаточно говорилось о трагестийном, прозаизо-

ванном изображении высших сил, и мы не будем это повторять. Есть доля истины в утверждении У. Х. Одена, что романы Кафки принадлежат к категории повествования «поисков» (quest), в особенности это относится к «Замку». Сравнение романов Кафки с этим типом повествования и, в частности, с «Парцифалем» как типичным образцом средневекового романа поисков, встречается и у других авторов, уже упомянутых нами выше. Генетически в основе романа поисков лежит определенная группа волшебных сказок (особенно сюжеты № 550—551 по системе Аарне — Томпсона) и мифов, соответствующих ритуальным циклам инициации, о которых мы тоже не раз упоминали. Впрочем, в мифах и сказках герой не всегда сам отправляется на поиски приключений-испытаний (ср. землемера К.), иногда он становится объектом преследования богов, демонов и т. п. (ср. Иозефа К.) и либо побеждает эти мифологические существа, либо добивается их благосклонности, пройдя мучительные испытания, разгадав загадки и т. п.

Сопоставление сюжетов «Замка» и «Процесса» с циклом инициации вполне корректно, особенно если вспомнить, какую роль противопоставление «посвященных» и «непосвященных» играет в обоих романах. В «Замке» имеется в виду посвящение «замком» прямо для превращения в полноправного члена общины — такова же цель древних посвящательных ритуалов. Учитывая особую роль «отца» и аллюзии на бога-отца у Кафки, стоит упомянуть некоторые мифы Северной Америки или Океании, где героя-сына испытывает его отец — солнечный или иной бог: он пытается извести сына, жестоко наказать за нарушение брачных и иных табу, не допустить на небо, но сын в конце концов, как и во всех других подобных сюжетах, добивается своего и в дальнейшем обычно завоевывает особое покровительство отца и богов. Даже в истории Иова, которую привлекает Картиганер к анализу «Процесса» и которую он не совсем точно рассматривает как разновидность сюжета поисков, все кончается примирением. Этот исследователь неправоммерно видит в «Процессе» травестийную интерпретацию именно данного конкретного памятника, но он прав в том, что дурной конец «Процесса» есть здесь главное, существенное отличие.

Парцифаль, с которым так упорно сравнивают героев Кафки (а также, как мы знаем, Джойса и Т. Манна), в первый раз, соблюдая рыцарский этикет, не решает задать нужный вопрос о болезни хозяина замка и не достигает цели «поиска», но в другой раз, уже умудренный нравственно, приближается к тому, чтобы стать хранителем святого Грааля.

Крах землемера К. сравнивали с первой неудачей Парцифала, но не следует забывать, что его первая неудача, как и в сказке, имеет функцию оттенить конечное торжество героя, чему служит удвоение и утроение действия. В отличие от героев древних мифов и сказок, средневековых романов и т. п., в отличие, наконец, от героев Т. Манна — Ганса Касторпа и библейского Иосифа — Иозеф К. и землемер К. не выдерживают инициационных испытаний и терпят фиаско, хотя несомненно обогатились за это время нравственно и приблизились к пониманию смысла жизни. Очень характерна для проникновения в кафкианскую специфику следующая деталь: юноша Барнаба, став взрослым, потерял смелость и допущен в замок. Значит, смелость К. есть признак незрелости — ситуация, обратная той, которая характерна для мифа.

Герои Кафки как бы сами повинны в фиаско; не будучи способны преодолеть свой индивидуализм, рассудочность, осознать свою греховность, они оба ведут себя достаточно строптиво (богоборчески), в отличие от жителей деревни и от других обвиняемых всякий раз поступают не так, как нужно. Иозеф К., так же как герой рассказанной ему капелланом притчи, не умеет вступить во Врата Закона, хотя эти Врата предназначены именно ему, а землемер К. — проникнуть в замок, хотя в отличие от героя притчи о законе, он готов прорываться сквозь все ряды «стражей». Даже получив возможность контакта с одним из замковых чиновников, землемер К. засыпает так же, как и древневавилонский герой-богоборец Гильгамеш, который в результате не сумел воспользоваться добытой в ином мире у Утнапиштима «травой бессмертия». Вообще не случайно, что романы Кафки в этом плане отдаленно напоминают некоторые произведения древневавилонской литературы (например, об Этане, разбившемся, не достигнув неба), в которых выражается невозможность даже полубожественных героев сравниться с богами, получить бессмертие, ибо люди рождены слугами богов.

Фиаско героев романов Кафки обусловлено их виной, но и независимо от этого оно все равно неизбежно, так как «вина» является всеобщей (суд выносил оправдательные приговоры только в легендах), утерян общий язык, на котором могли бы общаться люди и управляющие ими внеличные силы (боги), да и сами «боги» зримы только в фантастическом сниженном виде. Сравним с этим ситуацию в «Иосифе и его братьях», где человек и бог не только находятся в контакте, как и в самом библейском тексте, но создают друг друга и друг для друга и где каждый умеет играть свою роль — как раз то, чего не хотят Иозеф К. и К.

Важнейшая функция мифа и ритуала состоит в приобщении индивида к социуму, во включении его в общий круговорот жизни племени и природы. В этом функция и обрядов инициации. Поэтому невозможность адаптации К. в общине, как и невозможность оправдания Иозефа К., имеет самое общее принципиальное значение. И в «Превращении», и в романах Кафки не поддерживается, а, наоборот, нарушается естественный круговорот жизни, отсутствует мифологема смерти — воскресения, обновления. В этой связи стоит упомянуть рассказ Кафки об охотнике Гракке, который после смерти (он разбился, упав со скалы) никак не может достичь царства мертвых и носится в ладье (тема Агасфера). Кафка, как мы уже отмечали, не использует мифологему смерти — воскресения, которая занимает такое видное место у Джойса и Т. Манна, несмотря на то что трактуется ими совершенно по-разному. Джойс, хотя и эксплуатирует эту мифологию, но трактует ее не как обновление и вечное продолжение жизни (как в самой мифологии и у тонко понимающего ее Т. Манна), а как мнимое движение и безысходную дурную бесконечность смены масок. Сравнение Джойса, использующего традиционные мифологемы, и оригинального, откровенно современного мифотворчества Кафки обнажает истинную природу мифологизации Джойса и ее коренное, принципиальное несовпадение с функционированием тех же мифологем в древних традициях, откуда они почерпнуты. Мифологизм Кафки, в сущности, более подлинный, поскольку он творит новый модернистский трагический сюжет, а не играет реликтами старого, и менее безнадежный, так как, поставив определенные философские вопросы, Кафка не решил их, но и не дал на них чисто негативистского ответа, как Джойс.

РАЗЛИЧНЫЕ ВИДЫ МИФОЛОГИЗАЦИИ В СОВРЕМЕННОМ РОМАНЕ

Мы не будем подробно останавливаться на еще одном — четвертом — основоположнике мифологизирования в прозе XX в. Д. Г. Лоренсе. Лоренс черпает представления о мифе и ритуале в еще большей мере, чем другие авторы, из «Золотой ветви» Фрейзера (отчасти из книги Краули «Мистическая роза»). Именно оттуда он извлек модели «священного брака» богов плодородия, «козла отпущения» как неизбежную ритуальную жертву, образ наделенного магической силой «чужака»; в контексте фрейзеровских теорий упоминаются у Лоренса имена античных и древневосточных богов — Диони-

са, Адониса, Артемиды, Кибелы, Изиды, Астарты, Персефоны, Ваала и т. д. Лоренс также испытал сильное влияние Ницше и психоанализа. Тяга к мифологизму у него — это, несомненно, реакция на ненавистную ему «буржуазную прозу» современной цивилизации.

В противоположность Джойсу Лоренс — крайний антиинтеллектуалист, и обращение к древней мифологии для него — это бегство в область интуиции, инстинкта, свободного секса, «здоровой природы» и ее мистического утверждения в красочных мистериальных ритуалах, т. е. мифологизм его апологетичен и окружен своеобразным неоромантическим ореолом. Если в рассказах «Англия, моя Англия» (1922) ритуально-мифологические мотивы (скрытое ритуальное жертвоприношение девушек, хтонические демоны в образе шахтеров, обряды плодородия, козлы отпущения, «тотемический» образ лисы, незнакомец-цыган, наделенный мистической силой) еще ощущаются как некий сюжетный подтекст и отчасти определяют композиционную последовательность эпизодов¹⁹³, то в его «мексиканском» романе «Пернатый змей» (1926) прямо воспеваются дохристианские (доколумбовые) кровавые экзотические культы ацтекских богов Кецалькоатля (пернатого змея) и Уицлипоцли, возрождаемые героями романа Рамонем Карраско и Сиприано. Такого рода апологетический подход к мифам, ритуалам, магии и т. п. как средству спасения от современной дряхлой цивилизации в художественном плане гораздо архаичнее, чем мифологизирование Джойса, Кафки и Т. Манна, и, собственно, не развивает поэтики мифологизирования, основанной на интерпретации современной культуры мифотворческими средствами. Соответственно нельзя относить к поэтике мифологизирования и созданное в отличие от Лоренса в плане глубокого осуждения описание пробуждения первобытных инстинктов и экзотических ритуалов у оставшейся на необитаемом острове группы английских мальчиков в романе У. Голдинга «Повелитель мух» (1954).

Из различных вариантов мифологизирования в прозе, возникших в первой четверти XX в., наибольшее влияние на последующие опыты мифологизирования оказал Джойс своим «Улиссом», стоящим на магистральном пути западного модернизма. Восторженной рецензией встретил в 1923 г. «Улисса» именно за его мифологизм Томас С. Элиот, который писал, что «использование мифа, проведение постоянной параллели между современностью и древностью... есть способ контролировать, упорядочивать, придавать форму и значение тому громадному зрелищу тщеты и разброда, которое представляет собой современная история»¹⁹⁴.

са, Адониса, Артемиды, Кибелы, Изиды, Астарты, Персефоны, Ваала и т. д. Лоренс также испытал сильное влияние Ницше и психоанализа. Тяга к мифологизму у него — это, несомненно, реакция на ненавистную ему «буржуазную прозу» современной цивилизации.

В противоположность Джойсу Лоренс — крайний антиинтеллектуалист, и обращение к древней мифологии для него — это бегство в область интуиции, инстинкта, свободного секса, «здоровой природы» и ее мистического утверждения в красочных мистерияльных ритуалах, т. е. мифологизм его апологетичен и окружен своеобразным неоромантическим ореолом. Если в рассказах «Англия, моя Англия» (1922) ритуально-мифологические мотивы (скрытое ритуальное жертвоприношение девушек, хтонические демоны в образе шахтеров, обряды плодородия, козлы отпущения, «тотемический» образ лисы, незнакомец-цыган, наделенный мистической силой) еще ощущаются как некий сюжетный подтекст и отчасти определяют композиционную последовательность эпизодов¹⁹³, то в его «мексиканском» романе «Пернатый змей» (1926) прямо воспеваются дохристианские (доколумбовые) кровавые экстатические культы ацтекских богов Кецалькоатля (пернатого змея) и Уицлипоцли, возрождаемые героями романа Рамонем Карраско и Сиприано. Такого рода апологетический подход к мифам, ритуалам, магии и т. п. как средству спасения от современной дряхлой цивилизации в художественном плане гораздо архаичнее, чем мифологизирование Джойса, Кафки и Т. Манна, и, собственно, не развивает поэтики мифологизирования, основанной на интерпретации современной культуры мифотворческими средствами. Соответственно нельзя относить к поэтике мифологизирования и созданное в отличие от Лоренса в плане глубокого осуждения описание пробуждения первобытных инстинктов и экстатических ритуалов у оставшейся на необитаемом острове группы английских мальчиков в романе У. Голдинга «Повелитель мух» (1954).

Из различных вариантов мифологизирования в прозе, возникших в первой четверти XX в., наибольшее влияние на последующие опыты мифологизирования оказал Джойс своим «Улиссом», стоящим на магистральном пути западного модернизма. Восторженной рецензией встретил в 1923 г. «Улисса» именно за его мифологизм Томас С. Элиот, который писал, что «использование мифа, проведение постоянной параллели между современностью и древностью... есть способ контролировать, упорядочивать, придавать форму и значение тому громадному зрелищу тщеты и разброда, которое представляет собой современная история»¹⁹⁴.

Идеологические и эстетические позиции раннего Элиота близки к джойсовским, так же как и его приемы мифологизирования, особенно в поэме «Бесплодная земля», где реминисценции из евангельских и буддийских легенд, «Парцифалья», в соединении со скрытыми цитатами из Данте, Шекспира, Вагнера и других авторов, организуют сюжетную ткань. Очень характерно, что «Парцифаль» воспринят Элиотом сквозь призму исследований А. Л. Уэстон, которая в книге «От ритуала к рыцарскому роману» (1920)¹⁹⁶ возводит его сюжет к аграрным мифам и обрядам, описанным Фрейзером. У Элиота мифологема смерти — воскресения парадоксально оборачивается мотивом невозможности и нежелания «воскресения» на мертвой «бесплодной земле», в которую превратился мир. Мы не будем останавливаться на творчестве Элиота, так как ограничили свою задачу рассмотрением мифологизма в жанре романа.

Мифологизм имеет и других представителей в поэзии (Йетс, Паунд и т. п.), а также богато представлен в драме (Ануй, Клодель, Кокто, Жироду, О'Нил и др.). Популярность мифологических тем в современной драматургии подогревается распространением ритуалистических концепций, интерпретирующих миф как нарративизацию ритуально-драматического действия, но современные драмы, собственно, прибегают не к поэтике мифологизирования, а к модернистской переделке и переосмыслению произведений античного театра¹⁹⁶. Наше предпочтение роману отчасти объясняется меньшим количеством обобщающих работ, посвященных этому аспекту в современном романе, при том что и миф и роман принадлежат к сфере повествования и что так называемое «возвращение к мифу» произошло прежде всего на почве романа, тогда как мифологические мотивы в поэзии широко использовались, пусть не столь «архетипически», и в XIX в.

Мифологизирование выступает в качестве одного из довольно широко распространенных приемов в романе и после второй мировой войны. Речь идет уже не столько о глобальной «модели», сколько о приеме, позволяющем акцентировать определенные ситуации и коллизии прямыми или контрастными параллелями из античной или библейской мифологии. Технике префигурации, т. е. методике введения мифологических мотивов и архетипов в романе 40—60-х годов, посвящена специальная монография лондонского профессора Джона И. Уайта «Мифология в современном романе»¹⁹⁷.

Уайт дает список примерно из сорока авторов, использующих мифологические мотивы и архетипы: сюжет «Одиссеи» используется в произведениях Альберто Моравиа («Презре-

ние»), Г. К. Кирша («Сообщение для Телемака»), Г. Э. Носсака («Некия»), Г. Хартлауба («Не каждый Одиссей»), «Илиады» — у К. Бойхлера («Пребывание на Борнхольме») и Г. Брауна («Звезды следуют своим курсом»), «Энеиды» — в «Смерти Вергилия» Г. Броха, «Изменении» М. Бютора, «Видении битвы» А. Боргеса, история Орфея — в той же «Смерти Вергилия» Броха, а также в «Поющей голове» Дж. Эллиот, в «Интервью со смертью» Г. Э. Носсака, история аргонавтов — в «Путешествии аргонавтов из Бранденбурга» Э. Ланггезер, Эдипа — у М. Фриша («Ното Фабер»), Моравиа («Внимание»), А. Роб-Грийе («Резинки»), мотив кентавра — у Дж. Апдайка («Кентавр») и Анны Куайн («Пассажи»), Филоктета — в «Другом мире» Дж. Бауэна, Аристее — в «Невинной» Г. Броха, Филомелы — у К. Г. Бюхнера («Медленная смерть дня»), Икара — в «Полете Икара» Р. Кено, Прозерпины — в «Прозерпине» Э. Ланггезер, Ореста — у Дж. Меррила («Записная книжка») и А. Дёблина («Берлин, Александерплатц», в сочетании с историей Авраама и Исаака), Тезея — во «Времяпрепровождении» М. Бютора (в сочетании с сюжетом Каина — Авеля), Гильгамеша — в «Гильгамеше» Г. Бахмана и «Реке без берегов» Х. Х. Янна и т. д.

Характерно, что Уайт включил в свой список и романы, в которых в качестве протобраза выступают легендарные или литературные персонажи — Фауст (например, «Доктор Фаустус» Т. Манна), Дон Жуан, Дон Кихот, Гамлет и даже Треплев. Некоторым оправданием для такого включения может быть использование современными романистами древних мифов и старых литературных произведений в той же функции (вспомним переплетение мифологических, исторических и литературных ассоциаций у Джойса).

Из числа авторов, упоминаемых Уайтом, заслуживает безусловного внимания австрийский писатель Герман Брох как автор «Лунатиков» (1931—1932), «Смерти Вергилия» (1945), «Невинной» (1950), «Искусителя» (1953), творчество и мировоззрение которого весьма противоречиво. Брох был почитателем Джойса (он автор специальной монографии о Джойсе) и во многом подражает его литературной манере, однако и влияние Томаса Манна в его произведениях достаточно ощутимо. Г. Брох как бы перебрасывает мост от мифологического романа 30-х годов к роману послевоенному¹⁹⁸.

Мифологическую префигурацию исторической ситуации второй мировой войны и послевоенных коллизий Т. Циолковский и Дж. Уайт¹⁹⁹ обнаруживают в произведениях Ганса Эриха Носсака («Некия», 1947, «Интервью со смертью», 1948) и некоторых других немецких авторов, тогда как во

французском «новом романе» («Времяпрепровождение» Бютора, 1959) Уайт усматривает использование мифологических архетипов для символизации чисто психологических коллизий и т. д. В рамках нашей работы мы не имеем возможности предложить анализ многочисленных образцов послевоенного мифологизирующего романа Западной Европы и отсылаем читателя к книге Уайта. Мы остановимся бегло только на одном вопросе. Совершенно очевидно, что именно Джойс дал основную формулу модернистского мифологизирования, использованную в большей или меньшей степени западноевропейским романом послевоенного времени. Но использование джойсовских приемов мифологизирования необязательно влечет за собой повторение джойсовских мировоззренческих основ этого мифологизирования. Это, в частности, относится и к Бютору.

С этой точки зрения особый интерес представляет «Кентавр» (1963) американского писателя Джона Апдайка, мировоззрение которого почти лишено джойсовского декадентства, что, однако, не исключает прямого и широкого использования джойсовской поэтики мифологизирования. Здесь также травестия греческих мифов используется для организации сюжета, на этот раз на материале обобщенных воспоминаний писателя о своем отрочестве, о своих последних годах в школе, где его отец был учителем. Учитель Джордж Колдуэлл (отец Дж. Апдайка — его основной прототип) и сын учителя Питер сопоставлены как человек, достигший зрелости, и юноша, только вступающий в жизнь; в этом плане они соотносятся как Блум и (его лишь в воображении «приемный сын») Стивен. В отличие от Блума Джордж Колдуэлл глубоко интеллектуален, но его жизненная ситуация близка блумовской, в том смысле что он неудачник, который при всей своей общительности, готовности делать добро людям не может укорениться в обывательском мире маленького города и провинциальной школы. Семейная жизнь его не лишена горечи; в интимном плане он ласует перед учительницей Верой, которая во многом напоминает джойсовскую Молли (а ситуация ее семейной жизни с мужем, которому она изменяет со всем городом, уже точно соответствует семейной коллизии Блум — Молли). Вера, так же как и Молли, — воплощение вечно женственного начала, любвеобильность которой напоминает о матери-земле.

Быт городка и жизнь школы представлены (как и дублинский быт и, в частности, школа в «Улиссе») в плане разгула низменного начала, грубой эротики и проявлений буржуазного ханжества. Действующие лица в романе, как и у

Джойса, сопоставлены с персонажами греческой мифологии: злой и развратный директор школы — Зевс, а его немолодая любовница — Гера, хромой автомеханик — Гефест, а жена его, преподавательница физкультуры Вера, — Афродита, пастор, участвовавший в войне, самодовольный позер — это Марс, сочувствующий фашизму хозяин закусочной — Минос, сам Колдуэлл — добрый кентавр Хирон, учитель Ахилла и друг Геракла, который, мучительно страдая из-за смертельной раны от отравленной стрелы, отказывается от бессмертия в пользу Прометея; Прометеем здесь является сын Колдуэлла — Питер, сходство которого с великим богоборцем ограничивается спором с омерзительным хозяином закусочной и дерзостью школьному директору. Мифическая стрела остается стрелой, но ее пускают в ногу учителю хулиганы-школьники (ее дублирует раковая болезнь).

