

8И  
К 59

А. С. КОЗЛОВ

МИФОЛОГИЧЕСКОЕ  
НАПРАВЛЕНИЕ  
В  
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ  
США



А. С. КОЗЛОВ

МИФОЛОГИЧЕСКОЕ  
НАПРАВЛЕНИЕ  
В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ  
США

Допущено Министерством высшего  
и среднего специального  
образования СССР  
в качестве учебного пособия  
для студентов  
филологических специальностей  
университетов



МОСКВА  
«ВЫСШАЯ ШКОЛА»  
1984

**ББК 83**  
**К59**

Рецензенты:

кафедра истории зарубежных литератур Ленинградского государственного университета им. А. А. Жданова;  
д-р филол. наук, проф. Я. Н. Засурский (Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова)

**Козлов А. С.**

**К59** Мифологическое направление в литературоведении США: Учеб. пособие для филол. фак. ун-тов.— М.: Высш. шк., 1984. — 175 с.

30 к.

В книге рассматривается одна из наиболее влиятельных школ в современном зарубежном литературоведении — мифологическая. Прослежена вся история мифокритики, начиная с ее истоков и кончая взаимодействием ее в литературоведении США с другими течениями и тенденциями американской и западноевропейской литературоведческой мысли. Особое внимание уделено критике буржуазных концепций мифа с позиций марксистско-ленинской методологии.

К  $\frac{460300000-111}{001(01)-84}$  260—84

**ББК 83**  
**8**

© Издательство «Высшая школа», 1984

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящая работа предназначается в качестве учебного пособия для студентов филологических специальностей университетов по курсу «История зарубежной критики». Основной целью пособия является введение студентов в круг наиболее важных проблем современного зарубежного литературоведения и критический анализ этих проблем. Эта задача решается посредством рассмотрения одного из главных направлений в современной зарубежной науке о литературе — так называемой мифологической критики — в ее связях и борьбе с другими литературоведческими течениями Западной Европы и Америки. Теории и практике всех этих течений противопоставлен опыт как советского, так и зарубежного марксистского литературоведения.

Мифологическая критика зародилась в Европе. Однако в настоящее время наиболее широкое распространение она получила в США. Поэтому несмотря на то, что в пособии затрагивается целый ряд проблем английского, французского и немецкого литературоведения, было целесообразно сосредоточить основное внимание на мифологическом литературоведении Соединенных Штатов.

В первой и второй главах пособия освещаются вопросы генезиса и развития мифологического метода в европейском и американском литературоведении, а также на многочисленных конкретных примерах демонстрируются критические возможности метода. Отмечаются как некоторые сильные стороны мифологической критики, так и ее методологическая ограниченность, проступающая в работах большинства теоретиков и практиков этой литературоведческой школы.

Третья глава посвящена вопросам интерференции и взаимосвязи мифокритики с важнейшими современными литературоведческими школами Запада. Одновременно в возможно более доступной форме и на конкретных образцах литературоведческого анализа рассматриваются теоретические и методологические основы самих этих школ.

Наряду с анализом критических методологий в пособии затрагивается целый ряд важных литературоведческих вопросов, касающихся, в частности, истории учений о мифе, теории драмы и романа, проблем поэтического языка, символотворчества, реализма и модернизма. Это способствует достижению одной из главных целей пособия — не только познакомить студентов с историей возникновения и развития мифологического метода в литературоведении, но и ввести их в более широкую сферу проблем современной зарубежной науки о литературе.

В сносках даны некоторые необходимые пояснения. В конце книги помещен список работ советских и зарубежных исследователей по данному вопросу. Цитируемые издания имеют порядковый номер, который вместе с номером страницы ставится в квадратных скобках в тексте.

Автор выражает благодарность кафедре истории зарубежных литератур ЛГУ и доктору филологических наук Я. Н. Засурскому, которые рецензировали рукопись.

*Автор.*



## ВВЕДЕНИЕ

В 1972 г. было принято постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике». В связи с этим значительно возрос интерес к проблемам литературоведения со стороны советских ученых. Вопросам литературной критики посвящаются специальные научные конференции, статьи в периодической печати и тематических сборниках, монографии [15]. Этот интерес вполне оправдан — современное литературоведение представляет собой большую идеологическую силу.

В Отчете ЦК КПСС XXVI съезду партии указывалось на заметное обострение идеологической борьбы и подчеркивалась необходимость давать решительный отпор всем проявлениям буржуазной идеологии [3, 75]. На это нацеливают и решения июньского (1983 г.) Пленума ЦК КПСС, в которых отмечается необходимость умелого и конкретного применения марксистской идеологии в борьбе с антимарксистскими взглядами и концепциями [5]. Успех борьбы с буржуазной идеологией во многом зависит от всестороннего знания идейных позиций противника.

В материалах XXVI съезда нашей партии и в партийных документах, посвященных дальнейшему совершенствованию идеологической работы, постоянно указывается на необходимость с позиций материалистической методологии выступать против отхода от четких классовых позиций, мировоззренческой путаницы [4].

В нашей стране опубликован ряд крупных работ по проблемам методологии зарубежного литературоведения. Это работы советских ученых И. К. Журавлева и Я. Е. Эльсберга [13], отдельные диссертации, в частности исследование Е. А. Цургановой по американской «новой критике», книги немецкого литературоведа-марксиста Р. Веймана [9].

И все же ряд проблем методологии зарубежной науки о литературе, ряд страниц ее истории остаются еще мало изученными в советском литературоведении. Все острее чувствуется отсутствие фундаментального труда по истории зарубежной критики. В нашей научной лите-

ратуре еще не предпринималась и попытка широкого исследования вопросов интерференции и взаимосвязи ведущих зарубежных критических школ. А между тем исследование именно этих вопросов дает возможность наиболее глубоко проникнуть в сущность современных литературоведческих методологий.

В плане исследования взаимоотношений между литературоведческими течениями, равно как и при изучении сущности этих течений, мифокритика обладает некоторыми преимуществами перед другими критическими школами в силу своей «коммуникабельности». Мифокритики охотно прибегают к помощи психоанализа, структурализма, «новой» и семантико-символической критики. А это дает возможность сравнить и проанализировать методологические основы каждой из этих школ.

Советские специалисты неоднократно высказывали верную мысль о том, что деление зарубежного литературоведения на многочисленные школы является признаком его кризисного состояния. Не отрицают этого и зарубежные ученые. Однако многие из них весьма оптимистично оценивают перспективы развития науки о литературе именно потому, что видят в мифологической методологии связующую и объединяющую силу, некую панацею от всех бед западного литературоведения. Для подобного оптимизма очень мало оснований. Мифологической критике в ее теперешнем проявлении в странах Западной Европы и Америки присущи все основные пороки других замкнутых критических школ — схематизм, односторонность и вместе с тем претензии на роль единственно верной литературоведческой методологии. Именно методологии, а не просто частной методики.