Травестия мифа здесь служит и сатирическому развенчанию божков современного мещанства, и подчеркиванию символического, общечеловеческого смысла описываемых жизненных коллизий. А. А. Елистратова в содержательной статье о творчестве Апдайка²⁰⁰ протестует против представления о «Кентавре» как «механическом» подражании Джойсу. Основанием для такого протеста могут быть существенные различия между Джойсом и Апдайком в идеологической сфере. Дж. Апдайк сам сформулировал свои взгляды: «Я не считаю себя последователем Джойса и его учеником в том смысле, в каком им является Беккет... Мифология — самое ядро книги, а не внешний прием... Образ Кентавра — получеловека-полуконя — помогает мне противопоставить миру грязи, стяжательства, сумерек некий высший мир вдохновения и добра... Меня потряс образ Хирона, жертвующего, подобно Христу, собой и своим бессмертием ради человечества... Один из бесконечного ряда вариантов идеи наказания зла и торжества добра»²⁰¹. «Христоподобный» кентавр Хирон является для него подлинным носителем гуманности, высокого общественного служения людям, активно противостоящий окружающей пошлости, лицемерию, садизму, разврату. Такого рода пафос и такого типа положительный герой немыслимы в «Улиссе», но это, как видим, не исключает обращения к джойсовским приемам мифологизирования. Обращение к джойсовским моделям со стороны писателей с иным мировоззрением весьма знаменательно и заставляет нас смотреть на мифологизирование в романе XX в. как на явление очень сложное.

Для нашей темы специальный интерес представляет мифологизирование в романе Альберто Моравиа «Презрение», по-демически заостренном против психоаналитической модерни-

зации древних мифов и поэтики мифологизирования джойсовского типа. Герой романа — драматург Мольтени приглашен продюсером Баттистой для составления сценария фильма по гомеровской «Одиссее». Замыслу Баттисты превратить «Одиссею» в пошлое развлекательное зрелище на голливудский манер немецкий режиссер Рейнгольд противопоставляет психоаналитическую интерпретацию: Одиссей подсознательно стремится сам задержать свое возвращение на Итаку, так как еще до войны у него возник разлад с Пенелопой (Пенелопе не понравилось его слишком «цивилизованное», т. е. внешне лояльное, отношение к «женихам», которые ей уже и тогда докучали; Пенелопа осталась верна Одиссею, но презирает его, для возвращения ее подлинной любви и уважения необходимо, чтобы Одиссей отомстил женихам). Мольтени говорит Рейнгольду: «Нет, Рейнгольд, гомеровская „Одиссея“ не имеет с вашей ничего общего. И я Вам скажу даже больше, раз вы сами меня к этому вынуждаете: „Одиссея“ Гомера меня восхищает, тогда как ваше толкование вызывает во мне чувство омерзения!..

Джойс тоже по-новому интерпретировал „Одиссею“... И в ее модернизации, или, лучше сказать, в ее опошлении он пошел гораздо дальше Вас, дорогой Рейнгольд. Он сделал Улисса рогоносцем, онанистом, бездельником, импотентом, превратил Пенелопу в непотребную девку... Островом Эола у него стала редакция газеты, дворцом Цирцеи — бордель, а возвращение на Итаку превратилось в возвращение глубокой ночью домой по улочкам Дублина, с остановками в подворотнях, чтобы помочиться. Но у Джойса все же хватило благоразумия оставить в покое средиземноморскую культуру, море, солнце, небо, неизведанные земли античного мира... У него нет ни солнца, ни моря... все современно, т. е. все приземлено, опошлено, сведено к нашей жалкой повседневности... У него все происходит на грязных улицах современного города, в кабаках, борделях, спальнях и нужниках. А у вас нет даже этой последовательности Джойса... Вот почему я предпочитаю Вам Баттисту, со всей его бутафорией из папьемаше...»²⁰².

Однако герой романа в атмосфере споров по поводу способов экранизации «Одиссея» невольно сопоставляет себя с Одиссеем, а свою жену Эмилию, которая мучает его охлаждением («презрением»), — с Пенелопой (в роли Антиноя выступает Баттиста, ухаживающий за Эмилией). Однако здесь, по существу, нет мифологизирования в джойсовском смысле, как это представляется Уайту (Уайт допускает и фактическую неточность: считая, что Баттиста убит в автомобильной

катастрофе, он трактует ее как своеобразную месть судьбы за Одиссея, но в романе в катастрофе погибает только Эмилия), нет параллелизма с историей самого Одиссея, есть только контраст современной слабости и измелчания с величием древнего эпоса в самом общем смысле. Контраст этот иронически подчеркивается мотивом привязанности Эмилии к дому, к своему гнезду, к «отдельной квартире», из-за чего отчасти и завязывается драматическая ситуация в романе. Подлинный параллелизм устанавливается не между ситуацией в романе и последней частью «Одиссеи», как считает Уайт, а между ситуацией Мольтени — Эмилия — Баттиста и рейнгольдской ложной модернистской психологизирующей интерпретацией «Одиссеи» Гомера. Оказывается, что и события в романе, и рейнгольдская трактовка «Одиссеи» относятся только к современности и отделены колоссальной дистанцией от гомеровского мира.

В 50—60-х годах поэтика мифологизирования проникает в литературы «третьего мира» — латиноамериканские и некоторые афро-азиатские. Нет сомнения в известном влиянии западноевропейского модернизма на эти литературы, но, как известно, всякое влияние должно иметь местные внутренние основания, если это не совсем мимолетная мода. Мифологизм в западноевропейском романе XX в. в отличие от средневекового рыцарского романа и даже эпических жанров эпохи Возрождения (ирои-комическая поэма, фантастический роман Рабле и т. п.) не опирается на фольклорные традиции, в то время как в латиноамериканских и афро-азиатских романах архаические фольклорные традиции и фольклорно-мифологическое сознание, хотя бы и в пережиточной форме, может существовать рядом с модернистским интеллектуализмом чисто европейского типа. Такая многослойность является результатом «ускоренного» развития культуры этих народов в XX в., особенно в послевоенный период. Эта своеобразная культурно-историческая ситуация делает возможным сосуществование и взаимопроникновение, доходящее порой до органического синтеза, элементов историзма и мифологизма, социального реализма и подлинной фольклорности, интерпретация которой колеблется между в сущности романтическим воспеванием национальной самобытности и модернистскими поисками повторяющихся архетипов. Для обозначения этого своеобразного явления в западной критике широко применяется термин «магический реализм» (спорадически этот термин неправомерно прилагался и к западноевропейским модернистам, например к Кафке).

Особое значение имеет латиноамериканский опыт, активно

изучаемый советской критикой (В. Н. Кутейшиковой и др.²⁰³). Для романов кубинского писателя Аলেখо Карпентьера, гватемальского — Мигеля Анхеля Астуриаса и перуанского — Хосе Мария Аргедаса характерна определенная двуплановость социально-критических и фольклорно-мифологических мотивов, как бы внутренне противостоящих этой обличаемой действительности, во всяком случае в гораздо большей мере ей противостоящей, чем ее метафоризирующей. При этом фольклорно-мифологическая стихия так или иначе органически связана с народом, а не с его угнетателями.

Так, в повести А. Карпентьера «Царство земное» (1948), действие которой отнесено к эпохе революционных событий на Гаити в конце XVIII в., один из революционных вождей негр-мандинго Макандаль — лицо одновременно историческое и мифологическое: он умеет превращаться в зверей, птиц и насекомых и улетает от своих палачей, хотя в конечном счете все же погибает на костре (чего не замечает народ, верящий в его неуязвимость). Аналогичную фигуру представляет индеец Чипо из романа М. Астуриаса «Зеленый папа» (1954): он одновременно и слуга капиталистического дельца Мейкера Томпсона, и вождь народного восстания, и могучий колдун, принимающий участие в устройстве символического ритуального брака девушки Майари с духом реки Мотагуа. Этот ритуальный брак есть фольклорно-романтическое изображение самоубийства девушки, мыслящей в терминах мифов индейцев майа-кечуа и не желающей соединить свою судьбу со своим официальным женихом — сухим дельцом, равнодушным к страданиям ее народа, одним из организаторов Банановой кампании. Правда, в более раннем романе Астуриаса «Сеньор президент» (1946) кровавая фантазмагория тирании «сеньора президента» сама осмысливается как гигантское ритуальное жертвоприношение.

В романе «Глубокие реки» Х. М. Аргедаса (1958) юный герой Эрнесто, воспитанный индейцами кечуа, — сын бродячего адвоката, отстан в монастырскую коллегию маленького городка, где он становится свидетелем многих сцен социальной несправедливости, воспринимая окружающее сквозь призму индейских мифов и ритуалов. Так же как и Майари из «Зеленого папы», ему свойственно поэтическое, пантеистическое мироощущение, на которое он и опирается в борьбе со злом. Река, воды которой приносят не только смерть, но и воскресение, волчок сумбаилью, напоминающий глаза девушки и имеющий колдовскую силу, деревня Седрон, построенная инками древняя стена живут своей особой жизнью, не подвластной государству, помещикам, полиции.

Аналогичный двухплановый характер имеет и мифологизм в «Маисовых людях» Астуриаса, «Педро Параме» Хуана Рульфо, «Сыне человеческом» Р. Бостаса и т. д. Интеллектуальное осмысление «двойного» сознания латиноамериканского художника дано в романе А. Карпентьера «Потерянные следы» (1954). Во всех подобных произведениях мифологизм в большей или меньшей мере непосредственно связан с конкретными, местными национальными фольклорными традициями и в большой мере овеян романтическим ореолом, как бы ни была остра социальная критика и сатира в реалистическом плане в этих же самых произведениях. Разумеется, здесь мало общего с доколумбовой мифологической экзотикой Лоренса, но и с другими западноевропейскими формами поэтики мифологизирования сходство не столь велико.

Особое положение занимает в этом смысле колумбийский писатель Гильермо Гарсиа Маркес, роман которого «Сто лет одиночества» (1966) как бы синтезирует различные варианты мифологизма.

Уже в небольшой повести «Палая листва» (1955) Г. Г. Маркес придал повествованию посредством эпиграфа мифологическую параллель с историей Антигоны, похоронившей вопреки запрету своего брата Полиника. Не только такого рода прием, но и самое обращение к греческой мифологии показывает на связь Г. Г. Маркеса с западноевропейским модернизмом. Однако сохранение живой фольклорной традиции придает гораздо более народные и более зримые, чувственно-конкретные формы фантастическим образам, порой напомиающим о карнавалльно-гиперболической поэтике Рабле. Это «раблезианство» Маркеса несопоставимо с крайне рассудочным и манерным использованием некоторых приемов Рабле в последнем романе Джойса.

В грандиозной романической эпопее «Сто лет одиночества», которую по справедливости можно назвать «романом-мифом», в том же смысле как «Пюминки по Финнегану» и «Иосифа и его братьев», Маркес широчайшим образом опирается на латиноамериканский фольклор, но обращается с ним весьма свободно, дополняя его и античными и библейскими мотивами, и эпизодами из исторических преданий, и действительными фактами из истории родной Колумбии или других латиноамериканских стран, позволяя себе всевозможные гротескно-юмористические деформации источников и богатейшую авторскую выдумку, имеющую порой характер вольной мифологизации быта и национальной истории. Гораздо отчетливее, чем его предшественники, Маркес пользуется мифологизирующей поэтикой повторений и замещений,

а также виртуозно оперирует различными темпоральными планами. Г. Г. Маркес создает весьма четкую «модель мира» (в виде селения Макондо), которая является одновременно и «колумбийской», и «латиноамериканской» (главным образом), и отчасти «общечеловеческой». История Макондо — это одновременно история семьи Буэндиа, история маленького колумбийского городка, история Колумбии, история Латинской Америки и, как сказано, в какой-то мере и всемирная история. Как историю одной семьи «Сто лет одиночества» можно сравнить с «Будденброками», как бы синтезированными с историей «Иосифа и его братьев», представляющей генерализованный сюжет о библейских патриархах, известным образом соотнесенный с современностью. В отличие от Т. Манна и Дж. Джойса Г. Г. Маркес предлагает преимущественно национальную модель. Эта модель, с одной стороны, подчеркивает некие национальные или общечеловеческие инварианты быта, психологии, политической ситуации, основных повторяющихся «ролей», а с другой — историческую динамику латиноамериканского развития от открытия Америки Колумбом до наших дней и эволюцию человеческих характеров.

Своеобразной сбалансированностью исторического и мифологического плана, интерпретацией мифического, в том числе и как типического, Маркес заставляет вспомнить о Т. Манне, хотя трудно обнаружить у него следы прямого влияния библейской эпопеи об Иосифе и его братьях. Патриархальные времена «начала» Макондо предстают в свете шутливо интерпретированных как исторических преданий об открытии Америки «заблудившимся» Колумбом, так и мифов о «культурных героях», представленных здесь цыганами, или мифов об инцесте родоначальников. Обобщенно, но весьма правдиво передана эпоха гражданских войн, связанная прежде всего с образом Аурелиано Буэндиа, и период Банановой кампании (вторжение американского капитала), занимающий столь большое место и у других латиноамериканских романистов. В описании гражданских войн «историческое» и «вечное» уравнивается за счет представления о бессмысленности и безрезультатности войны, в которой жестокий фанатизм, карьеризм, политическая демагогия проявляются обеими сторонами, и даже полковник Аурелиано Буэндиа, в числе немногих пытавшийся сохранить принципиальность и человечность, постепенно поддается общей атмосфере, а после войны становится живым мертвецом, лишенным всех человеческих привязанностей. По обратной причине теряет связи с жизнью Хосе Аркадио II Буэндиа, чудом не расстрелянный вместе

с другими стачечниками — жертвами «банановой» эксплуатации — и живущий памятью об этом расстреле, который отрицается официально и в который никто не верит.

Одним из оригинальных проявлений мифотворчества Маркеса является сложная динамика соотношения жизни и смерти, памяти и забвения, живого и мертвого, пространства и времени: мертвые могут оживать, если о них помнят и они «нужны», а живые, порвавшие связи с подлинно живым, уходят в «мертвую» комнату в доме Буэндиа. Потерявший привязанность к семье, полковник Аурелиано не видит своего умершего отца, которого видят другие; солдаты, пришедшие арестовать Хосе Аркадио II, не видят его, так как он в их сознании уже не существует; потеря исторической памяти у жителей Макондо выражается в потере сна и неузнавании окружающего мира и т. д. Историческая динамика дает дополнительную мотивировку для воспроизведения «ролей», отраженных в именах: два основных варианта судьбы воплощены в «Аурелиано» и «Хосе Аркадио». Когда в предпоследнем поколении судьбы развиваются противоположным образом, то старая Урсула приходит к убеждению, что близнецы поменялись именами. В исторической линейности времени обнаруживается циклизм, подмеченный той же Урсулой, никогда не терявшей своего здравого смысла. Цикличность внешне выражается и в связи «начала» и «конца»: Макондо гибнет из-за предсказанного в начале романа рождения ребенка со свиным хвостиком — результата инцеста. Цикличность предстает и как спатиализация времени в пророческой рукописи «культурного героя» Мелькиадеса (ср. «Поминки по Финнегану» как рукопись Анны Ливии), расшифрованной последним Буэндиа и представляющей изложение истории Макондо как цепи событий, совмещенных во времени.

В качестве последнего примера мифологизирования в современной литературе сошлемся на арабских франкоязычных писателей, чье творчество стало предметом рассмотрения в работах некоторых советских авторов²⁰⁴.

У целого ряда алжирских писателей и других писателей Магриба встречается характерное сочетание исторических и этнографических мотивов (особенно родовая месть), эпизодов современности, фольклорно-мифологических мотивов, еще сильно окрашенных романтикой национального возрождения. Особого упоминания заслуживает Катеб Ясин как автор дилогии «Неджма» и «Звездный полигон». Четверо основных героев — современные молодые люди, участвующие в национально-освободительном движении и разделяющие его перипетии. В другом плане это освободительное движение про-

ещируется на исторический экран: оно оказывается повторением целого ряда исторических эпизодов борьбы с завоевателями Северной Африки в прошлом. Все молодые люди принадлежат к племени Кеблут, чей легендарный основатель, добровольно умерший, чтоб не склониться перед врагами, снова воскресает и в виде призрака является своим потомкам, чтобы напомнить об их долге. Мифологема смерти — воскресения распространяется на героев, которые выживают после смертельных ножевых ран, и т. п.

Символом страны, нации, племени, а также вечно женственного начала оказывается прекрасная Неджма (сопоставляемая с Астартой и Саламбо), в которую влюблены все герои — друзья и родственники между собой. Она несет им надежду и гибель. Неджма оказывается их «сестрой», любовь к которой грозит им инцестом и раздором в племени. История Неджмы становится повторением судьбы ее матери, также бывшей предметом любви четырех мужчин из племени Кеблут. События и лица повторяются у Катеба Ясина по правилам поэтики мифологизирования; влияние на него Джойса (и Фолкнера) не вызывает сомнений. Влияние это сочетается с трагически окрашенной национальной романтикой. Поэтика повторений и замещений служит Катебу Ясину для символического выявления исторической осмысленности происходящего в свете национальных судеб Алжира.

Итак, поэтика мифологизирования является орудием семантической и композиционной организации текста не только у таких типичных модернистов, как Джойс, но и у сохранившего верность реалистическим традициям Т. Манна, и у латиноамериканских или афро-азиатских писателей, соединивших элементы модернистской поэтики мифологизирования (почти всегда сопряженных с элементами психоанализа, чаще юнгианского) с неоромантическим обращением к национальному фольклору и национальной истории, даже с политической революционной проблематикой. Оказывается, что мифологизм в романе XX в. функционирует в весьма широком ареале, несводимом к западноевропейскому модернизму 20—30-х годов в узком смысле этого термина. Это заставляет нас и при исследовании корней феномена мифологизирования в XX в. признать их сложность и комплексность и особо учесть такие моменты, как стремление по той или иной причине связать настоящее с прошлым в единый поток ради ли обнаружения их единой метафизической природы (Джойс), или ради опоры на традиции европейской гуманистической мысли и классической морали (Т. Манн), или во имя сохранения и возрождения национальных форм мысли и творчества

(латиноамериканские и афро-азиатские писатели). Соответственно одна и та же традиционная мифологема приобретает разный смысл или разные оттенки смысла. Например, смерть — воскресение для Джойса символизирует бесперспективную бесконечность пустых масок «ужаса истории», для Т. Манна — вечное обновление старых форм жизни духа, для некоторых писателей — возрождение национальной культуры и т. д.

Обращаясь к собственно модернистскому мифологизированию, необходимо ясно представлять себе характер соотношения между «возрождением» мифа в XX в. и подлинной древней мифологией. Отказ от социологического обоснования романной структуры и переход от изображения социальных типов к универсальной микропсихологии эвримена открыл дорогу частичному использованию архаических средств организации повествования и символики мифологического типа. Романы Кафки отмечены печатью стихийного мифотворчества, он создал свой собственный язык поэтических символов, тогда как Джойс обращается к различным традиционным мифам как к своеобразному готовому языку нового романа. Этим готовым языком воспользовался и Т. Манн, но он дал одновременно и объективный художественный анализ этого языка с реалистических позиций, обнаружив тонкое понимание архаической культуры и ее исторических форм. Обращение некоторых писателей, например африканских, к языку мифа поддерживалось тем, что в их культуре пережитки фольклорно-мифологического мышления были исторической реальностью. Язык мифологизма XX в., однако, далеко не совпадает с языком древних мифов, поскольку нельзя поставить знак равенства между невыделенностью личности из общины и ее деградацией в современном индустриальном обществе, нивелированностью, отчуждением и т. п.

Пресловутая цикличность также не является универсальной характеристикой первобытной мифологии, и ее особая популярность в модернистском романе отчасти даже навеяна ритуалистической этнографией Фрейзера и его учеников, так же как психологизация мифологии нашла дополнительную поддержку в психоанализе. Кроме того, для современной поэтики мифологизирования характерно суммирование и отождествление совершенно различных мифологических систем с целью акцентировки их метамифологического вечного смысла. Такие явления синтеза известны и в прошлом (эллинизм, гностические и другие учения начала эры), но в принципе они чужды древней мифологии, которая, даже ассимилировав чужих богов, утверждает свою исключительность.

Таковы основные расхождения в самом языке мифа в древней культуре и в XX в.

Не следует также забывать, что поэтика мифологизирования не только организует повествование, но служит средством метафорического описания ситуации в современном обществе (отчуждение, трагическая «робинзонада» личности, чувство неполноценности и бессилия частного человека перед мистифицированными социальными силами) с помощью параллелей из традиционных мифов, которые порождены иной стадией исторического развития. Поэтому при использовании традиционных мифов самый их смысл резко меняется, часто на прямо противоположный. Это, в частности, подчеркивает сравнение Кафки, непосредственно мифологизировавшего современную житейскую прозу, с Джойсом, экспериментировавшим с традиционными мифологемами.

Символика кафкианских образов оказывается часто прямо противоположной смыслу древних мифов, главная функция которых как раз заключалась во включении индивида в социальный и природный круговорот и в поддержке социальной и природной «гармонии», тогда как мифология Кафки есть мифология непреодолимой полосы отчуждения между индивидом и вневечными социальными и природными силами.

Вместе с тем в художественной и мифологической фантазии и в человеческой фантазии вообще, в той мере, в какой она не «перекрывается» чисто научным рационалистическим познанием (хотя и в современной науке существуют классификации по вторичным чувственным качествам, отдаленно напоминая этим принцип древней мифологии), в той мере, в какой она не полностью сводится к своему конкретно-историческому выражению, имеется определенная общность. И в стремлении обнаружить эту общность заключен определенный позитивный смысл.

Часть I

НОВЕЙШИЕ ТЕОРИИ МИФА И РИТУАЛЬНО-МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ЛИТЕРАТУРЕ

¹ Литература по истории изучения мифологии небогата. Из относительно новых работ можно рекомендовать кроме содержательной статьи: А. Ф. Лосев, Мифология, — «Философская энциклопедия», т. 3, М., 1964, стр. 457—466, обзорный очерк известного голландского германиста: J. de Vries, *Forschungsgeschichte der Mythologie*, München — Freiburg, 1961. Много материала по истории мифологии содержится в кн.: Д. Ж. Кохьяра, История фольклористики в Европе, с предисл. Е. М. Мелетинского, М., 1960, а по изучению мифов в России в кн.: М. К. Азадовский, История русской фольклористики, тт. I—II, М., 1958—1963.

² См.: А. Ф. Лосев, История античной эстетики, тт. I—IV, 1963—1975 (там же богатейшая библиография).

³ А. Ф. Лосев, История античной эстетики (Софисты. Сократ. Платон), М., 1964, стр. 561.

⁴ Ср.: Л. Баткин, Ренессансный миф о человеке, — «Вопросы литературы» (далее — ВЛ), 1971, № 9, стр. 112—133.

⁵ Д. Ж. Вико, Основания новой науки об общей природе наций, со вступит. ст. М. А. Лифшица, Л., 1940, стр. 87 (далее ссылки в тексте даны по этому изданию).

⁶ К. Маркс, Ф. Лассалю, 28 апреля 1862 г., — К. Маркс, Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2, т. 30, стр. 512.

⁷ K. Ph. Moritz, *Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten*, Berlin, 1791; G. F. Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker*, Bd 1—3, Leipzig—Darmstadt, 1836—1843; J. von Görres, *Mythengeschichte der asiatischen Welt*, Bd 1—2, Heidelberg, 1810; I. A. Kanne, *Eerste Urkunden der Geschichte oder allgemeinen Mythologie*, Berlin, 1908; J. Grimm, *Deutsche Mythologie*, Göttingen, 1935.

⁸ Ф. Шлегель, История древней и новой литературы, ч. 1—2, СПб., 1824—1830.

⁹ F. W. von Schelling, *Einleitung in die Philosophie der Mythologie*, Sämtliche Werke, 2 Abt., Bd 1, Stuttgart—Augsburg, 1856; его же, *Philosophie der Mythologie*, — там же, 2 Abt., Bd 2, Stuttgart, 1857 (ср.: Schellings Werke. Auswahl, hrsg. von O. Weiss, Bd 3, Leipzig, 1907); Ф. В. Шеллинг, Философия искусства, М., 1966 (ссылки в тексте даны по этому изданию).

¹⁰ R. Weimann, *Literaturwissenschaft und Mythologie. Vorfragen einer methodologischen Kritik*, — «Sinn und Form», Berlin, 1967, 2-те Heft (имеется русский перевод этой статьи в кн.: Р. Вейман, История литературы и мифологии, М., 1975, стр. 260—302).

¹¹ М. Мюллер, Сравнительная мифология, — «Летописи русской литературы и древности», т. V, М., 1963; его же, Наука о языке, вып. 1—2, Воронеж, 1868—1870; A. Kuhn, *Herabkunft des Feuers und Göttertrank*, Berlin, 1859; его же, *Entwicklungsstufen der Mythenbildung*, Berlin, 1873; A. De Gubernatis, *Zoological Mythology*, London, 1872;

F. L. W. Schwartz, *Der Ursprung der Mythologie*, Berlin, 1860; W. Mannhardt, *Wald- und Feldkulte*, Bd 1—2, Berlin, 1875—1877; Ф. И. Буслаев, *Исторические очерки русской народной словесности и искусства*, тт. 1—2, СПб., 1861; А. Н. Афанасьев, *Поэтические воззрения славян на природу*, тт. 1—3, М., 1865—1869.

¹² Э. Тэйлор, *Первобытная культура*, М., 1939; Э. Лэнг, *Мифология*, М., 1901; A. Lang, *Myth, Ritual and Religion*, vol. 1—2, London, 1887. О борьбе Лэнга и «антропологов» со школой М. Мюллера см.: R. M. Dorson, *The Eclipse of Solar Mythology*, — «*Journal of American Folklore*» (далее — JAF), 1955, № 68, стр. 393—416.

¹³ H. Spencer, *Principles of Psychology*, London, 1855.

¹⁴ Ф. Ницше, *Рождение трагедии из духа музыки*, — Полное собрание сочинений Ф. Ницше, т. 2, М., 1912.

¹⁵ L. Klages, *Von Kosmogonischen Eros*, 5 Aufl., Stuttgart, 1951.

¹⁶ H. Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, 1932.

¹⁷ A. Camus, *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, Paris, 1942.

¹⁸ О Хайдеггере см.: П. П. Гайденоко, *Экзистенциализм и проблема культуры*, М., 1963.

¹⁹ G. Sorel, *Réflexions sur la violence*, Paris, 1906.

²⁰ R. Niebuhr, *Faith and History*, New York, 1948; R. Barthes, *Mythologies*, Paris, 1957; H. Hatfield, *The Myth of Nazism*, — «*Myth and Mythmaking*» (далее — MM), ed. by Henry A. Murray, New York, 1960, стр. 199—220; J. T. Marcus, *The World Impact of the West. The Mystique and the Sense of Participation in History*, — там же, стр. 221—239; M. Eliade, *Aspects de mythe*, Paris, 1963; A. Sauvy, *La mythologie de notre temps*, Paris, 1965.

²¹ W. W. Douglas, *The Meanings of «Myth» in Modern Criticism*, — «*Modern Philology*», 1953, 1, стр. 232—242.

²² Ф. Боас, *Ум первобытного человека*, М.—Л., 1926; F. Boas, *General Anthropology*, Washington, 1938 (глава «*Mythology and Folklore*»); его же, *Psychological Problems in Anthropology*, — «*American Journal of Psychology*», 1910, vol. XXI, стр. 371—384; его же, *Comparative Study of Tsimshian Mythology*, — «31 Annual Report of the Bureau of American Ethnology of the Smithsonian Institution 1909—1910», Washington, 1916.

²³ J. Frazer, *Golden Bough*, vol. I—XII, 3 ed., London, 1907—1915; сокращенный русский перевод: Д. ж. Фрезер, *Золотая ветвь*, тт. I—4, М., 1928.

²⁴ M. Hocart, *Kingship*, Oxford, 1927.

²⁵ A. van Gennep, *Mythes et légendes d'Australie*, Paris, 1906; его же, *Les mythes de passage*, Paris, 1909.

²⁶ J. E. Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Cambridge, 1903; ее же, *Themis*, Cambridge, 1912; ее же, *Ancient Art and Ritual*, Cambridge, 1913; A. B. Cook, *Zeus*, Cambridge, 1914—1940; «*Anthropology and the Classics*», ed. by R. B. Marett, Oxford, 1907; G. Murray, *The Rise of the Greek Epic*, Oxford, 1907; его же, *Euripides and his Age*, Oxford, 1913; F. M. Cornford, *From Religion to Philosophy*, London, 1913; его же, *The Origin of Attic Comedy*, London, 1914.

²⁷ C. H. Hook, *Myth and Ritual*, Oxford, 1933; «*The Labyrinth*», ed. by C. H. Hook, London, 1935; T. H. Gaster, *Thespis. Ritual Myth and Drama in the Ancient Near East*, New York, 1950 (ср.: M. Hocart, *Kingship*).

²⁸ E. O. James, *Myth and Ritual in the Ancient Near East. An Archaeological and Documentary Study*, London, 1958.

²⁹ F. R. S. Raglan, *The Hero. A Study in Tradition, Myth and Drama*, London, 1936; его же, *The Origins of Religions*, London, 1949; его же, *Myth and Ritual*, — JAF, 1955, vol. 68, стр. 454—461.

³⁰ J. de Vries, Das Märchen, besonders in seinem Verhältnis zu Heldensage und Mythos,—«Folklore Fellows Communications» (далее — FFC), Helsinki, 1954, № 50.

³¹ S. E. Hyman, The Ritual View of Myth and the Mythic,—JAF, 1955, vol. 68, стр. 462—472; его же, The Tangled Bank: Darwin, Marx, Frazer and Freud as Imaginative Writers, New York, 1962.

³² W. Bascom, The Myth-ritual Theory,—JAF, 1957, vol. 70, стр. 103—114; W. I. Greenway, Literature among the Primitives. Folklore Associate, Hatboro, 1964; C. Kluckhohn, Myth and Ritual: a General Theory,—«Myth and Literature» (далее — ML), Lincoln, 1966, стр. 3—44; J. Fontenrose, The Ritual Theory of Myth («Folklore Studies», 18), Berkeley—Los Angeles, 1966; G. S. Kirk, Myth, its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures, Berkeley—Los Angeles, 1970; C. Lévi-Strauss, L'homme nu («Mythologiques», IV), Paris, 1971.

³³ M. Wilson, Rituals of Kingship among the Nyakyusa, London, 1957; его же, Divine Kings and the Breath of Man, Cambridge, 1959; его же, Communal Rituals of the Nyakyusa, London, 1959. Ср. также M. G. McKenny, The Social Structure of the Nyakyusa,—«Africa», 1973, vol. 43, № 2.

³⁴ W. E. H. Stanner, On Aboriginal Religion («Oceania Monographs», 11), Sidney, 1966.

³⁵ См.: H. M. Kümmerl, Ersatzritual für den hethitischen König («Studien zu Bogazköy-Texten», Heft 3), Wiesbaden, 1967; ср. также более раннюю обзорную статью: К.-Н. Bernhardt, Kult und König im Altertum der Vorderen Orients,—«Altertum», 1959, Bd 5, Heft 2, стр. 72.

³⁶ B. Malinowski, Myth in Primitive Psychology, London, 1926.

³⁷ K. Th. Preuß, Das Religiöse Gehalt der Mythen, Tübingen, 1933; его же, Die Geistige Kultur der Naturvölker, Leipzig—Berlin, 1914.

³⁸ E. Durkheim, Les formes élémentaires de la vie religieuse, Paris, 1912.

³⁹ L. Lévy-Bruhl, La surnaturel et la nature dans la mentalité primitive, Paris, 1931; его же, La mentalité primitive, Paris, 1935; его же, Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures, 9 ed., Paris, 1951; его же, Carnets, Paris, 1949. В русском переводе: Л. Леви-Брюль, Первобытное мышление, М., 1930; его же, Сверхъестественное в первобытном мышлении, М., 1937.

⁴⁰ Л. Леви-Брюль, Первобытное мышление, М., 1930, стр. 6. Далее ссылки в тексте даны по этому изданию.

⁴¹ E. Cassirer, Philosophie des symbolischen Formen, Zweiter Teil, Berlin, 1925.

⁴² E. Cassirer, Essay on Man, New Haven, 1944; его же, Myth on the State, New Haven, 1946.

⁴³ W. M. Urban, Language and Reality, London, 1939.

⁴⁴ S. Langer, On Cassirer's Theory of Language and Myth,—«Philosophy of E. Cassirer», Evanston, 1949.

⁴⁵ S. K. Langer, Philosophy in a New Key, Cambridge, Mass., 1951.

⁴⁶ P. Radin, The Primitive Man as Philosopher, New York—London, 1927.

⁴⁷ E. W. Count, Myth as World View. A Biosocial Synthesis,—«Culture in History. Essays in Honor of P. Radin», ed. by S. Diamond, New York, 1960, стр. 580—627. Ср.: К. Прибрам, Языки мозга, М., 1975, гл. XVIII—XIX.

⁴⁸ W. Wundt, Völkerpsychologie, Bd 4—6. Mythos und Religion, 3 Aufl., Leipzig, 1920—1923; В. Вундт, Миф и религия, СПб., 1913 (ср.: Н. Н. Ланге, Теория В. Вундта о начале мифа, Одесса, 1912).

- ⁴⁹ L. Leistner, *Das Rätsel der Sphinx*, Bd I—2, Berlin, 1889; F. von der Leyen, *Das Märchen*, 3 Aufl., Leipzig, 1925.
- ⁵⁰ З. Фрейд, *Тотем и табу*, М., 1923.
- ⁵¹ O. Rank, *Psychoanalytische Beiträge zur Mythenforschung*, Leipzig—Wien, 1919; его же, *Der Mythos von der Geburt des Helden*, Leipzig—Wien, 1912.
- ⁵² G. Róhaim, *Myth and Folktale*,—ML, стр. 25—32.
- ⁵³ С. С. Аверинцев, *Аналитическая психология К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии*,—ВЛ, 1970, № 3, стр. 113—143; расширенный вариант в кн.: «О современной буржуазной эстетике», вып. 3, М., 1972, стр. 110—155.
- ⁵⁴ См. в особенности: C. G. Jung, *Von den Wurzeln des Bewußtseins*, Zürich, 1954; C. G. Jung, K. Kerényi, *Einführung in das Wesen der Mythologie*, 4 Aufl., Zürich, 1951. Работы К. Г. Юнга по теории архетипов и мифологии собраны в девятом томе английского издания его сочинений: «The Collected Works of C. G. Jung», vol. 9, pt 1, London, 1959.
- ⁵⁵ «The Collected Works of C. G. Jung», vol. 9, pt 1, стр. 43.
- ⁵⁶ C. G. Jung, K. Kerényi, *Einführung in das Wesen der Mythologie*, стр. 111.
- ⁵⁷ «The Collected Works of C. G. Jung», vol. 9, pt 1, стр. 6—7.
- ⁵⁸ C. G. Jung, K. Kerényi, *Einführung in das Wesen der Mythologie*, стр. 119.
- ⁵⁹ «The Collected Works of C. G. Jung», vol. 9, pt 1, стр. 38.
- ⁶⁰ C. G. Jung, *On the Psychology of the Trickster Figure*,—P. Radin, *The Trickster. A Study in American Indian Mythology*, with Commentary by Karl Kerényi and C. G. Jung, London, 1956, стр. 195—211.
- ⁶¹ «The Collected Works of C. G. Jung», vol. 9, pt 1, стр. 111—147.
- ⁶² Ch. Baudouin, *Le triomphe du héros*, Paris, 1952.
- ⁶³ C. G. Jung, *Die psychologische Aspekte des Mutterarchetypus*,—«Eranos-Jahrbuch», 1938; перепечатано в «Collected Works of C. G. Jung», vol. 9, pt 1, стр. 75—110.
- ⁶⁴ J. Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton, 1968 (первое издание—1948); его же, *The Masks of God*, vol. I—IV, New York, 1959—1970; его же, *Bios and Mythos*,—«Psychoanalysis and Culture», New York, 1951, стр. 324—343.
- ⁶⁵ M. Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, 1949; его же, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, 1951; его же, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, 1951; его же, *Le Yoga. Immortalité et liberté*, Paris, 1954; его же, *Mythes. rêves et mystères*, Paris, 1957; его же, *Naissance mystique*, Paris, 1959; его же, *Mephistopheles et l'Androgyne*, Paris, 1962; его же, *Aspects du mythe*, Paris, 1963; его же, *Le sacré et le profane*, Paris, 1965. См. сборник статей в честь М. Элиаде с материалами о нем и с развитием его проблематики: «Myths and Symbols. Studies in Honor of Mircea Eliade», ed. by I. M. Kitagawa and Ch. H. Long, Chicago—London, 1969.
- ⁶⁶ E. Leach, Lévi-Strauss, Fontana, 1970.
- ⁶⁷ G. Dumézil, *Le festin d'immortalité*, Paris, 1924; его же, *Mythes et dieux des Germains*, Paris, 1938; его же, *Loki*, Paris, 1948; его же, *Jupiter Mars Quirinus*, I—IV, Paris, 1941—1966; его же, *Mitra—Varuna*, Paris, 1946; его же, *Mythe et épopée*, I—III, Paris, 1968—1973.
- ⁶⁸ C. Scott Littleton, *The New Comparative Mythology. An Anthropological Assessment of the Theories of Georges Dumézil*, Berkeley—Los Angeles, 1966. Книга эта и взгляды самого Дюмезиля подверглись резкой критике в рецензии эстонского ученого Хуго Мазинга («III летняя школа по вторичным моделирующим системам», Тарту, 1968, стр. 227—248). Ср.: P. Smith, D. Sperber, *Mythologiques de Georges Dumézil*,—«Annales,

1971, № 3—4, стр. 559—586, где затрагивается вопрос о соотношении взглядов Дюмезиля и Леви-Стросса.

⁶⁹ J. M. Auzias, Les clefs pour le structuralisme, Paris, 1967, стр. 1—3.

⁷⁰ C. Lévi-Strauss, Le champ d'anthropologie, — «Anthropologie structurale deux», Paris, 1973.

⁷¹ M. Merleau-Ponty, Les signes, Paris, 1960.

⁷² C. Lévi-Strauss, Tristes tropiques, Paris, 1962, стр. 34—44. Критику структурализма с позиций феноменологии см.: E. Paci, Antropologia strutturale e fenomenologia, — «Aut Aut», 1965, 88, Milan, стр. 42—54.

⁷³ A. J. Greimas, Structure et histoire, — «Les temps modernes», 1966, № 246.

⁷⁴ C. Lévi-Strauss, Les structures élémentaires de la parenté, 2 ed., Paris, 1967.

⁷⁵ C. Lévi-Strauss, The Structural Study of Myth, — «Journal of American Folklore», vol. 68, № 270, стр. 428—444 (французский слегка расширенный вариант этой статьи: «La structure des mythes», — «Anthropologie structurale», Paris, 1968, стр. 227—255; русский перевод: «Вопросы философии», 1970, № 6, стр. 152—164). Статьи разных лет: «La geste d'Asdival» (1958), «Quatre mythes Winnebago» (1960), «La structure et la forme» (1960), «Le sexe des astres» (1967), «Les champignons de la culture» (1970), «Rapports de symétrie entre rites et mythes de peuples voisins» (1971), «Comment meurent les mythes» (1971) — перепечатаны в разделе «Mythologie et rituel», — «Anthropologie structurale deux», Paris, 1973, стр. 139—318 (вопросы мифа затрагиваются и в первой статье этого сборника «Le champ d'anthropologie», стр. 11—44). Книги: C. Lévi-Strauss, Le totémisme aujourd'hui, Paris, 1962; его же, La pensée sauvage, Paris, 1962; его же, Mythologiques, I—IV, Paris, 1964—1971. Ср. систематизированные извлечения из его трудов в виде словаря по теории мифа: Mauricio del Nino, L'analisi dei miti in Cl. Lévi-Strauss: Lessico metodologico, [Palermo], 1975.

О Леви-Строссе существует обширная литература, преимущественно материалы дискуссий. Вопросы теории мифа затрагиваются в следующих книгах: I. Simonis, Claude Lévi-Strauss ou la «Passion de l'inceste», Paris, 1968 (с обширной библиографией); E. Leach, Lévi-Strauss, Fontana, 1970; см. также сборник статей: «Structural Study of Myth and Totemism», ed. by E. Leach, London, 1957; B. Nathhorst, Formal or Structural Studies of Traditional Tales. The Usefulness of Some Methodological Proposals Advanced by Vladimir Propp, Alan Dundes, Claude Lévi-Strauss and Edmund Leach, — «Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in Comparative Religion», 9, Stockholm, 1969; G. S. Kirk, Myth, its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures, Berkeley — Los Angeles, 1970 (Chapter II: «Lévi-Strauss and the Structural Approach», стр. 42—83); J. Courtès, Lévi-Strauss et les contraintes de la pensée mythique, Paris, 1974. Дискуссию о соотношении истории и структуры мифа см.: «Annales», 1971, № 3—4. Ср. сборник статей: «Anthropology of C. Lévi-Strauss», ed. by H. Nutini and I. Buchler, Appleton—Century—Crafts, 1972. Ср. Е. Мелетинский, Клод Леви-Стросс и структурная типология мифа, — ВФ, 1970, № 7, стр. 165—173; его же, Клод Леви-Стросс. Только этнология? — ВЛ, 1971, № 4, стр. 115—134.

⁷⁶ C. Lévi-Strauss, Mythologiques, I. Le cru et le cuit, Paris, 1964. Русский перевод отрывка из теоретического вступления к данному тому см. в сб.: «Семiotика и искусствометрия», М., 1972, стр. 25—49.