В основу мифологической критики положен принцип отыскания мифологических репродукций в художественных произведениях более поздних эпох. Обращение к истокам литературы, к литературной археологии, если можно так сказать, расширяет и углубляет наше восприятие и понимание художественных ценностей. В некоторых случаях подобные «археологические» изыскания просто необходимы. Так, в работе советской исследовательницы Э. Померанцевой «Мифологические персонажи в русском фольклоре» (М., 1975) убедительно прослеживается связь между мифами и русскими народными быличками и сказками. В этом отношении показательны и статьи, включенные в сборник «Миф, фольклор, лите-

ратура» (под ред. В. Г. Базанова, Л., 1978). Есть интересные работы такого рода и за рубежом.

Однако современные зарубежные мифокритики не ограничиваются, как правило, «археологическими» дополнениями, явно тяготея к сенсационным откровениям. Кто, например, до появления мифологической критики мог предположить, что Гамлет — «кровный брат» тех богов зимы, чьи чучела сжигались первобытными людьми на ритуальных праздниках весны? А именно так трактует образ Гамлета крупный английский ученый, один из основоположников мифологического метода в литературоведении Г. Мэррей.

Общей основой для развития мифокритики, всех ее школ и ответвлений, послужил острый интерес к мифу, точнее — тот культ мифа, который характерен для западной культуры в XX в. В древнем мифе многие зарубежные мыслители увидели ту соломинку, схватившись за которую можно спастись от коллизий современного мира. Поэтому совсем не случайно XX век породил писателей-«мифотворцев», пришедших со своими глобальными проблемами на смену явно избегавшим широких обобщений эстетам и натуралистам. Не случайно и то, что идеи мифологической критики не только нашли применение в литературоведении, но и получили широкий резонанс в культурной жизни Запада. Таким образом исследование мифологического метода в литературоведении неизбежно затрагивает и целый ряд сложных идеологических вопросов, правильное освещение которых возможно лишь с позиций марксистско-ленинской философии.

## ИСТОКИ

## 1. Интерпретация мифа

Миф всегда манил к себе исследователей. Если говорить не о мифологической критике, этом специфическом методе литературоведения, являющемся детищем XX в., а о критике мифа, об интерпретации мифа, то последняя существовала уже в Древней Греции. И уже тогда не было единого мнения о происхождении и сущности мифов. Пифагор, например, пытался показать, что в мифах нашло отражение философско-аллегорическое восприятие природы. Другой древнегреческий ученый Эвгемер видел в героях мифов обожествленных героев, некогда реально существовавших. Обе крупнейшие мифообъясняющие школы древности оказали влияние на научную мысль последующих эпох, вплоть до нашего времени. Следует вместе с тем отметить, что некоторые из древних мыслителей старались избежать категорических суждений о мифе. Так, Платон в диалоге «Федр» устами Сократа отказался стать сторонником тех, кто как-то пытался объяснять мифы [17, 161—162].

В средние века церковь жестоко преследовала языческие мифы, интерес к которым резко возрос в эпоху Возрождения.

В XVII—XVIII вв. высокую культурную ценность мифа отмечали Б. Фонтенель, Дж. Вико, И. Гердер. Эти мыслители стоят у колыбели современных учений о мифе.

Француз Б. Фонтенель (племянник знаменитого Корнеля) искал основу мифов в первобытной отсталости интеллекта, в «философском» невежестве древних. Чем сильнее было это невежество, тем больше склонен был первобытный человек к фантазированию. «Первые люди, — говорит Б. Фонтенель, — были склонны усматривать чудеса почти что во всем» [18, 189]. Иррационализм

мышления древних породил, по мысли Б. Фонтенеля, совершенно негодные философские системы, представляющие интерес лишь в качестве истории заблуждений человеческого разума. Однако художественное влияние мифов не утратило своей силы. Древние, замечает Б. Фонтенель, «тешились мифами потому, что в них верили, мы же наслаждаемся ими не меньше, хотя им не верим». Б. Фонтенель не склонен к аллегорическому мифотолкованию, отрицает он и возможность возникновения «новой мифологии», ибо миф, по мысли ученого, является неизбежным продуктом лишь первой «детской стадии» в развитии человечества.

Заслугой Б. Фонтенеля является то, что он понимал миф исторически, связывая развитие последнего с эволюцией общества и человеческого сознания. Б. Фонтенель был также первым ученым, применившим сравнительный метод в исследовании мифологии разных народов. В частности, он провел полезный сравнительный анализ греческих и индейских мифов.

К началу XIX в. учение Б. Фонтенеля о мифе было забыто так основательно, что представителям антропологической школы в науке о мифе (В. Маннхардту, Э. Тэйлору и др.) пришлось вторично открывать истины, сформулированные французским философом. И только в начале XX столетия было обращено внимание на идентичность взглядов Б. Фонтенеля и представителей антропологической школы.

Основные мысли Б. Фонтенеля о мифотворчестве и поэзии поддержал и выдающийся его современник итальянец Джамбаттиста Вико в своих знаменитых «Основах новой науки об общей природе наций» (1725). Противопоставляя картезианской идее линейного прогресса мысль о цикличности, о «возвращении» времен, Дж. Вико выделял три этапа в каждом цикле, первый из которых был «божественным» и «поэтическим». На этом этапе, считает Дж. Вико, из-за слабости интеллекта и неограниченности воображения все люди были поэтами. «Первая Природа, — говорит Дж. Вико, — в результате сильнейшего обмана фантазии, которая тем могущественнее, чем слабее рассудок, была природой поэтической... С другой стороны, эта природа была дика и бесчеловечна...» [10, 378]. Через эту стадию, по мысли Дж. Вико, проходят все народы мира. Причем это прохождение носит характер естественного роста. Этим са-

мым Дж. Вико отвергает идею о распространении культуры, в частности, мифологии из одного центра. «...Везде одинаково, исключительно в силу единообразия идей и ничего не зная друг о друге, — пишет Вико, — восточные народы, египтяне, греки и латиняне вознесли Богов с земли к планетам, а Героев — к неподвижным звездам».

В рассуждении Дж. Вико о постепенном вознесении богов с вершук деревьев на вершины гор и далее — на планеты легко найти сходство с мыслями самых современных психоструктуралистов. С другой стороны, итальянский ученый охотно разделяет идеи древнейшей мифологической школы Эвгемера, говоря, что «...мифы были истинными и строгими историями нравов древнейших народов... тех времен, когда люди самого грубого языческого человечества верили, будто все необходимые или полезные для рода человеческого вещи суть божества... Героические мифы были истинными историями Героев и их героических нравов». Однако в дальнейшем, считает Вико, мифы постепенно искажались и портились, и даже до Гомера они дошли уже в испорченном виде.