⁷⁷ E. Kōngās, P. Maranda, Structural Models in Folklore and Transformational Essays, The Hague — Paris, 1971.

⁷⁸ R. Jakobson, C. Lévi-Strauss, «Les chats» de Ch. Baudelai-

re,—*«L'Homme»*, 1962, vol. II, № 1, стр. 5—21 (русский перевод см.: Р. Якобсон, К. Леви-Стросс, *«Кошки» Шарля Боулера*,—*«Структурализм: „за“ и „против“*. Сборник статей, М., 1975, стр. 231—255).

⁷⁹ R. Barthes, *Mythologies*, Paris, 1957 (статья *«Le mythe d'aujourd'hui»*).

⁸⁰ C. Lévi-Strauss, *La structure et la forme. Reflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp*,—*«Cahiers de l'Institut de science économique appliquée»*, serie M, № 7, mars, 1960, стр. 1—36. Печенечано: *«International Journal of Slavic Linguistics and Poetics»*, III, Gravenhage, 1960, стр. 122—149 (*«L'analyse morphologique des contes russes»*).

⁸¹ B. P. Armstrong, *Content Analysis in Folkloristics*,—*«Trends in Content Analysis»*, Urbana, 1959, стр. 151—170; J. L. Fischer, *A Ponapean Oedipus Tale*,—*«Anthropologist Looks at Myth»*, compiled by Melville Jacobs, Austin—London, 1966, стр. 109—124; его же, *Sequence and Structure in Folktales*,—*«Men and Cultures»*, Philadelphia, 1960, стр. 442—446.

⁸² A. Dundes, *The Morphology of North American Indian Folktales*,—*FFC*, 1964, vol. LXXXI, № 195.

⁸³ A. J. Greimas, *La sémantique structurale*, Paris, 1966; его же, *Du Sens*, Paris, 1970.

⁸⁴ M. Griaule, G. Dieterlen, *Le renard pâle*, t. 1 (*Le mythe cosmogonique*), Paris, 1965 (*«Travaux et mémoires de l'institut d'éthnologie»*, LXXII).

⁸⁵ *«Sémiotique narrative: récits bibliques»*, ed. par C. Chabrol et L. Marin (специальный номер: *«Langages»*, Paris, 1971, № 22); *«Le récit évangélique»*, ed. par C. Chabrol et L. Marin, Paris, 1974.

⁸⁶ C. Bremond, *Logique du récit*, Paris, 1973. Вопросы структурного изучения мифа отчасти затронуты в кн.: Tz. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, 1970. Некоторые итоги структурного изучения мифа суммированы в кн.: S. Miceli, *Struttura e senso del mito*, Palermo, 1973.

⁸⁷ P. Maranda, *Computers in the Bush: Tools for the Automatic Analysis of Myth*,—*«Essays on the Verbal and Visual Arts»*, ed. by J. Helm, Washington, 1967, стр. 77—83; его же, *Formal Analysis and Intercultural Studies*,—*«Information sur les sciences sociales»*, VI, 1967, стр. 7—36; его же, *Analyse qualitative et quantitative de mythe sur ordinateur*,—*«Calcul et formalisation dans les sciences de l'homme»*, Paris, 1968, стр. 79—86; его же, *Informatique et mythologie: recherche et enseignement à partir d'une texte lau (Malaita, les Salomon)*,—*«Informatique et sciences humaines»*, Paris, 1969; его же, *Cendrillon. Théorie des graphes et des ensembles*,—*«Sémiotique, narrative et textuelle»*, ed. par C. Chabrol, Paris, 1973, стр. 122—136. Ср.: I. R. Buchler, H. A. Selby, *A Formal Study of Myth* (*«University of Texas Center for Intercultural Studies in Folklore and Oral History. Monograph Series»*, № 1), Austin, 1968. D. A. Eamer, W. C. Reimer, *Computer Techniques in Myth Analysis. An Application* (*«Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica»*, № 31), Urbino, 1974. Ср. доклад на конференции Американского фольклорного общества в 1974 г.: *«Modeling Propp and Lévi-Strauss in a meta-symbolic simulation system»* by Lhildon Klein а. о. (*«Computer Sciences Department. The University of Wisconsin»*). Некоторые интересные статьи по структурному изучению мифа опубликованы в сборниках: *«Echanges et communication. Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss»*, vol. 1—2, ed. par J. Pouillon et P. Maranda, La Hague — Paris, 1970; *«Structural Analysis of Oral Tradition»*, ed. by Pierre Maranda and Elli Kōngās Maranda, Philadelphia, 1971; *«Toward New Perspectives in Folklore»*, ed. by Américo Parades and Richard Bauman, Austin—London, 1972.

⁸⁸ Многочисленные статьи представителей ритуально-мифологического

направления (в том числе их «попутчиков» и даже критиков) отчасти собраны в сборниках: «Myth and Symbol», Lincoln, 1963, и особенно в специальной антологии «Myth and Literature. Contemporary Theory and Practice», ed. by John Vickery, Lincoln, 1966; ср. также сборники: «Myths and Symbols. Studies in Honor of Mircea Eliade», ed. by I. M. Kitagawa and Ch. Long, Chicago — London, 1969 и «Myths and Motifs in Literature», ed. by D. I. Burrows, F. R. Lapedes, New York, 1973. Основные теоретические труды см. в прим. 110.

⁸⁹ N. Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957, стр. 109; J. B. Vickery, *The Golden Bough: Impact and Archetype*, — «Myth and Symbol» (далее — MS), Lincoln, 1963, стр. 174—196.

⁹⁰ G. Murray, *The Rise of Greek Epics*, Oxford, 1907.

⁹¹ R. Carpenter, *Folk-Tale, Fiction and Saga in the Homeric Epics*, Berkeley — Los Angeles, 1946.

⁹² E. Mireaux, *Les poèmes homériques et l'histoire grecque*, t. 1—2, Paris, 1948.

⁹³ Ch. Autran, *Homère et les origines sacerdotales de l'épopée grecque*, Paris, 1943; его же, *L'épopée indoue*, Paris, 1946.

⁹⁴ G. R. Levy, *The Sword from the Rock. An Investigation into Origins of Epic Literature*, London — New York, 1953.

⁹⁵ B. Phillpotts, *The Elder Edda and Ancient Scandinavian Drama*, Oxford, 1920.

⁹⁶ G. Dumézil, *Loki*, Paris, 1948; F. Ström, *Loki. Ein mythologisches Problem*, Götteborg, 1956.

⁹⁷ Е. Мелетинский, Теории эпоса в современной зарубежной науке, — ВЛ, 1957, № 3, стр. 94—112; его же, Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники, М., 1963 («Введение»).

⁹⁸ P. Saintyves, *Les contes de Perrault et les récits parallèles*, Paris, 1923.

⁹⁹ J. Weston, *From Ritual to Romance*, London, 1920.

¹⁰⁰ J. Spears, *Sir Gawain and the Green Knight*, — «Scrutiny», XVI, 1949, стр. 244—300; H. Zimmer, *The King and the Corpse*, New York, 1948; Ch. Moorman, *Myth and Medieval Literature. Sir Gawain and the Green Knight*, — «Medieval Studies», XVIII, Toronto, 1956, стр. 158—172 (неперепечатана в сб.: ML, стр. 171—186).

¹⁰¹ G. Murray, *The Classical Tradition in Poetry*, Cambridge, Mass., 1927.

¹⁰² H. Weisinger, *The Myth and Ritual Approach to Shakespearean Tragedy*, — ML, стр. 149—160; его же, *An Examination of Myth and Ritual Approach to Shakespeare*, — MM, стр. 132—140; F. Fergusson, *Idea of a Theatre*, Princeton, 1949; H. H. Watts, *Myth and Drama*, — ML, стр. 75—85; E. Lagardia, *Chastity, Regeneration and World Order in «All's Well that Ends Wells»*, — MS, стр. 119—132; N. Frye, *Natural Perspective*, New York, 1965; его же, *Fools of Time*, Toronto, 1967. Ср. совпадения с идеями Л. С. Выготского в его ранних работах о Гамлете; см.: Л. С. Выготский, *Психология искусства*, М., 1968, стр. 339—496.

¹⁰³ N. Frye, *The Road of Excess*, — MS, стр. 3—20; его же, *Fearful Symmetry*, Princeton, 1947. Ср. также: W. W. Jones, *Immortality in Two of Milton's Elegies*, — MS, стр. 133—140; R. P. Adams, *The Archetypal Patterns of Death and Rebirth in Milton's Lycidas*, — ML, стр. 187—191.

¹⁰⁴ J. Lydenberg, *Nature Myth in Faulkner's The Bear*, — ML, стр. 257—264; A. C. Kern, *Myth and Symbol in Criticism of Faulkner's «The Bear»*, — MS, стр. 152—161.

¹⁰⁵ R. Chase, *Herman Melville*, New York, 1949; N. Arwin, *Herman Melville*, New York, 1950; Ch. Olsop, *Call me Ishmael*, New York, 1957; R. L. Cook, *Big Medicine in Moby Dick*, — ML, стр. 193—199.

¹⁰⁶ S. E. Hyman, *The Critic as Narcissus*,—«Accent», VIII, 1948, стр. 187—191; K. Rosenfield, *An Archetypal Analysis of Conrad's Nostromo*,—ML, стр. 315—334; J. L. Blottner, *Mythic Patterns into the Lighthouse*,—ML, стр. 243—255; I. M. Cox, *Remarks on the Sad Initiation of Huckleberry Finn*,—ML, стр. 277—287; L. Crompton, *The Sun Burnt God. Ritual and Tragic Myth in the Return of the Native*,—ML, стр. 289—297; P. B. Murray, *Myth in the Blithedale Romance*,—ML, стр. 213—220; J. E. Hart, *The Red Badge of Courage as Myth and Symbol*,—ML, стр. 221—227; W. B. Stein, *Walden; the Wisdom of the Centaur*,—ML, стр. 335—347; R. Harrison, *Symbolism of the Cyclical Myth in Endymion*,—ML, стр. 229—242; G. R. Stange, *Tennyson's Mythology: a Study of Demeter and Persephone*,—ML, стр. 357—367; J. T. Nothnagle, *Myth in the Poetic Creation of Agrippa D'Aubigné*,—MS, стр. 61—70; W. Troy, *Stendhal in Quest for Henri Beyle*,—«Selected Essays with Introduction by S. E. Hyman», Rutgers University Press, 1967, стр. 149—170; его же, *On Rereading Balzac: The Artist as Scapegoat*,—там же, стр. 171—189 (ср.: D. Durand, *Le decor mythique de la Chartreuse de Parme*, Paris, 1961); Ph. Walker, *Prophetic Myths in Zola*,—ML, стр. 369—376.

¹⁰⁷ I. Watt, *The Rise of the Novel*, Berkeley—Los Angeles, 1962, стр. 85—89.

¹⁰⁸ T. D. Winner, *The Myth as Artistic Means in the Work of A. Schopenhauer*,—MS.

¹⁰⁹ J. I. White, *Mythology in the Modern Novel. A Study of Prefigurative Techniques*, Princeton, 1971.

¹¹⁰ M. Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry. Psychological Studies of Imagination*, New York, 1934 (3 ed.—1963); R. Chase, *The Quest for Myth*, La Baton Rouge, 1949; P. Wheelwright, *The Burning Fountain. A Study in the Language and Symbolism*, Bloomington, 1954; ср.: его же, *The Semantic Approach to Myth*,—JAF, vol. 58, 1955, стр. 473—481, и особенно: N. Frye, *The Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957; ср.: его же, *The Archetypes of Literature*,—ML, стр. 87—97; его же, *New Direction from Old*,—MM, стр. 118—131; ср.: J. Vickery, *Preface to «Myth and Literature»*, стр. 1—2. См. также прим. 88.

¹¹¹ R. Weimann, *Northrop Frye and das Ende des New Criticism*,—«Sinn und Form», Berlin, 1965, Heft 3—4, стр. 621—630; Р. Вайман, «Новая критика» и развитие буржуазного литературоведения. История и критика новейших методов интерпретации, М., 1965 (немецкий оригинал вышел в 1962 г. в Берлине). Ср.: Б. Гиленсон, Заметки о «новой критике»,—«Вопросы эстетики», вып. 8. Кризис западноевропейского искусства и современная зарубежная эстетика», М., 1968.

¹¹² R. Weimann, *Literaturwissenschaft und Mythologie*,—«Sinn und Form», Berlin, 1967, Heft 2, стр. 117 (ср. анализ «Фауста» представителем ритуально-мифологической критики Дж. Векери: «Goethe's Faust», ed. by J. B. Vickery, Balmot (Calif), 1962. Мы не рассматривали оригинальную, но фантастическую попытку анализа мифопоэтической «мудрости» в кн.: R. Graves, *The White Goddess. Historical Grammar of Poetic Myth*, New York, 1966.

¹¹³ А. А. Потебня, О мифическом значении некоторых обрядов и поверий,—«Чтение в императорском Обществе истории и древностей российских», кн. 2—3, М., 1865; его же, Из записок по теории словесности, Харьков, 1905; его же, О некоторых символах в славянской народной поэзии, Харьков, 1914. См. также: Б. Лезин, Из черновых заметок Потебни о мифе,—«Вопросы теории и психологии творчества», кн. 5, Харьков, 1914.

¹¹⁴ А. А. Потебня, Из записок по теории словесности, стр. 401.

¹¹⁵ А. Н. Веселовский, Историческая поэтика, под ред. В. М. Жир-

мунского, Л., 1940. Замечания и коррективы к теории первобытного синкретизма А. Н. Веселовского см. в статье: Е. М. Мелетинский, Первобытные истоки словесного искусства, — «Ранние формы искусства», М., 1972, стр. 149—190.

¹¹⁶ Л. Я. Штернберг, Первобытная религия в свете этнографии, Л., 1936; В. Г. Богораз, Религиозные идеи первобытного человека, — «Землеведение», 1908, кн. 1; его же, Чукчи, т. II (религия), Л., 1939; его же, Миф об умирающем и воскресающем звере, — «Художественный фольклор», 1926, № 1; его же, Эйнштейн и религия, М.—Л., 1923.

¹¹⁷ В. Иванов, Религия Диониса, ее происхождение и влияние, — «Вопросы жизни», 1905, № 6—7; его же, Дионис и прадионисийство, Баку, 1923; его же, Ницше и Дионис, — в кн.: Вяч. Иванов, По звездам, СПб., 1909, стр. 1—20.

¹¹⁸ А. М. Золотарев, Родовой строй и первобытная мифология, М., 1964; С. А. Токарев, Ранние формы религии и их развитие, М., 1964; его же, Что такое мифология? — «Вопросы истории религии и атеизма», вып. 10, М., 1962; А. Ф. Анисимов, Религия эвенков, М.—Л., 1958; его же, Космогонические представления народов Сибири, М.—Л., 1959; его же, Природа и общество в отражении сказки и мифа, — «Ежегодник Музея истории религии и атеизма», I, Л., 1957, стр. 144—171; Ю. П. Францев, У истоков религии и свободомыслия, М.—Л., 1959; Б. И. Шаревская, Старые и новые религии Тропической Африки, М., 1964; М. И. Шахнович, Первобытная мифология и философия, Л., 1971.

¹¹⁹ В. Ф. Зыбковец, Дорелигиозная эпоха, М., 1959.

¹²⁰ В. В. Иванов, Дуальная организация первобытных народов и происхождение дуалистических космогоний, — «Советская археология», 1968, № 4.

¹²¹ В. Я. Пропп, Морфология сказки, 2-е изд., М., 1969; его же, Исторические корни волшебной сказки, Л., 1946; его же, Чукотский миф и гилыцкий эпос, — «Научный бюллетень ЛГУ», 1945; его же, Русский героический эпос, 2-е изд., М.—Л., 1958.

¹²² А. Ф. Лосев, Очерки античного символизма и мифологии, т. 1, М., 1930; его же, Диалектика мифа, М., 1930; его же, Олимпийская мифология в ее социально-историческом развитии, — «Ученые записки МГПИ», т. 72, М., 1953; его же, Введение в античную мифологию, — «Ученые записки Пединститута. Филологическая серия», вып. 5, Сталинабад, 1954; его же, Античная мифология в ее историческом развитии, М., 1957; его же, История античной эстетики, тт. I—IV, М., 1963—1975, и др.

¹²³ А. Ф. Лосев, Диалектика мифа, стр. 7.

¹²⁴ С. С. Аверинцев, Мифы, — «Краткая литературная энциклопедия», т. 4, М., 1967; его же, К истолкованию символики мифа об Эдипе, — сб. «Античность и современность», М., 1972, стр. 90—102, и др.

¹²⁵ Ф. Х. Кессиди, От мифа к логосу (становление греческой философии), М., 1972.

¹²⁶ И. М. Тронский, Античный миф и современная сказка, — сб. «С. Ф. Ольденбургу. К пятидесятилетию научно-общественной деятельности», Л., 1934, стр. 523—534, и другие работы; И. И. Толстой, Статьи о фольклоре, под ред. В. Я. Проппа, Л., 1966.

¹²⁷ «Тристан и Изольда. От героини любви феодальной Европы до богини матриархальной Афреврозии» (коллективный труд сектора семантики мифа и фольклора под редакцией академика Н. Я. Марра), Л., 1932 (со статьями Франк-Каменецкого, Фрейденберг и др.); О. М. Фрейденберг, Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы, Л., 1936. Монографии «Лекции по введению в теорию античного фольклора» и «Образ и понятие» из архива покойной О. М. Фрейденберг готовятся к печати.

Близкий к нашей теме фрагмент «От мифа к лирике» опубликован: О. М. Фрейденберг, Происхождение греческой лирики,— ВЛ, 1973, № 11.

¹²⁸ М. М. Бахтин, Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, М., 1966. Ср. ст.: А. Я. Гуревич, К истории гротеска. «Верх» и «низ» в средневековой латинской литературе,— «Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка», 1975, т. 34, № 4.

¹²⁹ V. W. Turner, Ritual Process. Structure and Antistructure, Chicago, 1969.

¹³⁰ М. М. Бахтин, Искусство слова и народная смеховая культура (Рабле и Гоголь),— сб. «Контекст—1972», М., 1973.

¹³¹ J. Kristeva, La sémiologie comme science des idéologies,— «Semiotica», I, 1969; ее же, Une poétique ruinée,— в кн.: M. Bakhtine, Le poétique de Dostoievsky, Paris, 1970.

¹³² Сравнение взглядов М. Бахтина и Н. Фрая см.: D. Nauman, Au-delà de Bakhtine,— «Poétique», 1973, 13.

¹³³ М. А. Лифшиц, Критические заметки к современной теории мифа,— ВФ, 1973, № 8, стр. 143—153 и № 10, стр. 139—159 (в дальнейшем ссылки на статью даются в тексте с указанием номера журнала и страницы).

¹³⁴ В. В. Иванов, В. Н. Топоров, Славянские моделирующие языковые системы, М., 1965; и х же, Исследования в области славянских древностей, М., 1974; и х же, Le mythe indo-européen du dieu de l'orage poursuivant le serpent: reconstruction du schéma,— «Echanges et communication: Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss, ed. par J. Pouillon et P. Maranda», vol. 2, La Hague—Paris, 1970, стр. 1180—1206; и х же, К проблеме достоверности поздних вторичных источников в связи с исследованием в области мифологии,— «Труды по знаковым системам» (далее — ТЗС), VI, Тарту, 1973, стр. 32—46; и х же, К описанию некоторых кетских семиотических систем,— ТЗС, II, 1965, стр. 116—154; и х же, Инвариант и трансформация в мифологических и фольклорных текстах,— «Типологические исследования по фольклору», сост. Е. М. Мелетинский и С. Ю. Неклюдов, М., 1975, стр. 44—76.

В. В. Иванов, Заметки о типологическом и сравнительно-историческом исследовании римской и индоевропейской мифологии,— ТЗС, IV, 1969, стр. 44—75; егo же, Об одной параллели к гоголевскому «Вию»,— ТЗС, V, 1973, стр. 133—142; егo же, Категория «видимого» и «невидимого». Еще раз о восточно-славянских фольклорных параллелях к гоголевскому «Вию»,— «Structure of Texts and Semiotics of Culture», ed. by Van der Eng and M. Gryggar, The Hague—Paris, 1973; егo же, Структура стихотворения Хлебникова «Меня пронесло на слонах...»,— ТЗС, III, 1967; егo же, Категория времени в искусстве и культуре XX века,— сб. «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве», Л., 1974; егo же, Двоичная символическая классификация в африканских и азиатских традициях,— «Народы Азии и Африки», 1969, № 5, стр. 105—115; егo же, La semiotica delle opposizioni mitologiche de vari popoli,— «Ricerche semiotiche, a cura di I. M. Lotman e B. A. Uspensky», Torino, 1973, стр. 127—147; егo же, Об одном типе архаичных знаков искусства и пиктографии,— «Ранние формы искусства», М., 1972, стр. 105—148.