Дж. Вико, чей острый демократический взгляд не только видел в далеком прошлом поэтическую и героическую эпоху, но и выделял внутри нее общественно-имущественное расслоение, наряду с психопрагматическим объяснением сущности мифов дал и социальное их толкование. Так, миф о Геркулесе Гальском, который золотыми цепями, выходящими у него изо рта, приковывает к себе людей, объясняется Дж. Вико как иносказание о материковых колониях. Повествование о морских колониях видит Дж. Вико в мифе о сети, которой Вулкан «извлекает из моря плебейских богов», насмехается над ними, как «поступали патриции по отношению к несчастному древнеримскому плебсу». Говоря о «плебейских богах», Дж. Вико тем самым подчеркивает, что, несмотря на общечеловеческую основу мифологии, ее характер определялся во многом социальным устройством общества, о чем не всегда упоминают современные зарубежные толкователи мифов.

В теории Дж. Вико наметился уже и тот интерес к языку древних сказаний, который приведет позже Макса Мюллера к созданию лингвистической концепции мифа. Так, Дж. Вико считал, что в силу неразвитости мышления, интеллекта на первых стадиях своего развития лю-

ди изъяснялись на иероглифическом и символическом языке, на языке жестов, знаков, подобий. Этот язык по самой своей сути был высокоэмоциональным, образным, метафорическим, т. е. поэтическим. Прозаический же язык — продукт более высокой цивилизации. «Поэты, — говорит Дж. Вико, — раньше образовали поэтическую речь, составляя частные идеи... а появившиеся впоследствии народы образовали прозаическую речь, соединяя в каждом отдельном слове, как бы в одном родовом понятии, те части, которые уже составила поэтическая речь. Например, из следующей поэтической фразы: „Кровь кипит в моем сердце...“ народы сделали одно единственное слово „гнев“».

Вполне естественно, что на основе своего понимания природы древнего общества и древнего человека Дж. Вико определяет мифы как «фантастические универсалии», противопоставляя их появившимся позже универсалиям рациональным, философским. Это противопоставление приобрело особую полемическую силу в наше время, когда очень многие зарубежные теоретики мифа не видят принципиальной разницы между древним и современным мифотворчеством.

Лучшие стороны в учениях о мифе Б. Фонтенеля и Дж. Вико нашли дальнейшее развитие и завершение в работах К. Маркса и Ф. Энгельса. Классики марксизма видели в мифе плод мировоззренческого невежества древнего человека, бессильного перед силами природы и стремившегося подчинить себе эти силы посредством воображения. Миф, как указывали К. Маркс и Ф. Энгельс, был порождением ранней, младенческой фазы в развитии человечества. В процессе эволюции от низших форм общественных формаций и сознания к высшим миф утрачивал свое значение. На смену мифологическому мировоззрению приходило научное. Таким образом для К. Маркса и Ф. Энгельса совершенно неприемлема идея о каком бы то ни было возникновении «современной» мифологии. И не только в философии, но и в искусстве. «...Разве не исчезают неизбежно сказания, песни и музы, а тем самым и необходимые предпосылки эпической поэзии, с появлением печатного станка?» — писал К. Маркс [2, 122]. В мифе явления природы и общественной жизни перерабатывались, как отмечал К. Маркс, «бессознательно-художественным образом народной фантазией», современное же художественное производство — явление



сознательное, требующее от художника «независимой от мифологии фантазии» [2, 122]. Вместе с тем классики марксизма не отрицали возможности проявления мифологических пережитков как в области мировоззрения, так и в области культуры.

Четко определив место мифа в истории человечества, классики марксизма ни в коей мере не преуменьшили его роли в развитии искусства. «Известно, — говорил Маркс, — что греческая мифология составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву» [2, 122]. Более того, Маркс отмечал особую свежесть ранних форм искусства, которое продолжает доставлять нам эстетическое наслаждение. Эта свежесть, уже недоступная современному художественному творчеству, связывалась К. Марксом с детски непосредственным восприятием мира нашими далекими предками.

Однако не любая мифология может в равной мере служить основой искусства. «Египетская мифология, — писал К. Маркс, — никогда не могла бы быть почвой или материнским лоном греческого искусства» [2, 122]. Это замечание особенно важно в связи с тем, что в зарубежном литературоведении выбор мифов для объяснения современных произведений отличается, как правило, ничем не ограниченным произволом. Не учитываются ни социально-историческая, ни национальная специфика как мифов, так и художественных произведений. Не принимается в расчет и гениально подчеркнутая К. Марксом разница между мифологическим бессознательно-художественным творчеством, коллективным по своей природе, и современным художественным, образным мышлением, для которого характерно четкое осознание каждым отдельным художником целей и способов творчества. Работы К. Маркса и Ф. Энгельса дают твердую методологическую основу для анализа сложных проблем мифа и мифологической критики.

Не говоря уже о французских просветителях времен Вольтера, чей атеизм и культ чистого разума не позволял относиться к мифу иначе как со снисходительным пренебрежением, даже Б. Фонтенель и Дж. Вико, отмечавшие многие важные стороны мифа, рассматривали его как нечто давно отжившее, связанное с настоящим лишь пережитками.

Совсем другой подход к мифу наметился у немецких мыслителей — И. Гердера и особенно у членов иенского

кружка романтиков, возглавляемого Ф. Шлегелем. Именно у И. Гердера и Ф. Шлегеля можно найти аналогию той оценки мифа, к которой склонны современные мифокритики. И. Гердер и Ф. Шлегель первыми заговорили о важнейшем значении мифа как для современного художественного творчества, так и для современного мировоззрения; а также о возможности создания новой мифологии. В их теориях слово «миф» наполнялось жизнью, стало не обозначением угасшей древности, а символом и центром всей современной духовной и литературной жизни.

Мифология, в понимании Ф. Шлегеля, призвана упорядочить хаос внешнего мира, нанизывая его на стержень субъективного восприятия явлений, делая сплав из объективного и субъективного. Причем в этом сплаве должен с наибольшей продуктивностью осуществиться синтез интеллекта и эмоции, философии и поэзии. Даже физика, по мысли романтика, «если только она не преследует технические цели, а стремится к общим результатам», представляет собой «мифическую дисциплину». «В своем высшем проявлении, — продолжает эту мысль Ф. Шлегель, — физика непременно превратится в роман». Каждая наука и каждая «абстрактная система» будут иметь свою мифологию.

Эти мысли Ф. Шлегеля нередко используются теми учеными, которые готовы определить как «мифы» все новейшие достижения науки, в частности теорию относительности А. Эйнштейна. Да и сам Ф. Шлегель свои теории называл мифами. И эта новая мифология является (и должна быть) не только порождением эмоций (в поэзии), но и порождением разума (в науке). Если добавить к этому, что одно из высших проявлений «мифологии» Ф. Шлегель видел в религии и мистицизме, то станет понятным, какую универсальную жизненную силу, пропитывающую и объединяющую все проявления человека, хотел увидеть Ф. Шлегель в понятии «миф». Последний наполнялся Ф. Шлегелем совершенно новым, величественным содержанием.

Этот романтико-идеалистический культ мифа не мог найти сочувствия в преимущественно позитивистских мифообъясняющих теориях XIX в. Отзвуки этого культа существовали лишь в работах немецких философов-идеалистов. И только в нашем XX столетии усилиями целой армии зарубежных гуманитариев понятие «миф» снова

было наполнено этим романтическим содержанием и стало определяться в качестве основы всей человеческой духовной жизни.

Важно отметить, что Ф. Шлегель не усматривал в возникновении «новой мифологии» повторения цикла, т. е. не шел по стопам Дж. Вико. В понимании мыслителя-романтика история и литература идут по восходящей линии, а не циркулируют по замкнутому кругу.

Ф. Шлегель и другие романтики особо важное значение придавали языку мифа — символике. В сущности, для них понятия «мифотворчество» и «символотворчество» были идентичными. В наше время мифокритики много говорят о символотворчестве, ссылаясь при этом на учение немецкого философа Э. Кассирера. Не следует забывать, однако, что основные положения этого современного философа и исследователя мифов являются лишь эхом романтического учения о символе. Уже Новалис говорил о «символах символов», т. е. о своеобразной цепной реакции символотворчества, которая была положена Э. Кассирером в основу его «символического» понимания всей человеческой культуры.

В XX в. найдут продолжение и попытки романтиков создать новую мифологию. Это произойдет прежде всего в художественной практике и теоретических работах сюрреалистов. О мифологических и магических потенциях сюрреалистически ориентированной литературы будет много писать, в частности, Андре Бретон (см. его *L'art magique*. P., 1957) [Андреев Л. Г. Сюрреализм. М., 1972, 96—98].

Если представители различных эволюционистских школ (начиная с Б. Фонтенеля, Дж. Вико и кончая Гегелем и Э. Спенсером) говорили о переходе мифа в высшие культурные формы, то для иенских романтиков миф сам был некоей высшей формой человеческого духа и искусства. И эта романтическая идеализация мифа, несмотря на то что в оппозиции к ней находились некоторые выдающиеся мыслители (в частности Гёте), оказала глубокое и разностороннее влияние на всю культурную жизнь Германии в XIX и XX вв. В 1835 г. Я. Grimm опубликовал свою известную работу «Немецкая мифология», положившую начало мифологическому методу исследования фольклора. Этот метод во многом аналогичен принципу современной мифологической критики: применявшие его исследователи стремились проследить

«вырастание» того или иного фольклорного образа из его мифологического прототипа.

Дальнейшее развитие немецкая романтическая концепция мифа получила в работах Р. Вагнера и отчасти Ф. Ницше. Р. Вагнер, говоря о могучих художественных и духовных силах мифа, подчеркивал глубокую народность последнего. Вместе с тем Р. Вагнер считал плодотворным для искусства сочетание древнемифологической стихии с современным интеллектуализмом и осуществлял этот синтез на практике — в своих произведениях. Демократизм Р. Вагнера был непоследовательным, что способствовало использованию его теорий мифа немецкими реакционерами и националистами. Ф. Ницше в своих поздних работах осудил даже этот непоследовательный демократизм Р. Вагнера в подходе к мифу, как и его попытки подчинить миф интеллекту, идее. Ницше разработал по своей сути элитарную концепцию мифа, считая, что последний не может быть правильно понят ни «толпой», ни никчемными «декадентами» (в том числе и Р. Вагнером). Ничем не ограниченная мифологическая стихия, олицетворяющая подлинную жизнь, в противовес иссушающим последнюю интеллекту, науке, морали, характерна, считает Ф. Ницше, для души «сверхчеловека», «белокурой бестии» [12, 41—55].

В XX в. идеи Ф. Ницше стимулировали развитие фашистских тенденций в немецкой науке о мифе. Эти тенденции были основной причиной весьма отчужденного отношения англо-американского литературоведения XX столетия к официальной немецкой науке о мифе. Резко осуждали их и передовые мыслители Германии, в частности Т. Манн, чей роман «Иосиф и его братья» был протестом против стремления дегуманизировать миф. В ряде своих статей Т. Манн повторял мысль о благотворном воздействии мифа на современное художественное творчество вообще и на его собственные произведения в частности, четко определяя при этом как возможность «гуманного», так и «антигуманного» использования мифа. С этих гуманистических позиций Т. Манн оценивал концепции мифа и «мифотворчество» Гёте, Шлегеля, Вагнера, Ницше. Хотя антитеза «миф — интеллект» широко используется современными англо-американскими мифологическими литературоведами, последние в целом не восприняли антидемократические и элитарные концепции мифа, выдвинутые Ф. Ницше. Эти концепции были

чужды и английским исследователям мифа в XIX в. (М. Мюллеру, Дж. Фрейзеру, А. Лангу и др.), прямым предшественникам англо-американской мифокритики, несмотря на значительное воздействие на них немецкой науки о мифе.

На развитие мифологической критики заметное влияние оказала концепция мифотворчества, разработанная во второй половине XIX в. английским ученым Максом Мюллером. Мифологические теории М. Мюллера были вызваны к жизни бурным развитием сравнительного языкознания. М. Мюллер, занимаясь главным образом сравнением санскрита и древнегреческого языка, вскоре перенес свой метод исследования и на мифологию. В результате возникла другая наука, названная М. Мюллером «сравнительной мифологией».

Макс Мюллер был более сдержан по сравнению с романтиками в оценке культурного потенциала мифа. Подобно Б. Фонтенелю и Дж. Вико, он, говоря о «мифопоэтическом веке», акцентирует внимание не столько на мнимой премудрости творцов мифа, сколько на их ограниченности, обусловленной главным образом несовершенством языка. Более того, М. Мюллер, имея в виду невообразимую путаницу и нелепости греческих мифов, созданных всего за пять-шесть столетий до высочайшего развития античной мысли, говорит о том, что если не найти более подходящего объяснения этому явлению, то придется отказаться от веры в непрерывный прогресс человечества и согласиться с тем, что оно время от времени впадает в состояние умственного помрачения.

М. Мюллер ищет объяснение феномену мифотворчества и находит его не в анимизме<sup>1</sup>, не в магических ритуальных действиях и не в тотемизме, где его находили представители антропологической школы, а в самой структуре первобытного языка. Это позволяет ему не только отвергнуть мысль о возможном регрессе в истории человечества, но и указать на то, что первобытные люди не были дикарями. Если, например, представители антропологической школы мифологов, возглавляемой в Англии Э. Тэйлором и А. Лангом, склонны были видеть в мифе о Хроносе пережитки людоедства, то М. Мюл-

---

<sup>1</sup> Анимизм (от лат. *anima* — душа) — учение английских антропологов, считавших, что главным в мировоззрении первобытных людей была вера в одухотворенность всех явлений природы.

лер видел в этом мифе не более чем аллегория заката солнца (ночь «проглатывает» солнце), выросшую из многозначности древних слов, из несовершенства древней грамматики. Таким образом М. Мюллер избегает двух крайностей — не изображает первобытного человека мудрецом, но и не рисует его свирепым и тупым людоедом.