В. Н. Топоров, К реконструкции мифа о мировом яйце,— ТЗС, III, 1967, стр. 81—99; егo же, К истории связей мифологической и научной традиции. Гераклит,— «To Honor Roman Jakobson», vol. III, The Hague—Paris, 1967; егo же, О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией мирового дерева,— ТЗС, V, 1971, стр. 9—62; егo же, О космогонических источниках раннеисторических описаний,— ТЗС, VI, 1973, стр. 106—150; егo же, L'albero universale,— «Ricerche semioti-

che», стр. 148—209; его же, К происхождению некоторых поэтических символов,—«Ранние формы искусства», стр. 77—104; его же, О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления,—«Structure of Texts and Semiotics of Culture», стр. 225—302.

¹³⁵ Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский, Миф — имя — культура,— ТЗС, VI, стр. 282—305; Ю. М. Лотман, Идейная структура поэмы Пушкина «Анджело»,—«Ученые записки ЛГПИ» («Пушкинский сборник»), Псков, 1973, стр. 3—23; И. П. Смирнов, От сказки к роману,—«Труды Отдела древнерусской литературы», т. XXII, Л., 1972, стр. 287—320; А. М. Панченко, И. П. Смирнов, Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX в.,—«Труды Отдела древнерусской литературы», т. XXVI, стр. 33—40; см. методы семиотики в ряде наших работ: Е. М. Мелетинский, Структурно-типологический анализ мифов северо-восточных палеоазиатов,—«Типологические исследования по фольклору», сост. Е. М. Мелетинский и С. Ю. Неклюдов, М., 1975 (английский вариант: E. M. Meletinsky, Typological Analysis of the Paleo-Asiatic Raven Myths,—«Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae», Tomus 22, Budapest, 1973, стр. 107—155); его же, Scandinavian Mythology as System,—«Journal of Symbolic Anthropology», № 1, стр. 43—58; № 2, стр. 57—78, The Hague — Paris, 1973. Некоторые другие наши статьи собраны в книгу: «Soviet Structural Folkloristics», vol. 1, The Hague — Paris, 1974, ср.: E. Meletinsky, The Structural Typological Study of Folklore,—«Social Sciences», 1971, № 3, стр. 64—81; Е. Мелетинский, Структурная типология и фольклор,—«Контекст—1973», М., 1974, стр. 329—347; С. Ю. Неклюдов, Душа убивающая и мстящая,—ТЗС, VII, 1975, стр. 65—75; его же, О функционально-семантической природе знака в повествовательном фольклоре,—«Семiotика и литература» (в печати); его же, Особенности изобразительной системы в долитературном повествовательном искусстве,—сб. «Ранние формы искусства», М., 1972, стр. 191—219.

¹³⁶ Предварительная постановка вопроса об оценке мифологической теории XX в. дана в статье: Е. Мелетинский, Мифологические теории XX века на Западе,—ВФ, 1971, № 7 (переведена на английский, французский, испанский языки в «Social Sciences», Moscow, 1975, № 3, также на венгерский и сербский яз.); ср. также: E. M. Meletinskij a. o., La folclorica russa ci problemi del metodo strutturale,—«Ricerche Semiotiche», стр. 401—432.

Часть II

КЛАССИЧЕСКИЕ ФОРМЫ МИФА

¹³⁷ Во второй части мы будем избегать ссылок на источники по поводу каждого мотива, так как цели наши чисто теоретические. Здесь использована литература, указанная в примечаниях к первой части, а также дополнительная этнографическая литература, особенно: Н. В. Alexander, North American Mythology, Boston, 1916; его же, Latin American Mythology, Boston, 1920; М. Anesaki, Japanese Mythology, Boston, 1928; «Anthropological Approaches to the Study of Religion», ed. by M. Banton, Edinburgh, 1966; Н. Baumann, Schöpfung und Urzeit der Menschen im Mythos der Afrikanischen Völker, Berlin, 1936; R. Benedict, Zuñi Mythology, vol. 1—2, New York., 1935; R. M. and C. H. Berndt, The World of the First Australians, Chicago, 1965; R. M. Berndt, Djangawul, Melbourne, 1949; его же, Kunapipi. A Study of an Aboriginal Religions Cult, Melbour-

ne, 1951; B. Breisig *Die Entstehung des Göttesgedankes und der Heilbringer*, Berlin, 1905; A. J. Carnay, *Iranian Mythology*, Boston, 1917; K. M. Chadwick, M. K. Chadwick, *The Growth of Literature*, vol. I—III, London, 1932—1940 (перезд.—1971); A. Christensen, *Le premier homme et le premier roi dans l'histoire légendaire des iraniens*, vol. I—II, Uppsala, 1918—1919; R. B. Dixon, *Oceanic Mythology*, Boston, 1916; E. Dhorme, *Les religions de Babilonie et d'Assirie*, Paris, 1945; P. Ehrenreich, *Die Allgemeine Mythologie und ihre ethnologische Grundlagen*, Leipzig, 1910; M. Eliade, *Australian Religions. An Introduction*, Itaka—London, 1973; J. Fontenrose, *Python. A Study of Delphic Myth and its Origins*, Berkeley—Los Angeles, 1959; J. C. Fergusson, *Chinese Mythology*, Boston, 1928; «The Intellectual Adventure of Ancient Man», ed. by H. Frankfort, Chicago, 1946; A. Gusdorf, *Mythe et métaphysique*, Strassburg, 1950; M. Granet, *La religion des chinois*, Paris, 1959; H. G. Güterbock, *Kumarbi Mythen von hurritischen Kronos*, Zürich, 1941; R. Codrington, *The Melanesians*, Oxford, 1891; «Wörterbuch, der Mythologie», hrg. von H. W. Haussig, Stuttgart (продолжающееся многотомное издание); E. Handy, S. Craighile, *Polinesien Religion*, Honolulu, 1927; A. Heidel, *The Babilonian Genesis*, Chicago, 1951; M. J. Herskovits, F. S. Herskovits, *Dahomean Narrative*, North-Western University Press, 1908; A. Hultkrantz, *Les religions des indiens primitifs de l'Amérique*, Uppsala, 1963; A. M. Hultkrantz, *The North American Orpheus Traditions*, Stockholm, 1957; J. Huizinga, *Homo Ludens*, Boston, 1955; L. Honko, *Der Mythos in der Religionswissenschaft*,—«Temenos», Helsinki, 1970, vol. 6; U. Holmberg, *Finno-Ugric and Siberian Mythology*, Boston, 1927; A. E. Jensen, *Mythos und Kult bei Naturvolker*, Wiesbaden, 1951; W. Jochelson, *The Koryak*, Part I, New York, 1905; M. Jacobs, *The Content and Style of Oral Literature*, Chicago, 1959; «The Anthropological Looks at Myth», ed. by M. Jacobs, № 4, New York, 1966; A. B. Keith, *Indian Mythology*, Boston, 1917; K. Kerényi, *Prometheus*, Zürich, 1946; S. N. Kramer, *Sumerian Mythology*, Philadelphia, 1944; «Mythologies of the Ancient World», ed. by S. N. Kramer, New York, 1961; S. H. Langdon, *Semitic Mythology*, Boston, 1931; W. A. Lessa, *Tales from Ulithi Atoll: A Comparative Study in Oceanic Folklore*, Los Angeles, 1961; W. A. Lessa, E. Z. Vogt, *Reader in Comparative Religion*, New York—London, 1965; G. van der Leeuw, *Phänomenologie der Religion*, Tübingen, 1933; C. H. Long, *The Myth of Creation*, Toronto, 1969; R. H. Lowie, *Primitive Religion*, New York, 1922; «Mythology. Selected Readings», ed. by P. Maranda, Harmondsworth, 1972; S. Miceli, *Struttura e senso del Mito*, Palermo, 1973; «Myth and Cosmos», ed. by J. Middleton, New York, 1967; W. M. Müller, *Egyptian Mythology*, Boston, 1928; I. A. Mac Culloch, *Eddic Mythology*, Boston, 1930; G. Nioradze, *Der Schamanismus bei der Sibirischen Völkern*, Stuttgart, 1925; A. Ohlmarks, *Studien zum Problem der Schamanismus*, Lund, 1939; S. I. Reno, *Myth in Profile*,—«Temenos», Helsinki, 1973, vol. 9, стр. 38—54; R. Pettazzoni, *The Truth of Myth in Essays of Religion*, Leiden, 1950; R. Pettazzoni, *Essays on the History of Religion*, Leiden, 1954; J. Piaget, *La naissance de l'intelligence chez l'enfant*, Neuchâtel—Paris, 1936; J. Piaget, *The Child Conception of the World*, New York, 1929; A. R. Radcliffe-Brown, *Structure and Functions in Primitive Society*, Glencoe, 1952; P. Radin, *Primitive Religion: its Nature and Origin*, New York, 1937; еро же, *Primitive Man as Philosopher*, New York—London, 1927; H. J. Rose, *A Handbook of Greek Mythology*, New York, 1959; I. C. Skott, *Indochinese Mythology*, Boston, 1928; B. Spencer, F. I. Gillen, *The Northern Tribes of Central Australia*, London, 1904; и х же, *The Arunta*, vol. 1—2, London, 1927; C. Strehlow, *Die Aranda und Loritja Stämme in Zentral Australien*, Frankfurt am Main,

1908; T. C. H. Strehlow, *Aranda Tradition*, Melbourne, 1957; «Myth. A Symposium», ed. by T. A. Sebeok, Bloomington, 1958; W. E. H. Stanner, *The Dreaming*,—«Australian Signpost», ed. by T. A. G. Hungerford, Melbourne, 1956, стр. 51—65; W. Schmidt, *Ursprung der Gottesidee*, Bd I—XII, Wien, 1912—1955; E. Selzer, *Gesammelte Abhandlungen zur amerikanischen Sprach- und Altertumskunde*, Bd II—5, Berlin, 1902—1923; E. T. N. R. a. a., *The Genealogical Method in the Analysis of Myth and Structural Model*,—«Translation of Culture», ed. by T. O. Beidelman, London, 1971, стр. 313—348; S. Thompson, *The Folktale*, 1946; S. Thompson, *Motif-index of Folk Literature*, Bloomington, 1951—1958; H. Tegnæus, *Le héros civilisateur*, Uppsala, 1950; E. O. E. Turville-Peter, *Myth and Religion of the North*, London, 1961; J. de Vries, *Altgermanische Religionsgeschichte*, I—II, Berlin, 1957; P. Wirz, *Die Marind-anim von Holländisch Süd-Neu-Guinea*, Bd II—III, Hamburg, 1922—1926; «Боги. Брахманы. Люди. Четыре тысячи лет индуизма», М., 1969; А. Валлон, *От действия к мысли*, М., 1956; Я. Э. Голосовкер, *Сказания о титанах*, М., 1958; Р. В. Кинжалов, *Культура древних майя*, Л., 1971; Е. С. Котляр, *Миф и сказка Африки*, М., 1975; М. Леон-Портилья, *Философия нагуа*, М., 1961; М. Э. Матъе, *Древнеегипетские мифы*, М.—Л., 1956; Е. М. Пинус, *Древние мифы японского народа*,—сб. «Китай—Япония. История и филология (к 70-летию акад. Н. И. Конрада)», М., 1961; ее же, *Кодзики—записи о делах древности (автореф. докт. дисс.)*, Л., 1972; С. Радхакришнан, *Индийская философия*, тт. 1—2, М., 1956—1957; Дж. Томсон, *Первые философы*, М., 1959; И. Тренчени-Вальдапфель, *Мифология*, М., 1959; Те Ранги Хироа, *Мореплаватели солнечного восхода*, М., 1950; Юань Кэ, *Мифы древнего Китая*, М., 1965.

В этом разделе автор частично использует также некоторые свои собственные работы, посвященные мифологии океанийцев (Фольклор Австралии,—«Мифы и сказки Австралии, собраны К. Лангло-Паркер», М., 1965; Мифологический и сказочный эпос меланезийцев,—«Океанийский сборник», М., 1957; Повествовательный фольклор народов Океании,—«Сказки и мифы Океании», М., 1970), палеоазиатов [Сказания о Вороне у народов Крайнего Севера,—«Вестник истории мировой культуры», 1959, № 1; Структурно-типологический анализ мифов северо-восточных палеоазиатов (Вороний цикл),—«Типологические исследования по фольклору», М., 1975; *Typological Analysis of the Paleo-Asiatic Raven Myth*,—«Acta Ethnografica», vol. XXII, Budapest, 1973, стр. 107—155], тюрко-монгольских народов Сибири (О древнейшем типе героя в эпосе тюрко-монгольских народов Сибири,—«Проблемы сравнительной филологии», М.—Л., 1964), финнов (Генезис карело-финского эпоса,—«Советская этнография», 1960, № 4), некоторых народов Северного Кавказа (Место нарских сказаний в истории эпоса,—«Нартский эпос», Орджоникидзе, 1957), германцев (Скандинавская мифология как система,—«Труды Чикагского этнографического конгресса», М., 1973; Семантика эдических мифологических сюжетов,—«Скандинавский сборник», XVIII, Таллин, 1973; *Scandinavian Mythology as a System*,—«Journal of Symbolic Anthropology», The Hague—Paris, 1973, № 1, стр. 43—57; № 2, стр. 57—78), вопросам сравнительного изучения мифологии (Предки Прометей,—«Вестник истории мировой культуры», 1958, № 3; Мифы древнего мира в сравнительном освещении,—«Типология и взаимосвязи литератур древнего мира», М., 1971; Первобытные истоки словесного искусства,—«Ранние формы искусства», М., 1972) и роли мифа в развитии сказки и эпоса (Герой волшебной сказки, М., 1958; Происхождение героического эпоса, М., 1963; Миф и сказка,—«Фольклор и этнография», М.—Л., 1970). В указанных работах легко найти дополнительные библиографические ссылки.

- ¹³⁰ J. Piaget, *The Child Conception of the World*, New York, 1929.
- ¹³⁰ О причинной интерпретации времени в истории науки см.: А. Грюнбаум, *Философские проблемы пространства и времени*, М., 1969.
- ¹⁴⁰ E. Leach, *Two Essays Concerning the Symbolic Representation of Time*,—*«Rethinking Anthropology»*, London, 1961, стр. 124—136; ср.: Ohnuki-Tierney, *Concepts of Time among the Ainu of the North-West Coast of Sahali*,—*«American Anthropologist»*, 1969, vol. 71, № 3.
- ¹⁴¹ A. Hultkrantz, *Les religions des indiens primitifs de l'Amérique*, стр. 33.
- ¹⁴² С. А. Токарев, *Ранние формы религии*, М., 1964, стр. 354—357.
- ¹⁴³ V. N. Todorov, *L'albero universale*,—*«Ricerche semiotiche»*, Torino, 1973, стр. 148—209. См. также другие его работы, указанные в прим. 134.
- ¹⁴⁴ V. W. Turner, *The Ritual Process Structure and Antistructure*, Chicago, 1969. Еще до Тернера сходные идеи высказывал Л. Жерне в 1938 г.: L. Gernet, *Dolon le loup*,—L. Gernet, *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris, 1968, стр. 159 и сл.
- ¹⁴⁵ В. Я. Пропп, *Исторические корни волшебной сказки*, Л., 1946; J. Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, New York, 1948; W. E. H. Stanner, *On Aboriginal Religion*, Sidney, 1966.
- ¹⁴⁶ R. M. Berndt, *Djangawul*, Melbourne, 1949.
- ¹⁴⁷ *«The Intellectual Adventure of Ancient Man»*, ed. by H. Frankfort, Chicago, 1946; E. O. James, *Myth and Ritual in the Ancient Near East. An Archeological and Documentary Study*, London, 1958.
- ¹⁴⁸ Th. Jacobsen, *Primitive Democracy in Ancient Mesopotamia*,—*«Journal of Near Eastern Studies»*, 1943, vol. 15, № 3; И. М. Дьяконов, *Общественный и государственный строй древнего Двуречья*. Шумер, М., 1959.
- ¹⁴⁹ W. E. H. Stanner, *On Aboriginal Religion*, Sidney, 1966; F. Boas, *The Social Organisation and Secret Societies of Kwakiutl*, Washington, 1897.
- ¹⁵⁰ А. Ш. Кичиков, О происхождении названия эпоса «Джангар»,—*«Записки Калмыцкого научно-исследовательского института языка, литературы и истории»*, Элиста, 1962, вып. 2, стр. 213—214.
- ¹⁵¹ П. А. Гринцер, *Эпос древнего мира*,—сб. «Типология и взаимосвязи литератур древнего мира». М., 1972, стр. 7—67; его же, *Древнеиндийский эпос. Генезис и типология*, М., 1974.
- ¹⁵² Об этом еще до Дюмезиля писал Хельд: G. H. Held, *Mahābhārata. An Ethnological Study*, Amsterdam, 1935.

Часть III

МИФОЛОГИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

- ¹⁵³ Л. Баткин, *Ренессансный миф о человеке*,—*«Вопросы литературы»*, 1971, № 9, стр. 116—118.
- ¹⁵⁴ Н. Я. Берковский, *Романтизм в Германии*, Л., 1973, стр. 419. В этой содержательной книге нет специального раздела о мифологизме у романтиков, но сам вопрос затрагивается в нескольких местах.
- ¹⁵⁵ F. Strich, *Die Mythologie in den deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner*, Bd I—II, Haale an der Saale, 1910.
- ¹⁵⁶ K. Negus, E. T. A. Hoffmann's *Other World. The Romantic Author and his New Mythology*, Philadelphia, 1965. Ср.: P. Sucher, *Les sources du merveilleux chez E. T. A. Hoffmann*, Paris, 1912.
- ¹⁵⁷ А. Я. Гуревич, *Категории средневековой культуры*, М., 1972.
- ¹⁵⁸ А. Ф. Лосев, *Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоя-*

щем, — «Вопросы эстетики, вып. 8. Кризис западноевропейского искусства и современная зарубежная эстетика», М., 1968, стр. 67—196. О трактовке Вагнера Т. Манном см. ниже.

¹⁵⁹ I. Frank, Spatial Form in Modern Literature, — «The Widening Gyre», New Brunswick — New York, 1963, стр. 3—62.

¹⁶⁰ Т. Манн, Страдание и величие Рихарда Вагнера, — Т. Манн, Собрание сочинений, т. 10, стр. 107—146, специально стр. 108.

¹⁶¹ J. Campbell, The Masks of God, vol. IV: Creative Mythology, New York, 1970; P. Egri, Avantgardism and Modernity, Budapest, 1972; ср.: J. G. Brennan, Three Philosophical Novelists. J. Joyce, Th. Mann, A. Jide, New York, 1964; F. I. O'Malley, The Modern Philosophical Novel: Joyce, Mann, Kafka, Notre Dame, 1951.

¹⁶² Д. Г. Жантиева, Джеймс Джойс, М., 1967; Д. М. Урнов, Дж. Джойс и современный модернизм, — в кн.: «Современные проблемы реализма и модернизма», М., 1965, стр. 309—344; В. Г. Адмони, Т. И. Сильман, Томас Манн. Очерк творчества, Л., 1960; Н. Вильмонт, Великие спутники, М., 1966; Б. Л. Сучков, Роман-миф, — Т. Манн, Иосиф и его братья, т. 1, М., 1968, стр. 3—32; ср. его же, Роман и миф, — в кн.: «Современная литература за рубежом», М., 1972; И. М. Фрадкин, О жанрово-структурных особенностях немецкого интеллектуального романа, — «Художественная форма в литературах социалистических стран», М., 1969, стр. 239—257; А. Дорошевич, Миф в литературе XX века, — «Вопросы литературы», 1970, № 2; С. Апт, Томас Манн, М., 1972. Из иностранной литературы о Джойсе кроме указанных выше работ см. в особенности: H. Levin, James Joyce, New York, 1960; H. Gorman, J. Joyce, New York, 1949; R. Ellman, J. Joyce, Oxford, 1959; Sh. Gilbert, J. Joyce's Ulysses, London, 1952; H. Blamires, The Bloomsday Book. A Guide Through Joyce's Ulysses, London, 1966; C. Hart, J. Joyce's Ulysses, Sidney, 1968; M. Magalaner, The Myth of Man: Joyce Finnegans Wake, — ML, 1966, стр. 201—212; P. Bernstock, Joyce Again's Wake, Seattle — London, 1965; J. S. Atherton, The Books at the Wake, A Study of Literary Allusions in J. Joyce's Finnegans Wake, New York, 1960; C. Hart, Structure and Motifs in Finnegans Wake, Northwestern University Press, 1962; «Approaches to Ulysses», ed. by Th. E. Staley and B. Bernstock, Pittsburgh. Вопрос о мифологизме у Т. Манна специально затрагивается в иностранных исследованиях: H. Slochower, Th. Mann's Joseph Story. An Interpretation, New York, 1938; H. Slochower, The Use of Myth in Kafka and Mann, — ML, стр. 349—355; F. Lion, Th. Mann. Leben und Werke, Zürich, 1947; H. Abts, Das Mythologische und Religionsgeschichtliche in Th. Mann's Roman «Joseph und seine Brüder» (Diss.), Bonn, 1949; F. Kaufmann, Th. Mann. The World as Will and Representation, Boston, 1957; R. Schörken, Morphologie der Personen in Th. Mann's Roman «Joseph und seine Brüder» (Diss.), Bonn, 1957; B. Richter, Der Mythos-Begriff. Th. Mann's und das Menschenbild der Joseph-Romane, — «Euphoration», Bd 54, Heft 4, Heidelberg, 1960, стр. 411—433; L. Plöger, Das Hermes-motiv in der Dichtung. Th. Mann (Diss.), Kiel, 1961; U. Schönebeck, Erzählfunktionen der Mythos bei Th. Mann (Diss.), Kiel, 1965; H. Lehnert, Th. Mann. Fiction, Mythos, Religion, Berlin, 1965; K. Hamburger, Der Humor bei Th. Mann. Zur Joseph-Roman, München, 1965; H. Vogel, Die Zeit bei Th. Mann (Untersuchungen zu den Romanen «Der Zauberberg», «Joseph und seine Brüder» und «Doktor Faustus»), Münster, 1971. Ср. небольшую статью: Ст. Лем, Мифотворчество Томаса Манна, — «Новый мир», 1970, № 6.