М. Мюллер считал, что в мифопоэтическую эпоху язык был лишен служебных слов, а имена существительные не имели среднего рода и могли обозначать только конкретные явления. Более того, в языке древнего человека все или почти все слова обозначали действие. «Река, — пишет М. Мюллер, — могла называться только как „бегущая“ или „ревущая“, возможно, как „защитница“, но во всяком случае как нечто активное и одушевленное, как нечто принадлежащее к мужскому или женскому роду» [50, XI]<sup>2</sup>. Все это вело к невольной персонификации явлений, а значит, и к яркой образности, заложенной в самой природе древнего языка.

Однако это была лишь первая предпосылка к созданию мифологии, предпосылка, определяющая образность и метафоричность мифа. Не менее важной была синонимия и омонимия древнего языка, в котором, как правило, за каждым явлением закреплялось большое количество названий, характеризующих его с разных сторон («бегущая», «ревущая», «защитница» и т. п.). Часто некоторые из этих синонимов употреблялись для обозначения другого явления или предмета, порождая этим самым большое количество омонимов. Вот эта вызванная детским состоянием языка путаница вместе с обусловленной той же причиной персонификацией явлений и породила мифологию. Так, солнце с его золотыми лучами могло называться «золоторуким», и это название не было поэтической находкой древнего человека. Просто золото и солнце назывались одним словом, ибо имели общее качество — яркость, равно как одним и тем же словом обозначались понятия «рука» и «луч». «Когда же, — говорит в этой связи М. Мюллер, — этот же самый эпитет („золоторукий“. — А. К.) адресовался Аполлону или Савитару, возникал миф, как мы это видим в немецкой и санскритской мифологии, повествующей нам, что Савитару (Солнцу), потерявшему руку, была пришта золотая рука». Таким образом к созданию мифологии

<sup>2</sup> Переводы цитат из работ зарубежных исследователей сделаны автором книги.

древних людей приводил не иррационализм, обусловленный отсталостью их интеллекта, не стремление к звонкой метафоре, а сама стихия первобытного языка.

Важным фактором в генезисе мифа являлось, по мысли исследователя, и то, что язык, порождая большое количество синонимов, не мог долго их удерживать. Смысл многих слов затемнялся, был непонятен последующим поколениям, и это создавало почву для мифотворчества. У греков, говорит М. Мюллер, самая богатая и живая мифология именно потому, что «слова возникали и исчезали с удивительной легкостью. Причем каждое новое слово было целой поэмой».

М. Мюллер не ограничился выдвижением лингвистической концепции мифотворчества. В тесной связи с последней им была сформулирована и так называемая солярная теория, суть которой состоит в следующем: поскольку важнейшим объектом внимания первобытного человека было солнце, то, естественно, оно и связанные с ним явления (закат, рассвет) явились прототипами основных мифологических образов. В отличие от лингвистической концепции, солярная резко ограничивала тематику мифов. Процесс толкования мифов стал сводиться М. Мюллером к отысканию доказательств того, что имя главного героя мифа всегда происходит от корня того или другого слова, обозначающего солнце. Для этого М. Мюллеру нередко приходилось совершать экскурсии не только в прошлое одного какого-нибудь языка, но и в родственные языки. Вот как, например, объясняется миф об Эндимионе: после сравнительно-лингвистического анализа М. Мюллер заключает, что слово «Эндимион» было прежде просто одним из названий солнца, со значением «заходящее солнце». Вскоре первоначальное значение слова было забыто. А поскольку выражения типа «Селена обнимает Эндимиона» (вместо «темнеет») или «Селена целует Эндимиона во сне» (вместо «уже ночь») остались, то последующие поколения уже воспринимали Эндимиона в качестве «юноши, которого полюбила девушка по имени Селена».

Если сравнительный анализ имен героев мифов представляет несомненный интерес и часто приводит ученого к подлинным открытиям, то узкий «солярный» метод исследования, точнее — подгонка всех мифов под одну «солярную» схему, является явно слабым местом в учении М. Мюллера. И дело тут вовсе не в толковании от-



дельных мифов, а в самом методе. Можно согласиться, например, что Эндимион и Аполлон происходят от греческого слова «солнце», а Дафна — от санскритского «рассвет», но трудно понять, почему древние не создавали мифов о других явлениях жизни — о временах года или о любви, например Дж. Фрейзер, в отличие от М. Мюллера, считал, что все важнейшие мифы порождены сезонными ритуалами, а З. Фрейд полагал, что основная тема мифов — любовь. Если М. Мюллер приковывает все помыслы первобытного человека к солнцу, то психоаналитики не только твердят о полной сексуализации мыслительных процессов у творцов древних мифов, но даже генезис языка связывают прежде всего с эротикой.

Даже в 50—60-е годы XIX в., когда интерес к исследованиям М. Мюллера был особенно велик, антропологическая школа мифотолкования, отцом которой по праву считается Б. Фонтенель, заметно прогрессировала. Крупнейшим ее представителем в то время был англичанин Э. Тэйлор, одним из первых применивший концепции дарвинизма в антропологии. Основным труд Э. Тэйлора «Первобытная культура» был опубликован в 1871 г.

Если реакционно настроенные романтики были откровенными сторонниками идеи о регрессивном развитии человечества, а Макс Мюллер говорил о предках арийской расы как о «благородном» племени, то Э. Тэйлор, вслед за Дарвином, видел в развитии человеческого общества эволюцию от дикости к цивилизации. Правда, цивилизация не отгорожена, по мысли Э. Тэйлора, от прошлого, она пронизана пережитками — старые верования и обычаи, казавшиеся давно отжившими, могут вдруг возникать в современной нам культуре. Мифология, считает Э. Тэйлор, была порождением той отмеченной еще Б. Фонтенелем мифопоэтической фазы в истории человечества, пережитки которой можно найти в детском мировосприятии, в бредовых фантазиях больных и в произведениях наиболее непосредственных поэтов (Вордсворта, например) [61, 258, 276, 277]. В широком плане все эти явления представляют собой пережитки древнего анимизма, в котором Э. Тэйлор видит основу как мифотворчества, так и «бредовых фантазий».

Будучи последовательным антропологом в подходе к мифу, Э. Тэйлор, естественно, не может согласиться с филологической теорией М. Мюллера, связывающего

генезис мифа с «поэтической» болезнью языка. Э. Тэйлор отталкивается от реальных предметов, а не от слов, их обозначающих, от идей, а не от словесных форм их выражения. Мифотворчество, полагает он, не может быть сведено только к поэтической фантазии и метафоре. Оно «основывается на широкой философии природы, пусть незрелой и грубой, но не лишенной ни логики, ни последовательности...». В то же время Э. Тэйлор, вслед за Б. Фонтенелем и, видимо, под влиянием идей романтиков, видел в «мифопоэтической фазе» могучий творческий генератор. В последующие эпохи, по мысли Э. Тэйлора, художественная продукция уже не столько создавалась, сколько заимствовалась и комбинировалась. В наше время эта его мысль стала для мифокритиков одним из основополагающих принципов их методологии.

Весьма любопытно то, что еще в середине прошлого века Э. Тэйлор указывал на опасность вчитывания своих мыслей в исследуемый материал. «Если, например, — писал он, — в данный момент нас занимает политическая экономия, мы можем с полной серьезностью объяснить миф о Персее как аллегория торговли: Персей тогда будет Трудом, находящим Андромеду, олицетворяющую Доход».

Эту мысль поддержал позже А. Ланг, один из самых энергичных сторонников антропологической антимюллеровской школы.

В острой полемике с М. Мюллером А. Ланг четко сформулировал научные принципы всей антропологической школы, подчеркнув, в частности, что ее методом является приложение дарвиновской теории эволюции к проблемам мифологии. Вслед за Э. Тэйлором А. Ланг видит в мифологии древнейшую философию природы, выросшую на основе анимизма. Однако мифы, по мысли А. Ланга, обладают большей живучестью, нежели философские воззрения людей. Именно поэтому, считает А. Ланг, в эпоху расцвета древнегреческой культуры процветал и миф, хотя по своему философскому содержанию он был уже тогда пережитком, отражавшим природу более ранних верований.

Представители антропологического направления, признавая анимизм и теорию эволюции в качестве основ своей школы, расходились в деталях. Так, А. Ланг был склонен в большей степени, чем его соотечественник

Дж. Фрейзер, искать генезис мифов в тотемизме. С последним А. Ланг связывает, в частности, происхождение мифов о богах и знатных семьях. При этом тотем понимается Лангом как нечто первичное по отношению к мифу. Сначала существовал тотем как символ рода, и только затем сочинялись мифы о нем.

Аналогично трактовал в своих ранних работах соотношение ритуала и мифа Дж. Фрейзер. Миф объяснялся Дж. Фрейзером как вольное описание предшествующих ему ритуалов и обычаев, истинное значение и происхождение которых были забыты. И только позже Дж. Фрейзер стал уравнивать в историческом и семантическом аспектах ритуал и миф, подчеркивая их неразрывность и определяя миф как словесный эквивалент ритуала. Понимание связи мифа и ритуала в ранних работах Дж. Фрейзера вероятнее всего обусловлено влиянием теорий М. Мюллера. Последний тоже понимал миф как нечто выросшее на полузабытом материале. Только этим материалом был не ритуал, а слово — название какого-нибудь очень важного для жизни древних людей предмета или явления. А. Ланг по этому поводу (о соотношении мифа и слова, термина) решительно заявил: «Миф может быть древнее, чем имя». Это заявление направлено против учения М. Мюллера. К сожалению, полемическая острота слов не подкреплена доказательствами. Да и не так просто доказать, что, например, греческий миф о Дафне существовал еще до появления в словаре греков слова «дафна». В равной степени нет убедительных доказательств и тому, что тотем в хронологическом отношении предшествовал мифу, а ритуал рождался одновременно с последним.

Более существенной (во всяком случае, для современной мифокритики) была мысль А. Ланга о существовании даже в самом древнем обществе двух религий — возвышенной («моральной») и примитивной. Идея эта не оригинальна. Еще Дж. Вико указывал на существование в древности плебейских и патрицианских богов. А. Ланг, в отличие от Дж. Вико, не акцентирует внимания на классовом аспекте древних религий, хотя он и близок к пониманию примитивной религии как носителя простонародной мудрости, а к возвышенной делает причастными только избранных, элиту. А. Ланг пришел к выводу, что даже среди наиболее отсталых племен существовал, как правило, культ «морального Высшего Суще-

ства», близкого к добрым и «моральным» божествам христиан. И первобытный человек слишком благоговел перед этим существом, слишком уважал его, чтобы позволить себе много говорить о нем, делать его героем легенд. В последних фигурировали, по мысли А. Ланга, более второстепенные боги. Таким образом, первобытная религия в значительной степени противопоставлялась мифу. Опираясь на это противопоставление и развивая его уже в наше время, американский мифокритик Р. Чейз сформулирует оригинальную теорию мифотворчества.

Решающее влияние на становление современной зарубежной мифокритики оказали работы англичанина Дж. Фрейзера. Дж. Фрейзер не был основателем собственного направления в науке о мифе. Он не столько выдвигал собственные идеи, сколько блестяще развивал то, что уже сказали до него другие антропологи — Б. Фонтенель, Э. Тэйлор, А. Ланг, В. Маннхардт. И тем не менее его многотомная «Золотая ветвь», первые книги которой появились в 1890 г., нередко называется эпохальным произведением.

С этим можно согласиться, если иметь в виду, что Дж. Фрейзер ставил перед собой скорее практические, чем теоретические цели. «Золотая ветвь» представляет собой уникальное собрание сезонных мифов, обрядов и ритуалов. В этой работе Дж. Фрейзер демонстрирует прежде всего то, каким образом древний человек пытался подчинить своей воле силы природы. Последние в представлении древних людей, считает Дж. Фрейзер, были одушевленным и весьма податливым для обработки (с помощью магии) материалом. Дж. Фрейзер в самом начале своей работы уделяет много места определению древней магии, ее видов и способов применения. Чаще всего древние люди пытались достичь магического эффекта с помощью ритуалов. Среди последних Дж. Фрейзер особо выделяет растительные, природные или сезонные ритуалы, ибо от благоприятных условий сезонов, а в конечном счете от растительности, от урожая непосредственно зависела жизнь древнего человека. Поэтому даже ритуал «золотой ветви», давший название книге, в конечном итоге является ритуалом растительным. В основе этого ритуала — природный цикл, характерный как для растительности, так и для человека — расцвет и увядание. Не удивительно поэтому, что

Дж. Фрейзер оспаривает стремление М. Мюллера связать генезис мифа об Осирисе с солнцем и видит в этом герое воплощение «духа растительности». А Ланг осудил и ту и другую трактовки как детерминистские крайности. И с Лангом нельзя не согласиться.

Если иметь в виду только английскую антропологическую школу, то в ее русле Дж. Фрейзер был первым, кто с таким энтузиазмом заговорил о сезонных ритуалах и мифах. Однако о них же с не меньшим энтузиазмом и пониманием говорил один из крупнейших немецких антропологов В. Маннхардт, умерший за десять лет до появления «Золотой ветви». Поэтому не без основания Дж. Фрейзера называют только учеником и «пророком» В. Маннхардта. Что же касается более широкой методологической основы исследований Дж. Фрейзера, то источник ее очевиден — это анимистическая теория Э. Тэйлора и его же концепция пережитков.