¹⁶³ Th. Mann, K. Kerényi, Romandichtung und Mythologie, Zürich, 1945.

¹⁶⁴ J. Campbell, The Masks of God, vol. IV, стр. 662.

¹⁶⁵ См.: I. Scharfschwerdt, Th. Mann und der deutsche Bildungsroman, Stockholm—Berlin—Köln—Mainz, 1967.

¹⁶⁶ Т. Манн, Волшебная гора,—Т. Манн, Собрание сочинений, т. 4, стр. 214. Далее ссылки даются в тексте с указанием номера тома и страницы.

¹⁶⁷ Ср.: H. Vogel, Die Zeit bei Th. Mann, стр. 262.

¹⁶⁸ J. S. Atherton, The Books at the Wake. A Study of Literary Allusions in J. Joyce's Finnegans Wake.

¹⁶⁹ C. Hart, Structure and Motifs in Finnegans Wake.

¹⁷⁰ H. Slochower, Th. Mann's Joseph Story, стр. 6; F. Kaufmann, Th. Mann. The World as Will and Representation, стр. 146.

¹⁷¹ Т. Манн, Иосиф и его братья, М., 1965, т. 2, стр. 900. Далее ссылки даются в тексте с указанием тома и страницы.

¹⁷² Подробнее об отличии от исторического романа см. на первых страницах книги: K. Hamburger, Der Humor bei Th. Mann.

¹⁷³ Ср.: H. Slochower, Th. Mann's Joseph Story, стр. 61; ср.: F. Kaufmann, Th. Mann, стр. 139.

¹⁷⁴ См. об этом: F. Kaufmann, Th. Mann, стр. 121.

¹⁷⁵ Т. Манн, Собрание сочинений, т. 4, стр. 213—214.

¹⁷⁶ О гностицизме см.: K. Hamburger, Der Humor bei Th. Mann, стр. 169—170.

¹⁷⁷ См. подробнее об этом: K. Hamburger, Der Humor bei Th. Mann, стр. 83.

¹⁷⁸ О мидрашизме и т. п. см. в приложении к книге: F. Kaufmann, Th. Mann.

¹⁷⁹ H. Vogel, Die Zeit bei Th. Mann.

¹⁸⁰ M. Brod, Franz Kafkas Glauben und Lehre, Winterthur, 1948; его же, Franz Kafka als wegweisende Gestalt, St. Gallen, 1951; его же, Bemerkungen zu Kafkas «Schloß»,—F. Kafka, Das Schloß, München, стр. 492—503.

¹⁸¹ H. Tauber, Franz Kafka, Zürich, 1941; H. S. Reiss, Franz Kafka, Heidelberg, 1952; F. Weltsch, Religion und Humor in Leben und Werk von Franz Kafka, Berlin—Grünwald, 1957; J. Kelly, The «Trial» and the Theology of Crisis,—«The Kafka Problem», New York, 1963, стр. 151—171; R. O. Winckler, The Three Novels,—там же, стр. 192—198; ср.: J. Wahl, Kjerkegaard and Kafka,—там же, стр. 262—275; H. J. Schoeps, The Tragedy of Faithlessness,—там же, стр. 287—297; E. Heller, Enterbter Geist, Wiesbaden, 1954; G. Anders, Kafka. Pro und Contra, München, 1901.

¹⁸² D. M. Kartiganer, Job and Joseph K. Myth in Kafka's Trial,—«Modern Fiction Studies», Spring, 1962, vol. 8, стр. 31—43; ср.: E. Legér, De Job à Kafka,—«Cahiers de Sud», № 22, стр. 49—55; ср.: N. Frye, Anatomy of Criticism, стр. 42; K. Weinberg, Kafkas Dichtungen. Die Travestien des Mythos, München, 1963; ср.: H. Slochower, Myth in Th. Mann and Kafka,—«Myth and Literature», стр. 349—355. О мифотворчестве Кафки имеются также статьи, известные нам по названию: L. Adeane, The Hero Myth in Kafka's Writing—«Focus One», 1945, стр. 48—56; M. Macklem, Kafka and the Myth of Tristan,—«Dalhousie Review», 1950, № 30, стр. 335—345; W. A. Madden, A Myth of Mediation: Kafka's Methamorphosis,—«Thought», 1951, стр. 246—266; M. Estrada, Acepicion literal del mito en Kafka,—«Babel», 1950, vol. 13, стр. 224—228; H. G. Olf, Die Märchen von der verwandelten Existenz. Methamorphosen von Ovid bis Kafka,—«Die neue Zeit», München, 1952, vol. 26, 9, № 227, стр. 4.

Имеется обширная литература о Кафке, затрагивающая и мифотворческие моменты, но специально с психоаналитической точки зрения (Кайзер, Фюрст, Флорес, отчасти Слохвер, Рав и многие другие).

В советском литературоведении имеется целый ряд интересных работ

о Кафке, в частности: Д. В. Затонский, Франц Кафка и проблемы модернизма, изд. 2, М., 1972; Л. З. Копелев, У пропасти одиночества,— в кн.: «Сердце всегда слева», М., 1960; Б. Л. Сучков, Мир Кафки,— в кн.: Франц Кафка, Роман. Новеллы. Притчи, М., 1965, стр. 5—64 (в работах Б. Л. Сучкова художественный метод Кафки справедливо соотносится с австро-немецким экспрессионизмом); А. Гулыга, Философская проза Франца Кафки,— сб. «Вопросы эстетики, вып. 8. Кризис западноевропейского искусства и современная зарубежная эстетика». М., 1968, стр. 293—323.

¹⁸³ См.: A. Camus, L'espoir et l'absurde dans l'oeuvre de Kafka,— A. Camus, Le Myth de Sisyphe, Paris, 1942.

¹⁸⁴ О преобладании интуитивного начала с позиций мистицизма см. в сб.: «The Kafka Problem», стр. 356, об артистизме Кафки—там же, стр. 398—445. Ср.: Д. В. Затонский, Франц Кафка и проблемы модернизма.

¹⁸⁵ Феликс Вельч подробно останавливается на «сновидческом» характере фантазии Кафки и на его метагеометрической перспективе; см.: F. Weltsch, Religion und Humor in Leben und Werk von Franz Kafka.

¹⁸⁶ Об отношении Кафки к экспрессионизму см.: Б. Сучков, Мир Кафки.

¹⁸⁷ См. интересные наблюдения о модели мира Кафки, о холоде, тепле, пустоте, тишине как символах, составляющих основу этой модели мира: R. Rochefort. Une oeuvre liée mot pour mot à une vie,— «The Kafka Problem», стр. 41—46; ср. роль подобных чувственных противопоставлений в первобытной мифологии.

¹⁸⁸ Рональд Грей видит доказательство субъективного изображения суда в том, что, когда Иозеф К. наугад называет имя Ланца, ему открывают двери судебного присутствия. Грей считает, что действия суда и замка вообще представляет собой пародийное отражение действий героев: R. Gray, Kafka's Castle, Cambridge, 1956.

¹⁸⁹ Ср.: W. Emrich, F. Kafka. A Critical Study of his Writings, New York, 1968, стр. 331—333.

¹⁹⁰ Франц Кафка, Роман. Новеллы. Притчи, стр. 304.

¹⁹¹ О несводимости точек зрения в «Приговоре» и отчасти в «Законе» см.: A. Warren, Kosmos Kafka's,— «The Kafka Problem», стр. 60—74.

¹⁹² J. H. Seuppel, The Animal Theme and Totemism in Franz Kafka,— «Literature and Psychology», 1954, № 4; P. P. Y. Caspel, Totemismus bei Kafka,— «Neophilologus», XXXVIII, № 2, 1954, стр. 120—127.

¹⁹³ J. B. Vickery, Myth and Ritual in the Shorter Fiction of D. H. Lawrence,— ML, стр. 299—313. Оценка Д. Г. Лоренса дана в специальной главе, ему посвященной, в кн.: Д. Г. Жантиева, Английский роман XX века, М., 1965.

¹⁹⁴ Цитируется в переводе В. С. Муравьева по кн.: Т. С. Элиот, Бесплодная земля, М., 1971, стр. 163.

¹⁹⁵ A. L. Weston, From Ritual to Romance, London, 1920.

¹⁹⁶ См., например: W. Asenbaum, Die griechische Mythologie in modernen französischen Drama, Vienna, 1956 (диссертация); M. Dietrich, Antiker Mythos im Modernen Drama,— «Das moderne Drama: Strömungen, Gestalten Motive», Stuttgart, 1961, стр. 388—426; H. Dickinson, Myth on the Stage, Chicago—London, 1969; K. Hamburger, Von Sophokles zu Sartre: griechische Dramenfiguren, antik und modern, Stuttgart, 1962; F. Jouan, Le retour au myth grèc dans le théâtre français contemporain,— «Bulletin de l'Association Guillaume Budé», Juin, 1952; T. Maulnier, Greek Myths: a Source of Inspiration for Modern Dramatists,— «World Theatre», 1957, VI, стр. 289—293; D. Reichert, Der griechische Mythos

im modernen deutschen und österreichischen Drama, Vienna, 1951 (диссертация).

¹⁹⁷ J. I. White, *Mythology in Modern Novel. A Study of Prefigurative Techniques*, Princeton, 1971.

¹⁹⁸ Ср.: A. Gosztonyi, Hermann Broch und der moderne Mythos, — «Schweizerische Handblatte», 1962, XLII, стр. 211—219.

¹⁹⁹ См.: J. I. White, *Mythology in Modern Novel*, стр. 182—188, 218—228; ср.: Th. Ziolkowski, *The Odysseus Theme in Recent German Fiction*, — «Comparative Literature», 1962, XIV, стр. 225—241.

²⁰⁰ А. А. Елистратова, Трагическое животное — человек, — «Иностранная литература», 1963, № 12, стр. 220—226.

²⁰¹ Е. Стояновская, Беседа с автором «Кентавра», — «Иностранная литература», 1965, № 1, стр. 255—258.

²⁰² А. Моравиа, Презрение, — «Иностранная литература», 1963, № 10, стр. 162 (роман напечатан в № 9—10 в переводе Г. Богемского и Р. Хлодовского).

²⁰³ См.: В. Н. Кутейщикова, Роман Латинской Америки в XX в., М., 1964; ее же, Континент, где встречаются все эпохи, — «Вопросы литературы», 1972, № 4, стр. 74—97. Ср.: Л. С. Осповат, Человек и история в творчестве Алехо Карпентьера, — «Латинская Америка», 1973, № 4, стр. 146—157. См. также стенограмму доклада А. Грибанова и дискуссию о Г. Г. Маркесе в журнале «Латинская Америка», 1971, № 3.

²⁰⁴ Подробнее о Катебе Ясине см.: Г. Я. Джугашвили, Чудесное и реальность в современном алжирском романе, — сб. «Взаимосвязи африканских литератур и литератур мира», М., 1975

- Аарне А. 263, 356
 Аверинцев С. С. 11, 60, 121, 134, 376 *, 381
 Августин 62, 320
 Адлер А. 58, 71, 297
 Адмони В. Г. 299, 387
 Азадовский М. К. 373
 Альтюссер Л. 76
 Андерс Г. (Anders G.) 341, 388
 Андерсен Г.-Х. 287
 Анисимов А. Ф. 125, 127, 381
 Ануй А. 360
 Апдайк Дж. 361—363
 Аполлодор 211
 Апт С. К. 299, 387
 Апулей 105
 Аргедас Х. М. 366
 Аристотель 12, 21, 114, 118
 Аристофан 17
 Армстронг Б. П. (Armstrong B. P.) 94, 378
 Арним Л. 286, 287, 290
 Астуриас М. А. 366, 367
 Атертон Дж. С. (Atherton J. S.) 320, 387, 388
 Афанасьев А. Н. 22, 122, 374
 Аш Ш. 330

 Баклер И. Р. (Buchler I. R.) 97, 378
 Бакунин М. А. 291
 Бальзак О. де 102, 104, 149, 282, 290
 Баратынский Е. А. 131
 Барт Р. (Barthes R.) 28, 76, 91—93, 116, 159, 374, 378
 Баском У. (Bascom W.) 35, 36, 375
 Бастиан А. 62, 71
 Баткин Л. 278, 373, 386
 Бауэн Дж. 361
 Бахман Г. 361
 Бахофен И. Я. 25, 328
 Бахтин М. М. 121, 144—149, 151, 152, 160, 382
 Бедье Ж. 98
 Беккет С. 363

 Белый А. 131
 Бёме Я. 285
 Берар В. 310
 Бергсон А. (Bergson H.) 8, 26—28, 72, 115, 374
 Беркли Дж. 320
 Берковский Н. Я. 285, 386
 Берндт Р. М. (Berndt R. M.) 176, 383, 386
 Бернштейн Э. 27
 Блаватская Е. П. 317
 Блейк У. 102, 112, 160, 299, 324
 Блондель Ш. 40
 Блоттнер Дж. Л. (Blottner J. L.) 102, 380
 Боас Ф. (Boas F.) 30, 31, 54, 78, 125, 129, 175, 262, 263, 374, 386
 Богораз В. Г. 124, 125, 218, 381
 Бодкин М. (Bodkin M.) 7, 102, 106, 107, 110, 119, 160, 161, 380
 Бодлер Ш. 91, 121
 Бодуэн Ш. (Baudouin Ch.) 68, 69, 99, 104, 376
 Бойхлер К. 361
 Боргес А. 361
 Бостас Р. 367
 Браун Г. 361
 Бремон К. (Bremond C.) 96, 378
 Брситано К. 287
 Брод М. (Brod M.) 341, 388
 Брофи Б. 105
 Брок Г. 361
 Бруно Дж. 320
 Бубер М. 341
 Булгаков М. А. 105
 Буслаев Ф. И. 22, 374
 Бэкон Ф. 13, 15
 Бютор М. 361, 362
 Бюхнер К. Г. 361

 Вагнер Р. 8, 25, 26, 28, 71, 81, 102, 131, 134, 286, 291—294, 296, 299, 307, 308, 311, 313, 314, 360, 386
 Вайман Р. (Weimann R.) 22, 118, 119, 121, 373, 380
 Валери П. 102

* Курсивом выделяются ссылки на раздел «Примечания и библиография».

- Баллон А. 37, 385
 Ван Геннеп А. (Gennep van A.) 33, 69, 104, 161, 170, 226, 374
 Вейзингер Х. (Weisinger H.) 100, 101, 379
 Вейнберг К. (Weinberg K.) 342, 343, 355, 388
 Вейнрих В. 81
 Вельч Ф. (Weltsch F.) 341, 388, 389
 Вергилий 107
 Верфель Ф. 330
 Верхарн Э. 106
 Веселовский А. Н. 97, 121, 123, 124, 134, 160, 380
 Викери Дж. Б. (Vickery J. B.) 98, 114, 379, 380, 389
 Вико Дж. 13—16, 18, 19, 22, 23, 320, 322, 323, 373
 Виланд К. М. 282
 Вильмонт Н. 299, 387
 Вильсон Дж. 254
 Винкельман И. И. 17
 Винклер Х. 328
 Винклер Р. О. (Winchler R. O.) 341, 388
 Вольтер 13
 Вольф Ф. А. 16
 Вулф В. 102
 Вундт В. (Wundt W.) 57, 58, 131, 375
 Выготский Л. С. 379

 Гайденко П. П. 374
 Гегель Г. В. Ф. 16, 17, 20—22, 130, 278, 292
 Гейне Хр. Г. 17
 Гёльдерлин И. К. Ф. 284, 285
 Гердер И. Г. 16, 17, 21
 Гёррес И. (Görres J. von) 17, 373
 Гесиод 206
 Гёте И. В. 17, 20, 69, 121, 278, 282, 286, 299, 320, 326
 Гиленсон Б. 380
 Гиллен Ф. (Gillen F. I.) 174, 179, 384
 Гоголь Н. В. 131, 134, 140, 147, 151, 160, 283, 284, 290
 Голдинг У. 359
 Голосовкер Я. Э. 141—143, 385
 Гсльдсмит О. 320
 Гомер 206, 365
 Горький М. 127
 Готорн Н. 102, 118
 Гофман Э. Т. А. 285—287, 289—291
 Греймас А. Ж. (Greimas A. J.) 78, 94—96, 377, 378
 Грибанов А. Б. 390
 Грильпарцер Ф. 290, 291
 Гримм Я. (Grimm J.) 17, 22, 373
 Гринвей В. И. (Greenway V. I.) 35, 375
 Гринцер П. А. 274, 386
 Гриоль М. (Griaule M.) 51, 96, 378
 Грюнбаум А. 386
 Губернатис А. Де (Gubernatis A. De) 22, 373
 Гулыга А. В. 389
 Гундольф Ф. 121
 Гуревич А. Я. 293, 382, 386
 Гуссерль Э. 46
 Гэстер Т. Х. (Gaster T. H.) 34, 374
 Гюсдорф (Gusdorf A.) 30, 39, 384

 Дандес А. (Dundes A.) 81, 94, 377, 378
 Данте Алигьери 20, 101, 102, 104, 107, 115, 160, 299, 320, 360
 Дебблин А. 361
 Дефо Д. 280, 281
 Джеймс Э. О. (James E. O.) 34, 191, 254, 374, 386
 Джойс Дж. 7, 9, 16, 69, 71, 72, 102, 114, 296—305, 307—311, 313, 316—320, 322—330, 332, 333, 335, 336, 338—340, 342—346, 354, 356, 358—364, 367, 368, 370—372, 387
 Джонсон Б. 118
 Джугашвили Г. Я. 390
 Дидро Д. 13
 Диккенс Ч. 118
 Дионисий Ареопagit 62
 Дорошевич А. 387
 Достоевский Ф. М. 151, 152, 282, 310, 382
 Дуглас У. У. (Douglas W. W.) 29, 374
 Дьяконов И. М. 256, 386
 Дюжарден 297
 Дюмезиль Ж. (Dumézil G.) 30, 75, 76, 99, 193, 253, 275, 276, 376, 377, 379, 386
 Дюркгейм Э. (Durkheim E.) 16, 30, 39—43, 45—47, 52, 79, 84, 103, 137, 155, 156, 375

 Еврипид 118
 Елистратова А. А. 363, 390
 Ензен А. Е. (Jensen A. E.) 30, 39, 175, 384
 Ензен П. 328

Жантиева Д. Г. 299, 387, 389

Жирмунский В. М. 380

Жироду Ж. 360

Затояский Д. В. 11, 389

Зейпель Дж. Г. (Seyppe J. H.) 351, 389

Золотарев А. М. 125, 381

Золя Э. 103, 118

Зыбковец В. Ф. 127, 128, 381

Ибсен Г. 291, 299, 320

Иванов Вяч. 125, 132, 381

Иванов Вяч. Вс. 11, 121, 128, 149—152, 231, 381—383

Иероним 320

Иринея 62

Йетс Дж. 7, 102, 324, 360

Йохельсон У. (Jochelson W.) 125, 384

Казандзакис Н. 310

Казенев И. 69

Кайзер Г. 388

Камюенс Л. 280

Камю А. (Camus A.) 27, 342, 347, 352, 374, 389

Канне И. А. (Kanne I. A.) 17, 373

Кант И. 173

Карлтон В. 320

Карпентьер А. 366, 390

Картиганер Д. М. (Kartiganer D. M.) 341—343, 356, 388

Кассирер Э. (Cassirer E.) 8, 16, 28, 30, 45—55, 75, 83, 103, 108, 123, 130, 132, 136, 137, 141, 155, 157, 158, 160, 164, 167, 216, 328, 375