И тем не менее именно Дж. Фрейзер стал одним из основателей современной мифокритики, т. е. той литературоведческой школы, которая пытается объяснить современные художественные произведения посредством древних мифов и ритуалов. К этому Дж. Фрейзера привел не столько великолепный стиль и живость изложения материала в «Золотой ветви» (хотя это тоже одна из причин), сколько то, что у него оказалась целая плеяда талантливых последователей, интересующихся не только антропологией, но и литературой. В работах Э. Чемберса, Г. Мэррея, Дж. Харрисон, Ф. Корнфорда, Дж. Уэстон (о них речь пойдет во второй главе) впервые одна из многочисленных мифообъясняющих теорий была сознательно и широко использована как метод толкования литературных произведений. Этим самым было положено начало мифокритическому течению в современном зарубежном литературоведении.

Таким образом мифологическая критика возникла на базе мифообъясняющих теорий XIX в., точнее говоря — на основе антропологической школы в науке о мифе. Это важно подчеркнуть, так как нередко даже специалисты (как в нашей стране, так и за рубежом) ошибочно связывают генезис мифокритики только с именем К. Юнга. Концепции последнего, являющиеся продуктом рожденных уже в XX в. психоаналитических теорий, были ассимилированы мифокритикой несколько позже, чем теории Дж. Фрейзера. В дальнейшем следует различать

две основные школы в современной мифокритике: позитивистски ориентированную антропологическую, или фрейзеровскую, и юнгианскую, склоняющуюся к метафизике и романтическому толкованию мифа, имея при этом в виду их общую принципиальную основу — стремление «осветить» современную литературу посредством древних, порой весьма темных мифов и ритуалов.

Огромное влияние на современное мифологическое литературоведение оказали психоаналитические теории З. Фрейда, К. Юнга, О. Ранка и др.

Для З. Фрейда миф, как и любое творческое проявление человека, вырастает из бессознательного, основным энергетическим базисом которого является «либидо». Этим термином З. Фрейд обозначает половую психическую энергию. Типичное проявление этой энергии идет по модели пресловутого «эдипова комплекса» — любовь сына к матери и амбивалентное (смесь любви и ненависти) отношение к отцу. В художественных произведениях, считает З. Фрейд, проявляется преимущественно эта энергия и эта модель, но проявляется в замаскированной форме. Так, образы отца и матери могут быть выражены в символической форме, они могут быть и расщеплены на целый ряд подобразов. Например, известный психоаналитический исследователь Шекспира Э. Джоунс навязывает Гамлету в «отцы» не только Духа, но и Клавдия и даже Полония.

Эдипов комплекс отыскивается З. Фрейдом и его последователями и в мифе. Последний понимается в качестве искусственного средства удовлетворения стремления человека к наслаждению. Не удивительно поэтому, что анализ мифов, как и анализ литературных произведений, сводится у психоаналитиков к отысканию в них тех мест, в которых можно найти (или в которые можно вчитать) эдипов треугольник. Этим активно занимался ученик З. Фрейда О. Ранк, особенно в своих ранних работах («Миф о рождении героя», 1909 и «Мотивы инцеста в поэзии и сказаниях», 1921). Позже О. Ранк выдвинул собственную психоаналитическую идею о «травме рождения», которая нередко используется мифокритиками в тех случаях, когда последние хотят изобразить женский образ в качестве «архетипа матери», символизирующей убежище от невыносимой реальности, вступление в которую (рождение) оценивается О. Ранком как тяжелейшая в жизни человека психологическая травма.

Швейцарский психолог К. Юнг позаимствовал у З. Фрейда идею о «бессознательном», но наполнил последнее скорее возвышенным, чем низменным материалом. Одним из главных компонентов «бессознательного» в человеке является, как считает К. Юнг, миф, аккумулировавший глубинную, вековую мудрость человечества. Посредством «коллективного бессознательного» основные образы, идеи и структура мифов (архетипы) могут передаваться из поколения в поколение, минуя реальные «сознательные» источники, и находить свое выражение в современных художественных произведениях и философских системах. Эта мысль оказалась особенно ценной для последователей Дж. Фрейзера, испытывавших большие трудности в отыскании реальных связей (письменных или устных) между древней ритуально-мифологической традицией и современным литературным творчеством.

Мифокритику-юнгианцу, считающему, что вся современная литература представляет собой лишь более или менее замаскированные варианты извечных образов, эмоций и идей, достаточно сослаться на «коллективное бессознательное», а не отыскивать сознательные заимствования. «На современных мифологических критиков,— пишут в связи с этим американские литературоведы В. Вимсат и К. Брукс,— особенно сильное впечатление произвела идея о том, что первобытный человек все еще живет в нас и что гражданин 20-го столетия... воспроизводит в своих снах первобытные символы древних мифов» [65, 709]. Если Э. Тэйлор и Дж. Фрейзер интриговали воображение мифокритика рассуждениями о пережитках и описаниями поэтических сезонных ритуалов, то теория К. Юнга дает тому же мифокритику возможность легко вложить древний художественный материал в голову любого современного писателя.

Можно с полным основанием утверждать, что современную мифокритику породили антропологические исследования Дж. Фрейзера и идеи К. Юнга об интуитивном постижении древнего опыта. Дж. Фрейзер продолжал эволюционистские и позитивистские традиции Э. Тэйлора и А. Ланга, а К. Юнг был типичным представителем антипозитивистской идеалистической мысли, культивирующей интуитивизм. Это причудливое сращение позитивизма и интуитивизма является одной из специфических черт мифологической критики.



Многие выдающиеся ученые XX в. занимались дальнейшей разработкой мифологических теорий прошлого столетия, породивших мифокритику. Среди них нельзя не упомянуть имена француза Л. Леви-Брюля и англичанина Р. Маррета. Л. Леви-Брюль и Р. Маррет разработали теорию протопсихизма, или преанимизма, по которой религия, миф и магия развились из преклонения дикарей перед неопределенной силой («присутствием чего-то»), заключенной в вещах. Эта неопределенная сила («мана») интуитивно почиталась людьми задолго до появления таких дифференцированных форм анимизма, как вера в богов и в души умерших предков. Теория мана нашла широкое применение в мифологическом литературоведении.

Л. Леви-Брюль, опираясь на социологические теории О. Конта, Э. Спенсера и Э. Дюркгейма, выдвинул также положение о «партиципации», или сопричастности, являющейся основным принципом умственной деятельности первобытного человека. Последний, считает Л. Леви-Брюль, не был способен к логическому, «объясняющему» мышлению (как считали английские антропологи, работавшая теорию анимизма). Логические умозаключения, характерные для человека более поздних эпох, заменяются у первобытных людей примитивными представлениями о сопричастности. «Член племени, тотема, клана чувствует свое мистическое единство со своей социальной группой... с животным или растительным видом» [16, 57]. Этот тип мышления ученый назвал «прелогическим» и диаметрально противопоставил его более позднему «логическому». Такое противопоставление, идущее вразрез с концепциями Б. Фонтенеля и его последователей, было, в свою очередь, подвергнуто критике со стороны представителей структурализма в учении о мифе. Последние, в частности соотечественник Л. Леви-Брюля К. Леви-Стросс, высказали мысль об адекватности механизма первобытного мышления современному.