Кател Ясин 369, 370, 390

Каунт Э. У. (Cqunt E. W.) 56, 57, 375

Кауфманн Ф. (Kaufmann F.) 326, 387, 888

Кафка Ф. (Kafka F.) 7, 102, 114, 118, 290, 305, 340—349, 351—359, 365, 371, 372, 387—389

Келли Дж. (Kelly J.) 341, 388

Кёнгас Э. (Köngäs E.) 87, 377, 378

Кено Р. 361

Кереньи Р. (Kerényi K.) 55, 66, 69, 300, 376, 384, 387

Кёрк Дж. (Kirk G. S.) 35, 212, 375, 377

Керн А. (Kern A. C.) 102, 379

Кессиди Ф. Х. 134, 381

Кине Э. 322

Кинжалов Р. В. 385

Кирш Г. К. 361

Китс Дж. 102

Кичиков А. Ш. 386

Клавдиан 211

Клагес Л. (Klages L.) 26

Клакхон К. (Kluckhohn C.) 35, 36, 375

Клейн Л. (Klein L.) 97, 378

Клейст Г. фон 285, 291, 294

Клопшток Ф. Г. 286

Клодель П. 360

Коген Г. 46

Коккьяра Дж. 373

Кокс И. (Cox I. M.) 102, 380

Кокто Ж. 7, 360

Кольридж С. Т. 106, 107

Конрад Дж. (Conrad J.) 102, 380

Конрад Н. И. 386

Конт О. 24

Копелев Л. 3. 388

Корнфорд Ф. М. (Cornford F. M.) 33, 374

Котляр Е. С. 385

Краули Э. 358

Крейн Р. С. 102

Крейцер Ф. (Creuzer G. F.) 17, 373

Кристева Ю. 147, 382

Кромптон Л. (Crompton L.) 102, 380

Крæбер А. 78

Куайн А. 361

Кук А. Б. (Cook A. B.) 33, 374

Кук Р. Л. (Cook R. L.) 102, 379

Кун А. (Kuhn A.) 22, 23, 373, 374

Курте Ж. (Courtes J.) 95, 377

Кутейщикова В. Н. 366, 390

Кьеркегор С. 341

Кэмпбелл Дж. (Campbell J.) 30, 69—72, 97, 104, 129, 157, 162, 227, 263, 295, 298, 300, 328, 340, 341, 376, 387

Кэрпентер Р. (Carpenter R.) 98, 379

Кэррол Л. 320, 321

Кюизенья 97

Лайен Ф. фон дер (Leyen F. von der) 58, 376

Лайстнер Л. (Leistner L.) 58, 376

Лакан Ж. 76

Ланггезер Э. 361

Ланге Н. Н. 375

Лангер С. (Langer S.) 54—56, 108, 375

- Лангло-Паркер К. 385
 Лафито Ж. Ф. 13, 16
 Леви Г. Р. (Levy G. R.) 98, 99, 274, 275, 379
 Леви-Брюль Л. (Lévy-Bruhl L.) 8, 16, 30, 39, 40—45, 48, 51, 64, 83, 103, 108, 130, 131, 135—137, 141, 142, 155—158, 164, 167, 168, 320, 328, 352, 375
 Леви-Стросс К. (Lévi-Strauss C.) 30, 35, 36, 40, 42, 55, 65, 74—88, 90—97, 121, 132, 142, 143, 148, 150, 155, 158, 159, 167, 168, 172, 177, 187, 201, 229, 231, 233—236, 241, 269, 308, 375—378, 382
 Лезин Б. 380
 Лейбниц Г. 173
 Лем Ст. 387
 Ленрот 271
 Леон-Портилья М. 385
 Лесков Н. С. 106
 Лесса У. (Lessa W. A.) 201, 384
 Лиденберг Дж. (Lydenberg J.) 102, 379
 Литтлтон К. Скотт (Littleton C. Scott) 76, 376
 Лифшиц М. А. 148, 149, 373, 382
 Лич Э. (Leach E.) 75, 176, 376, 377, 386
 Лоренс Д. Г. (Lawrence D. H.) 7, 102, 107, 358, 359, 367, 389
 Лосев А. Ф. 12, 30, 121, 125, 129—134, 148, 151, 152, 258, 295, 373, 381, 386
 Лотман Ю. М. 152, 168, 383
 Лоуи Р. (Lowie R. H.) 78, 384
 Лукиан 278
 Лэнг Э. (Lang A.) 23, 24, 31, 124, 374
 Лютер М. 299
- Мазинг Х. 376
 Майер Г. 42
 Малларме С. 320
 Малиновский Б. (Malinowski B.) 8, 30, 32, 37—39, 41, 44, 45, 72, 102, 103, 127, 154, 375
 Манн Т. 7, 9, 28, 71, 72, 102, 105, 108, 282, 296—304, 306, 307, 311, 312—315, 318, 319, 323, 326—340, 344, 345, 349, 356—359, 361, 368, 370, 371, 387, 388
 Маннгардт В. (Mannhardt W.) 23, 374
 Маранда П. (Maranda P.) 87, 97, 377, 378, 382, 384
- Маретт Р. Б. 30, 41, 45, 51, 125, 374
 Маркес Г. Г. 7, 367—369, 390
 Маркс К. 16, 21, 22, 77, 373
 Маркус Дж. (Marcus J. T.) 28, 374
 Марр Н. Я. 134—136, 381
 Матье М. Э. 385
 Маяковский В. В. 152
 Мелвилл Г. (Melville H.) 102, 379
 Мелетинский Е. М. 373, 377, 379, 380, 382, 383, 385
 Менандр 118
 Мерло-Понти М. (Merleau-Ponty M.) 77, 78, 132, 377
 Меррил Дж. 361
 Мильтон Дж. 102, 107, 115, 160, 379
 Миро Э. (Mireaux E.) 98, 379
 Мольер 118
 Моно 63
 Моравиа А. 360, 361, 363, 390
 Морган Г. 30, 135
 Мориц К. Ф. (Moritz K. Ph.) 17, 19, 22, 373
 Моррис Ч. 54
 Мосс М. 40, 51, 78, 84
 Мурмен Ч. (Moorman Ch.) 100, 379
 Мэррей Г. А. (Murray H. A.) 157, 374
 Мэррей Г. (Murray G.) 33, 98—100, 114, 374, 379
 Мэррей П. Б. (Murray P. B.) 102, 380
 Мэтью В. 36
 Мюллер А. 285
 Мюллер М. 16, 22—25, 122, 373
 Мюллер В. (Müller W. M.) 384
- Найт У. 100
 Натопи П. 46
 Негус К. (Negus K.) 286, 386
 Неклюдов С. Ю. 152, 382, 383
 Нибур Р. (Niebuhr R.) 16, 28, 374
 Николай Кузанский 320
 Ницше Ф. 8, 25—28, 70, 71, 148, 154, 299, 359, 374, 381
 Новалис 285, 287
 Нойман Э. 69
 Носсак Г. Э. 106, 361
 Нотнейгл Дж. Т. (Nothnagle J. T.) 102, 380
- д'Обинье А. 102
 Овидий 278, 355
 Оден У. Х. 356
 Озиа Ж. М. (Auzias J. M.) 76, 377

Олсоп Ч. (Olsop Ch.) 102, 379
 О'Нил Ю. 7, 360
 Осповат Л. С. 390
 Отран Ш. (Autran Ch.) 98, 379
 Отто В. 45, 69

Пайк К. 94
 Панченко А. М. 152, 383
 Паскаль Б. 320
 Паунд Э. 296, 320, 360
 Перро Ш. 129
 Пиаже Ж. (Piaget J.) 37, 173, 384, 386
 Пикассо П. 108
 Пиндар 108
 Пинус Е. М. 385
 Платон 12, 15, 130, 132, 177, 373
 По Э. 118
 Потебня А. А. 16, 23, 121—124, 134, 138, 160, 380
 Преусс К. Т. (Preuß K. Th.) 30, 38, 45, 375
 Прибрам К. 57, 375
 Пропп В. Я. 69, 93, 94, 96, 99, 128, 129, 141, 160, 227, 263, 377, 378, 381, 386
 Прудон П. Ж. 27
 Пруст М. 72, 296, 307, 344
 Пушкин А. С. 131, 149, 151, 152, 382

Рабле Ф. 144, 145, 147, 365, 367
 Рав Ф. (Rahv Ph.) 9, 74, 388
 Радин П. (Radin P.) 30, 56, 67, 375, 376, 384
 Радхакришнан С. 385
 Ранк О. (Rank O.) 58, 59, 68, 70, 376
 Рейс Х. С. (Reiss H. S.) 341, 388
 Ренан Э. 27
 Рибо Т. А. 42
 Риклин Ф. 59
 Ричардс А. 116
 Роб-Грийе А. 361
 Робертсон-Смит У. 31, 154
 Розенфильд К. (Rosenfield K.) 102, 380
 Рохайм Г. (Róhaim G.) 59, 70, 376
 Рульфо Х. 367
 Рэглан Ф. (Raglan F. R. S.) 34, 97, 98, 158, 374
 Рэнсом Дж. К. 116

Саксон Грамматик 109, 120, 279
 Сартр Ж.-П. 77
 Свифт Дж. 320

Селби Г. А. (Selby H. A.) 97, 378
 Сентив П. (Saintyves P.) 99, 129, 160, 263, 379
 Сепир Э. 80
 Сервантес де Сааведра 20, 147, 280
 Сильман Т. И. 299, 387
 Скотт В. 149
 Слохвер Х. (Slochow H.) 326, 327, 387, 388
 Смирнов И. П. 152, 283, 383
 Сови А. (Sauvy A.) 28, 29, 374
 Сократ 26, 373
 Сорель Ж. (Sorel G.) 9, 27, 28, 149, 374
 Сорокин П. 73
 Соссюр Ф. де 40
 Софокл 108
 Спенсер Б. (Spencer B.) 157, 174, 179, 384
 Спенсер Г. (Spencer H.) 24, 374
 Спирс Дж. (Spears J.) 100, 379
 Станнер Э. (Stanner W. E. H.) 36, 42, 96, 129, 154, 201, 227, 228, 232, 236, 239, 240, 263, 375, 385, 386
 Стейн У. Б. (Stein W. B.) 102, 380
 Стендж Дж. Р. (Stange G. R.) 102, 380
 Стендаль 102, 104, 282
 Стурлусон Снорри 248
 Стояновская Е. 390
 Стрэм Ф. (Ström F.) 99, 379
 Суинберн А. Ч. 106
 Сучков Б. Л. 299, 333, 387—389

Таубер Г. (Tauber H.) 341, 388
 Твен Марк 102, 282
 Тейт А. 116
 Теннисон А. 102
 Те Ранги Хироа 385
 Тернер В. У. (Turner V. W.) 146, 154, 226, 227, 239, 382, 386
 Тик Л. 285—287, 290
 Тодоров Цв. 378
 Тойнби А. Дж. 16, 26, 73
 Токарев С. А. 125—127, 180, 381, 386
 Толстой И. И. 134, 137, 160, 381
 Толстой Л. Н. 118, 297
 Томá 295
 Томпсон С. (Thompson S.) 262, 263, 356, 385
 Томсон Дж. 134, 385
 Топоров В. Н. 121, 149—151, 214, 231, 236, 382, 386
 Торо Г. У. 102
 Тренчени-Вальдапфель И. 385

- Трой В. (Troy W.) 102, 104, 380
Тронский И. М. 134, 137, 160, 381
Тургенев И. С. 106
Тэйлор Э. 23, 24, 31, 32, 40, 42, 124, 154, 157, 164, 374
Тютчев Ф. И. 131
- Уайльд О. 320
Уайт Дж. (White J. J.) 105, 106, 360—362, 364, 365, 380, 390
Уайтхед А. Н. 54
Узнер Г. 45, 132, 141, 152, 168
Уилрайт Ф. (Wheelwright Ph.) 108, 158, 380
Уиннер Т. Д. (Winner T. D.) 105, 106, 380
Уитмен У. 116
Уолкер Ф. (Walker Ph.) 103, 380
Уорф Б. 80
Уотт Я. (Watt I.) 105, 281, 380
Уоттс Х. (Watts H. H.) 100, 101, 379
Урбан У. М. (Urban W. M.) 54, 375
Урнов Д. М. 299, 387
Успенский Б. А. 152, 168, 383
Уэстон А. Л. (Weston A. L.) 360, 389
Уэстон Дж. (Weston J.) 99, 379
- Файнберг Л. А. 128
Фейербах Л. 291
Феокрыт 116
Фергюсон Ф. (Fergusson F.) 100, 102, 379
Фильдинг Г. 118
Филон Александрийский 62
Филпотс Б. (Phillpotts B.) 98, 379
Фиркандт А. 30
Фишер Дж. (Fischer J. L.) 94, 378
Флобер Г. 92
Флоренский П. 132
Фогель Г. (Vogel H.) 338, 387, 388
Фолкнер У. 102, 370, 379
Фома Аквинский 299, 320
Фонтенель Б. 13, 14
Фонтенроуз Дж. (Fontenrose J.) 35, 375, 384
Фрадкин И. М. 299, 387
Фрай Н. (Frye N.) 7, 98, 100—103, 109—121, 137, 139, 147, 158, 160, 161, 342, 379, 380, 382, 388
Франк И. (Frank I.) 296, 387
Франк-Каменецкий И. Г. 121, 123, 134—136, 143, 152, 381
Франкфорт Х. (Frankfort H.) 254, 386
- Францев Ю. П. 125, 127, 381
Фрейд З. (Freud Z.) 8, 58, 61, 63, 65, 66, 69—71, 75, 108, 136, 156, 200, 297, 300, 320, 323, 375, 376
Фрейденберг О. М. 119, 121, 123, 134, 136—141, 143, 144, 147, 152, 155, 160, 168, 381, 382
Фрейзер Дж. (Frazer J.) 8, 30—34, 37, 39, 40, 42, 74, 97, 98, 101, 107, 109, 114, 115, 124, 127, 145, 153—155, 160, 161, 313, 323, 328, 338, 339, 358, 360, 371, 374, 375
Фрис Я. де (Vries J. de) 34, 98, 373, 375, 385
Фриш М. 361
Фуке Ф. 286
Фуко М. 76
- Хайдеггер М. 27, 72, 374
Хайман С. Э. (Hyman S. E.) 34, 35, 97, 102, 375, 380
Хаксли О. 106
Харди Т. 102, 118
Харрисон Дж. Е. (Harrison J. E.) 33, 34, 37, 114, 154, 374
Харрисон Р. (Harrison R.) 102, 380
Харт Дж. Е. (Hart J. E.) 102, 380
Харт К. (Hart C.) 323—325, 387—389
Хартланд 124
Хартлауб Г. 361
Хеббель 291, 292
Хеллер Э. (Heller E.) 341, 388
Херси Дж. 105
Хлебников В. В. 152, 382
Хокарт М. (Hocart M.) 32, 34, 374
Хомский Н. 63, 97
Хук С. Х. (Hook C. H.) 34, 374
Хэррис М. 106
Хэтфилд Х. (Hatfield H.) 28, 374
Хюльткранц О. (Hultkrantz A) 174, 384, 386
- Циммер Х. (Zimmer H.) 69, 100, 104, 379
Циолковский Т. (Ziolkowski Th.) 361, 390
- Чаплин Ч. 118
Чейз Р. (Chase R.) 57, 102, 108, 109, 158, 379, 380
Чехов А. П. 105, 106
- Шаревская Б. И. 125, 381
Шахнович М. И. 125, 127, 134, 381
Шварц В. (Schwartz F. L. W.) 22, 23, 374

Шекспир В. 20, 100, 101, 108, 109,
118, 120, 147, 299, 303, 310, 317,
318, 320, 360, 379

Шеллинг Ф. В. (Schelling F. W.
von) 17—22, 25, 45, 130, 149, 284,
373

Шепс Х. (Schoeps H. J.) 341, 388
Шиллер Ф. 25, 291

Шлегель Ф. фон 17, 284, 286, 373

Шлейермахер Ф. Д. 284

Шмидт В. (Schmidt W.) 30, 385

Шопенгауэр А. 25, 70, 291, 292,
299, 307, 314

Шорер М. 157

Шпенглер О. 16, 26, 69, 73

Шпентгелер К. 67

Штернберг Л. Я. 124, 125, 164, 381

Штрелов К. (Strehlow C.) 174, 179,
385

Штрих Ф. (Strich F.) 286, 386

Шуберт Г. 17

Эвгемер 12

Эгри П. (Egri P.) 298, 299, 387

Эленшлегер А. Г. 291

Элиаде М. (Eliade M.) 28, 30, 35,
39, 69, 72—74, 154, 162, 177, 181,
374, 376, 384

Элиот Т.-С. 7, 102, 107, 108, 116,
296, 344, 359, 360, 389

Эллиот Дж. 361

Эммрих В. (Emmrich W.) 343, 354,
355, 389

Эмпсон Л. У. 116

Энгельс Ф. 135, 373

Эрвин Н. (Arwin N.) 102, 379

Эсхил 108

Эшенбах В. фон 340, 343

Юань Кэ 385

Юбер Р. 40, 51

Юнг К. Г. (Jung C. G.) 8, 30, 40,
57—66, 68—70, 75, 103, 104, 106,
108, 109, 115, 155—157, 161, 216,
297, 300, 313, 320, 322, 323, 325,
332, 376

Янн Х. Х. 361

Якобсен Т. (Jacobsen Th.) 256, 386

Якобсон Р. О. (Jakobson R.) 46,
65, 78, 91, 377

Abts H. 387

Adams R. P. 379

Adeane L. 388

Asenbaum W. 389

Alexander H. B. 383

Anesaki M. 383

Baumann H. 383

Beidelman T. O. 385

Benedict R. 383

Berndt C. H. 383

Bernhardt K.-H. 375

Bernstock P. 387

Blamires H. 387

Breisig B. 384

Brennan J. G. 387

Carnay A. J. 384

Caspel P. P. V. 389

Chadwick K. M. 384

Chadwick M. K. 384

Chabrol C. 378

Christensen A. 384

Codrington R. H. 384

Craighile S. 384

Dickinson H. 389

Dieterlen G. 378

Dietrich M. 389

Dixon R. B. 384

Dhorme E. 384

Dorson R. M. 374

Eamer D. A. 378

Ellman R. 387

Ehrenreich P. 384

Estrada M. 388

Fergusson J. C. 384

Flores K. 389

Fürst N. 388

Gernet L. 386

Gilbert Sh. 387

Gorman H. 387

Gosztonyi A. 390

Granet M. 384

Gray R. 389

Graves R. 380

Güterbock H. G. 384

Hamburger K. 387—389

Handy E. 384

Heidel A. 384

Held G. H. 341, 388

Herskovits M. J. 384

Herskovits F. S. 384

Holmberg U. 384

Honko L. 384

Huizinga J. 384

Hungerford T. A. G. 385

Hymen D. 382

- Jacobs M. 384
Jones W. M. 379
Jouan F. 389
- Keith A. B. 384
Kitagawa I. M. 376, 379
Kramer S. N. 384
Kümmel H. M. 375
- Lagardia E. 379
Langdon S. H. 384
Leeuw G. van der 384
Legér E. 388
Lenert H. 387
Lion F. 387
Long Ch. H. 376, 379, 384
- Mac Culloch I. A. 384
Macklem M. 388
Madden W. A. 388
Magalaner M. 387
Maulnier Th. 389
McKenny M. G. 375
Miceli C. 378, 384
Middleton J. 384
- Nathorst B. 377
Nino M. del 377
Nioradze G. 384
Nutini H. 377
- Ohlmarks A. 384
Ohnuki-Tierry 386
Oliaß H. C. 388
O'Malley F. I. 387
- Paci E. 377
Pettazzoni R. 384
Plöger I. 387
Pouillon J. 378, 382
- Radcliffe-Brown A. R. 384
Reichert D. 390
Reimer W. C. 378
Reno S. I. 384
Richter B. 387
Rose H. J. 384
Rochefort R. 389
- Scharfschwerdt I. 388
Schörken R. 387
Schönebeck U. 387
Sebeok T. A. 385
Seler E. 385
Simonis I. 377
Skott I. C. 384
Smith P. 376
Sperber D. 376
Staley E. 387
Strehlow T. C. H. 384
Sucher P. 386
- Tegnaeus H. 385
Ten Raaij E. 385
Turville-Peter E. O. E. 385
- Vogt E. Z. 384
- Wahl J. 388
Warren A. 389
Wilson 375
Wirz P. 385

SUMMARY

This book compares the classical forms of myth (origin and ancient myths) and their scientific and artistic interpretations in the 20th century within the framework of modernistic renaissance of myth. Myth as a form of thinking and a product of unconscious poetic imagination is viewed predominantly in terms of the prehistory of literature. Hence the title of the book. Such correlations as myth and religion, myth and political ideology are only touched upon in passing when dealing with some theories. In accordance with the concept the book is divided into three parts: 1. Modern theories of myth, ritualistic and mythological approach to literature. 2. Classical forms of myth and their projection in narrative folklore. 3. «Mythologism» in 20th century literature.

The first part contains introductory chapters dealing with the mythological theories of the 18th and 19th centuries and «remythologizing» in philosophy and culture studies at the end of the 19th and the beginning of the 20th century, as well as the analysis of ritualism and functionalism, the French sociological school, symbolic theories of myth, analytical psychology, structuralism, «myth-ritual» literary criticism, the controversy of «poetics of myth» in Russian and Soviet science, followed by certain conclusions concerning modern theories of myth. The classical 19th century ethnography regarded myths as a naive attempt to describe the environment, essentially of a pre- or even anti-scientific nature, to satisfy the curiosity of a savage oppressed by the formidable elements and possessing but a meagre experience. New approaches to myth, often one-sided, but sometimes more profound, were outlined at the beginning of the century by Boas, Frazer and Durkheim and finally evolved into the ritualistic functionalism of Malinovsky, the Lévy-Bruhl's theory of prelogical primitive «collective representations», Cassirer's logical symbolism, even psychological «symbolism» of Jung and much later the structural analysis of Lévi-Strauss. The positive contribution of the new ethnology is manifold. First, myths of primitive peoples are interwoven with magic and ritual, they function to maintain the natural and social order and social control; secondly, mythological thinking is peculiar in its logic and psychology; thirdly, myths are the most ancient form of thinking, a unique symbolic language, man's instrument of shaping, classifying and interpreting the surrounding world, society and himself; and, fourthly, peculiar features of mythological thinking can be found in other products of man's imagination of ancient times and other historical periods. Myth as a total and dominant method of thinking is thus characteristic of archaic cultures, but may be present as a certain factor in various

other cultures and especially in literature and art, which owe much to myth and share many specific features (metaphorism, etc.). These new and positive ideas are, however, practically inseparable from a number of extreme and contradictory exaggerations. They tend to deny the cognitive aspect and disregard the historical context or, on the contrary, to overintellectualize myths and underestimate their pragmatic sociological function.

The discoveries of Frazer and the Cambridge group (objectively supported by Malinovsky's achievements) were extensively made use of by culture historians and the ritualistic mythological literary criticism, but lacked the proof of the ritual priority over myth (myth-ritual unity is semantic and not genetic, cf. works of Stanner, Lévi-Strauss, Turner and others). They also misplaced the accents in the correlation of mythical temporal paradigms of «primeval times» and «cyclic renaissances». The ritualism facilitated the discovery of the cyclic model of the mythological idea of time (this cyclic notion was essentially adopted by the modernistic novel). But there is another more archaic and fundamental model of the dichotomy of sacred primeval times of creation and the empirical time. The world in the myth is totally determined by these primeval times paradigms and inspired by them. Hence the reactualization of «primeval times» and their life-giving forces in magic rituals. The true emotional charge of rituals is in this reactualization, but not in the fact of repetition or their cyclic nature. Some contemporary ethnologists, though only indirectly connected with ritualism, like M. Eliade, for example, rearranged the accents and myth acquired an absolute ecstatic sentiment of eternal reiteration and purposeful opposition to the historic time. Though Eliade himself has done much to investigate the mythologema of «beginning», influenced by some Nietzsche ideas. This feeling of eternal going round has proved consonant to the modernistic literature. Meanwhile, the absence of historical time in the myth (in contrast to a modernistic novel) is only a by-product of a certain manner of thinking, but not the purpose of mythology and certainly not the expression of the subjective fear of history.

Lévy-Bruhl, who discovered the unique logic of mythology and postulated the prelogical nature of collective ideas, was very subtle in demonstrating the functioning of mythological thinking, never leaving the concrete context and making use of signs. But he was not able to see through the prism of «mystical participation» the intellectual meaning of peculiar thinking in the mythology and its practical cognitive results. He took the diffuseness of mythological thinking for a unique «unlogical» logic sealed off completely for any personal or social experience, for logical operations as such. The focus upon emotional impulses and magical ideas has opened up the way for purely psychological interpretations of «deintellectualized» myths and the chance was not missed by Jung.

Lévy-Bruhl, it seemed, found scientific arguments for a false dilemma proposed by the «philosophy of life» (Nietzsche, Bergson and others): myth or logic, magic or thinking (Frazer was still in favour of considering magic

a sample of primitive science). The dilemma makes it hard to accept Jung's ideas which were a strong impetus for «mythologizing» in literature and literary criticism. He discovered homogeneity or even common factors in various types of human imagination but his reductive attempt to find a certain collective unconscious is highly provocative but lacks proof. Jung, Kérényi, Baudouin, Campbell and others underestimate in particular the fact that primitive mythology was not focussed on critical moments of persona psychology, but was aimed at involving a person in the social medium. Here lies the meaning of rites of passage (*rites de passage*). The fundamental myths, therefore, are creation myths (collective cosmic myths) and not heroic myths proper. Initiations and other rites of passage are therefore paradoxically transferred into fairy-tales, dealing actually with the personal fate of the hero. This was magnificently demonstrated even before Campbell by Saintive and Propp. The combination of Jung's ideas and ritualistic concepts served as a scientific background for ethnologization of literature and literary criticism. Both rituals and archetypes filled the vacuum formed by «deintellectualization» of myth. Serious consideration should be given to those myth theories which attempted to overcome the bias enforced by the «philosophy of life» and one-sided discoveries of Lévy-Bruhl and Jung.

The symbolic theory of Cassirer typifies the weaknesses of the neokantian Mahrburg school (especially the transcendental concept of communication isolating myth from social communications). This, however, did not prevent him from deepening the concept of intellectual peculiarity of myth, described as an autonomous (which remained unproved) symbolic cultural form characterized by unique methods of objectification of the sensual, shaping the environment, functioning as a system. Cassirer's ideas of structure are still old-fashioned, in the spirit of Gestaltpsychologie. It was only the creator of structural anthropology, Lévi-Strauss, who was able to describe the logical mechanisms of mythological thinking (resulting in sign systems), so as to demonstrate its specific logical nature (metaphoric ability, mediations, *bricolage* logic on the sensual level, etc.) and at the same time, contrary to Lévy-Bruhl, its potential for generalization, classification and analyses without which the neolithic technical revolution would have been impossible. Lévi-Strauss combined the cognitive aspect of myth, which was all the 19th century ethnologists saw in it, and its specific method of thinking. Contrary to many, even to some structuralists (Barthes), Lévi-Strauss views myth as a product of archaic thinking, correlated with the total semiotic nature of archaic societies. Lévi-Strauss's ideas of implicit (in ritual) and explicit mythology avoid the extremes of the ritual approach. It is true that the structural approach gives rise to its own difficulties (hence the distinctions between «semiotic» and «structural» aspects finding its expression in the dilemma: is myth equivalent to language or music?).

The «myth-ritual» literary criticism synthesizes ritualism (the Cambridge group, etc.) and Jungian philosophy with an element of the so-called «new criticism». The application of «myth-ritual» methods to the study of the Greek

theatre and Shakespeare or such authors as Dante, Milton or Blake was undoubtedly successful, which is hardly true in the case of study of epos and knightly novels. The quest for implicit mythology in the realistic literature in the 18th and 19th centuries is yet unconvincing in view of possible coincidence of forms stemming from tradition and those inspired by contemporary life. Thus, although the withdrawal from the traditional plot in «Robinson Crusoe» results in a complete dissociation with classical myth, the apotheosis of creation originates an «anti-myth». But the view of the history of civilization as the product of everyman's efforts (and not a collective effort) reminds one of the mythological personalism and the narration itself imitates involuntarily the structure of myths about culture heroes.

The similarities between «initiation» and the *Bildungsroman* present another example. A third example: Gogol's opposition of South and North (Italy and France; fairy-tale patriarchal Malorossia and chilly bureaucratic Petersburg); here the idea of the traditional, mythologically demonized North coincides with the metaphoric chill of Petersburg, baneful for a little man, played up in every way in «The Overcoat». The problem of implicit mythology may be justified if mythological reductionism is abandoned and the historical evolution of forms is properly taken account of. «Anatomy of Criticism» by Frye is a vital development in the framework of the «new criticism». Frye is right in setting apart an appreciable «collective» stratum in individual creations. This traditional collective stratum is manifested in poetic language and plot, as well as in genre (genre persists long after traditional plots and topics come to an end). Frye appreciated the value of the ritualistic mythological complex in the genesis of verbal art and particularly the role of mythology as a symbolic system and a stock of symbols for literature. He demonstrated some common features of poetic imagery, peculiarities of «metaphorical» imagination oriented in some way or other to the surrounding world of nature. However, mythological reductionism brings Frye to treat literary historic forms as «masks». His genre-myth correlations are unjustifiably strict, even to the point where the evolution of literature becomes the circular movement from myth (origin myth) to myth (modernistic myth). The influence of Frazer's cyclical notion is felt here, as well as an infatuation with the myths about dying and resurrecting gods and Jung's concentration on heroic myths. This often leads him to underestimate the role of creation myths. In reality myths may develop into «art» in different ways, depending on the genre. Frye's opposition between metaphorical identity and analogous structures has many productive ramifications. Several Soviet theorists of the twenties and thirties brought new insights to the problem. They anticipated much of the «myth-ritual» approach and structural-semantic analyses, sticking at the same time to strictly historical (evolutional, diachronic) context, focussing upon the world view (even in ritual analyses), stressing in every way the position of folklore as an intermediate link between myth and literature. The process of myth transformation into various themes and genres and its historical dynamics is best grasped in Freidenberg's works.

Of outstanding importance is Bakhtin's discovery of «folk laughter culture» as a specific second (folklore) stream of verbal art permeated by mythological symbolism. The role of rituals and mythological symbols in formation of the language of literature and genres of oral art was appreciated already by older generation Russian scientists—Potebnya and Veselovsky. Soviet scholars—Losev, Lifshitz, Lotman, Ivanov and Toporov, Averintsev, Smirnov approve of the problem of mythology in modern literature to be investigated up to uncovering unconscious mythological reminiscences.

The second part contains the general characteristic of archaic and ancient myths focussing upon points of controversy mentioned in the first part (mythology of time, myth and ritual, mythology of personality and social medium, etc.). Some preliminary arguments are followed by the analysis of general characteristics of primeval thought and myth functions, «mythical time» and its «paradigms», and the survey of the typical for archaic mythology culture heroes protoancestors—demiurges and correlated heroes of archaic creation myths.

A special chapter deals with the ethnology of social medium and incest myths connected with it. Further on the material of archaic tribal myths is gradually substituted for developed mythological systems of early civilizations. Examination of chaos—cosmos correlation (transformation of chaos into cosmos constitutes the content of any mythology) and variants of mythological cosmogenesis is succeeded by the analysis of fundamental universal models, then calendar myths, cosmic cycles and eschatological myths, as well as heroic myths and interrelated rites of passage. Special significance is attached to the analysis of semantics of the mythological plot and mythological system on the basis of structural-semiotic methods. There is, in particular, a comparative-typological analysis of various developed mythological systems of ancient civilizations (Egypt, Babylon, Greece, India, China, etc.). The concluding chapter of the second part deals with myth interrelations with tale and epos and the onset of demythicizing process in folklore. The archaic fairy-tale is structurally equivalent to myth, but the classical European fairy-tale with its complex hierarchic three-stage structure treats myth as a sort of more liberal metastructure. The process of demythicizing in a fairy-tale comprises dissociation from ritual, substitute of mythical time for an indefinite one, abandonment of the mythical hero and transferring the accent from the cosmic fate to an individual one, withdrawal from ethnographically strict beliefs and transition to the conventional poetic imagery, admittance of fiction, etc. The archaic epos (before state consolidation) makes use of the mythic language and synthesizes heroic fairy-tales with the myths about culture heroes protoancestors. Epos in ancient agrarian societies employs ritual models tied with calendar mythology.

The third part is concerned with mythology in the 20th century literature, novels almost exclusively. The novel was previously as far from mythological motifs as it could be, but became the field of modernist renaissance of myth now. Mythology united with in-depth micropsychology and sym-

bolic leitmotifs, which can be traced back to Wagner musical drama, became an instrument of material organization in the modern novel, on its way of classical forms transformation and detachment from the traditional 19th century realism. The social-historical approach determined the structure of the 19th century novel to a large degree. Attempts to go beyond its rigid framework or above its level could not but shatter this structure. Unavoidably the empirical life material, social material as it is, became more spontaneous and unorganized, which was compensated by the action becoming internal (inside monologues, stream of consciousness, subconscious complexes) and symbolic, even mythologically so. Myth being totally symbolic, turned out to be a convenient language for description of eternal models (archetypes) of personal and social behaviour, certain existential laws of social and natural cosmos indistinctly apparent against the background of empiric context and historical changes; myth developed into an instrument of the structural analysis of the narrative, rid of social-historic and space-time aspects, focussing upon revealing the metaphorically eternal generalized contents. The mythological approach conditioned by an in-depth psychological analysis is not levelled at social types or individual characters but at some everyman emancipated of social context. Here the catalyst was psychoanalysis especially its Jung variant, which is nothing but a paradox since the true origin myths are still aimed at unconditional subordination of personal emotions to the social cosmos. The gap between the unhealthy psychology of a lonely or oppressed individual of the 20th century and the pre-reflective, extremely social psychology of archaic communities could be only bridged at the expense of modernization of the origin myth; the awesome span separating a modern man from authentic original creators of myths is mollified by irony and selfirony. A deeper understanding of myth in the 20th century novel (as compared even to the 19th century romantic novel) is blended even more than in ethnology (but backed by modern theories of myth and analytical psychology and ritualism in particular) with modernization tendencies characteristic of the 20th century social situation.

The literary mythology of the 20th century is indebted to modern theories of myth and in the first place to those of Frazer and Jung. The «sacred marriages» and «scapegoat» models were borrowed by Lawrence mainly from «The Golden Bough». In T. Mann's «Magic Mountain» the amorous attachments of Hans Kastorp and later of Pepercorn with madame Chochat, the suicide of Pepercorn, numerous hints at initiation rituals and many other items correspond to Frazer's rituales of agrarian festivities with the «sacred marriage», ritual death of the kingpriest, etc. Of the same stock are frequent allusions to the myths of dying and resurrecting gods in T. Mann's «Joseph and his Brothers». T. Mann's and Joyce's symbols of eternal resurrection and rejuvenation. In «Finnegan's Wake» Joyce also makes use of the Buddhist and anthroposophic variants of metempsychosis and reincarnation and of Vico's and Quinet's cyclic ideas. The organizing principle in «Finnegan's Wake» and «Joseph and his Brothers» is, along with the cyclic fac-

tor, the view of myth as a collective unconscious in an individual's mind which is close to Jung theories.

Not all 20th century literary neomythological theories went as far as creating its own poetics of mythologizing. The neoromantic apology of myth on the contents level (Nietzschean in Lawrence's works and national revolutionary in many of the «third world» writers' books) should be differentiated from the proper mythologizing poetics employed for genre formation (Joyce, T. Mann, Marquez, Updike and many others) and this latter one from spontaneous mythicizing, that is constructing a symbolic universal model by myth-like fiction using no traditional mythological images (Kafka). It is the comparison of Kafka and Joyce that gives one a clear idea of the contemporary basis of modernistic mythologizing poetics.

The poetics of mythologizing features some permanent traits—such as the well-known contraposition of history and universal psychology (based on analytical psychology), mythological syncretism and pluralism, elements of irony and travesty, the use of cyclic ritualistic mythological reiteration (supported by ritualism) to express universal archetypes, «fluidity» of *dramatis personae* and easily changeable social roles and masks, elements of absurd aesthetics (the Lévy-Bruhl idea of the prelogic contributes to that), etc. Comparison of *dramatis personae* in «Ulysses» and «Odyssey», transformation of the Irvicker family into Celtic legend heroes, identification of several generations of Biblical heroes in «Joseph», all this lays emphasis on universal reiteration of archetypes and the feeling of insoluble nature of some basic collisions characteristic of a 20th century western man. Contrary to inevitable travesty, everything merges on the mythological level (eg. promiscuous singer Molly and devoted Penelope merge in a single image of the fertility and love goddess; compare: madame Chochat and Venus; fidgety running of wretched Bloom and the wanders of Odyssey the epic hero, etc.). This is stressed by piling up parallels from different mythologies, often resulting in comparison to incompatible personages (Bloom, for example, is not only Odyssey, but at the same time Adam, Moses, Wandering Jew and even Christ) which once more emphasizes the vagueness of boundaries between themes and *dramatis personae*, the single unaltering essence under various masks, for Joyce it was inanity of history.

These quite modern ideas, in no way adequate to ancient myths, of personalities being levelled off and situations eternally repeated and individual's social isolation in the 20th century community are expressed by spontaneous mythologists like Kafka in other ways as compared to Joyce. There are no mythical parallels, endless reiterations and cyclic death-resurrection myths, Kafka focusses on inability of the hero to change the situation, escape the Process or reach the Castle; Levelling is expressed through clothes and not mythological masks. Contrary to Joyce, Kafka's plot looks like anti-myth; Hunter Grakh dies but is not able to reach the Kingdom of the Dead, the hero of «The Castle» never passes initiation, the hero of «Metamorphosis» unlike totemic myth heroes is hopelessly dissociated from his kin, etc. Aliena-

tion phantasies are translated by Kafka as an absurd disruption of communications (information, understanding) between the object and the subject on a metaphysical level (which psychologically takes the form of hero's guilt and socially of his underserved persecutions). But, as it has already been said, the comparison of Joyce and Kafka helps to reveal a purely modernistic aspect in the mythologizing poetics which comes into conflict with the true meaning of traditional myths.

Mythologizing appears to be internally tied with the aesthetics of modernism. However, the poetics of mythologizing has become a definite artistic method (mythological «grid» for modern themes at first, then «myth-novels» like «Finnegan's Wake» or «Joseph and his Brothers») and may be employed differently by writers of different outlook and even different creative method. This poetics is first of all the expression of the «horror of history» for Joyce and for T. Mann, who cannot be squeezed into the framework of modernism, and never cuts his ties with realism, myth serves for symbolic consolidation of the historical experience of mankind on its way of progress. In «Joseph and his Brothers» a cyclic moment may be combined with a linear one, identification of heroes with ancestors and gods is additionally viewed from aside as an archaic naive consciousness, as mythical «moon grammar».

Modern Latin American (Marquez and others) and Afro-Asian writers (Kateb Jasin and others) employ the myth poetics supported unlike in western literature by living folklore traditions to express stability of their national models.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От редколлегии	5
Вступление	7
Часть I. Новейшие теории мифа и ритуально-мифологический подход к литературе	12
Историческое введение	12
«Ремифологизация» в философии и культурологии	25
Ритуализм и функционализм	31
Французская социологическая школа	39
Символические теории	45
Аналитическая психология	57
Структурализм	74
Ритуально-мифологическая школа в литературоведении	97
Русская и советская наука о мифотворчестве	121
Предварительные итоги	152
Часть II. Классические формы мифа и их отражение в повество- вательном фольклоре	163
Предварительные замечания	163
Общие свойства мифологического мышления	164
Функциональная направленность мифа	169
Мифическое время и его «парадигмы»	171
Первопредки-демиурги — культурные герои	178
Арханческие мифы творения	194
Этиология социума	199
Хаос и космос. Космогенез	202
Космическая модель	212
Календарные мифы	218
Космические циклы и эсхатологические мифы	222
Героические мифы и «переходные» обряды	225
Семантика мифологического сюжета и системы	230
Миф, сказка, эпос	262
Часть III. «Мифологизм» в литературе XX века	277
Историческое введение	277
«Мифологический» роман XX века. Вводные замечания	295
Антитеза: Джойс и Томас Манн	298
«Мифологизм» Кафки	340
Различные виды мифологизации в современном романе	358
Примечания и библиография	373
Указатель имен	391
Summary	399

Научное издание

Мелетинский Елеазар Моисеевич

ПОЭТИКА МИФА

3-е издание, репринтное

*Утверждено к печати редакционной коллегией серии
«Исследования по фольклору и мифологии Востока»*

Редакторы *Е.С.Новик, Л.Ш.Рожанский*. Младший редактор *Г.С.Горюнова*.
Художественный редактор *Э.Л.Эрман*. Технический редактор *Л.Е.Синенко*.
Корректоры *Е.И.Сорокина, М.З.Шафранская*

ЛР № 020297 от 23.06.97

Подписано к печати 29.08.2000. Формат 60×90¹/₁₆. Печать офсетная
Уел. п. л. 25,5. Уч.-изд. л. 26,87. Тираж 2000 экз. Изд. № 7664. Зак. № 117

Издательская фирма «Восточная литература» РАН
103051, Москва К-51, Цветной бульвар, 21

ООО «Пандора-1»
107143, Москва Б-143, Открытое шоссе, 28