Что касается мифов, то они, по мысли Л. Леви-Брюля, возникли уже на той стадии развития человека, когда сопричастность, как основной закон мышления, уступала место логике. Мифы были попыткой осуществить сопричастность.

Рассмотренные выше концепции мифа, выдвинутые учеными домарксистского периода развития мысли, а также современными буржуазными исследователями, как

правило, односторонни. Мифология определяется как производное какого-нибудь одного фактора (лингвистики, анимизма, психологического или логического стереотипа). Ошибочное представление об узкой генетической основе мифа порождает и ложное представление о его сущности. Так, М. Мюллер во всех мифах видит повествование о солнце. Психоаналитики везде ищут только эротику. На самом же деле мифы, как и ритуалы, были порождены целым рядом факторов, являясь фантастическим, как замечал К. Маркс, отражением самых различных аспектов жизни.

Марксистская философия дает наиболее прочную и верную для понимания генезиса и сущности мифа основу. Ученые-марксисты в своих концепциях мифа исходят прежде всего из понятия исторической и социальной обусловленности каждого явления. Миф и ритуал были порождением определенной фазы в эволюции человечества, в эволюции его мировосприятия. К. Маркс и Ф. Энгельс подчеркивали, что эпоха научного мышления, научного объяснения мира энергично вытесняла мифологические представления. Это марксистское положение особенно актуально в наше время, когда многие философы и литераторы Запада склонны усматривать в мифе некий вневременной феномен. Чрезвычайный интерес к мифу, а также разговоры о «современной» мифологии как об основе всей идеологической жизни нашего времени обычно маскируют растерянность буржуазных ученых перед лицом бурных событий XX в. Бегство от современности в миф стало характерным явлением в идеологической жизни Запада. Естественно поэтому, что миф всячески приспособляется для этой цели. Ему, в частности, приписываются некие глубинные художественные и идеологические потенции.

В краткий очерк истории учений о мифе были включены лишь концепции авторов, оказавших наиболее заметное и непосредственное влияние на становление англо-американский мифологической критики. По этой причине не анализировались некоторые теории немецких ученых и литераторов, многие идеи которых были ассимилированы М. Мюллером, Дж. Фрейзером, А. Лангом.

## 2. Кембриджская школа мифокритики

Как уже отмечалось, можно четко различить две основные линии развития современной мифологической критики — линию Дж. Фрейзера и линию К. Юнга. В связи с этим мифологическое литературоведение часто именуют как «ритуальной» критикой (как известно, крупнейшим исследователем древнего ритуала является Дж. Фрейзер), так и «юнгианской». Эти названия, однако, пригодны скорее для определения двух важнейших течений в мифологической критике, чем для характеристики всего направления. При этом важно помнить, что в хронологическом отношении «ритуальная» школа мифокритики предшествует «юнгианской». В своих главных чертах принципы мифокритики были сформулированы еще до того, как мир познакомился с учением К. Юнга. Пионерами мифокритики являются ученики и почитатели Дж. Фрейзера, так или иначе связанные с Кембриджским университетом. Вскоре после опубликования знаменитой «Золотой ветви» Дж. Фрейзера группа его последователей занялась изучением древних ритуалов, магии, мифов, а затем начала использовать результаты своих исследований для разрешения литературных проблем. Наиболее видными представителями фрейзеровской школы мифологической критики являются Э. Чемберс, Г. Мэррей, Дж. Харрисон, Дж. Уэстон, Ф. Корнфорд.

В целом, представителям кембриджской школы присущ дух позитивистской ясности. У них нет ни малейшей склонности к мистике и трансцендентальности, характерных для юнгианцев. О многом говорят уже сами названия книг этих исследователей: «Древнее искусство и ритуал» (Харрисон, 1913), «Происхождение аттической комедии» (Корнфорд, 1914), «От ритуала к роману» (Уэстон, 1920), «Классическая традиция в поэзии» (Мэррей, 1927). Каждая последующая из перечисленных книг брала в качестве объекта исследования соответственно и более поздние произведения литературы. Это видно даже из приведенных выше названий. Поясним только, что в книге Дж. Уэстон речь идет о цикле средневековых романов о Граале, а в работе Г. Мэррея следы древнего ритуала отыскиваются в «Гамлете» Шекспира.

Если рассмотрение древнего искусства в связи с ритуалами и культурами (с культом Диониса, в частности), которое встречается в ранних работах Г. Мэррея, а так-

же в книгах Дж. Харрисон и Ф. Корнфорда представляется вполне оправданным и логичным, то уже попытки Дж. Уэстон разрешить тем же методом проблемы литературы другой эпохи кажутся, несмотря на эрудицию и добросовестность их автора, сомнительными. Сомнения уступают место недоверию, когда Г. Мэррей, даже Шекспира пытается представить чуть ли не первобытным шаманом, а Гамлета рассматривает как потомка богов зимы. Характерно, что именно в работах Г. Мэррея, ближе других представителей кембриджской школы подошедшего к анализу современной литературы, произошло смыкание двух течений — фрейзеровского и юнгианского.

Первым литературоведом, широко применившим идеи Дж. Фрейзера в качестве инструмента интерпретации литературных произведений, был Эдмунд Чемберс. В 1903 г. он опубликовал объемистый труд «Средневековая сцена», являющийся одним из самых первых образцов мифологической критики. Как и в других ранних работах представителей кембриджской школы, в труде Э. Чемберса встречается весьма скромное применение элементов того, что в дальнейшем получит название мифологического метода. Исследователь не только не подчеркивает всеисилие своего метода, но, видимо, и не осознает, что его книга знаменует собой начало нового подхода к проблемам литературы. Правда, уже у Э. Чемберса можно почувствовать тенденцию к подгонке некоторых литературных явлений под фрейзеровскую схему. В частности, он затрачивает много усилий на доказательство того, что происхождение ритуальных танцев с мечами следует искать не в культе войны, а в культе природы. «Он,— рассуждает Э. Чемберс о мече как о символе плодородия,— принадлежит к культу Марса, но не как бога войны, а как более древнего и примитивного духа плодородия» [25, 203].

Легко заметить в этом весьма категоричном, но не слишком доказанном утверждении определенную тенденциозность, а именно стремление детерминировать генезис драмы только теми ритуалами, на которых были сосредоточены научные интересы Дж. Фрейзера. Охотно пользуется Э. Чемберс и тэйлоровскими концепциями анимизма и пережитков, которые также занимали важное место в исследовательском арсенале Дж. Фрейзера. Так, Э. Чемберс убежден, что «пережитки могут полу-

чать новую жизненную силу» и что многие черты ритуалов были унаследованы драмой. Сами по себе эти утверждения правильны, и они не являются открытием чего-то нового, что не было известно до Э. Чемберса. Однако в книге последнего пережиткам, ритуалам, магии, анимизму придается особо важное и тенденциозно направленное значение при анализе художественных произведений.

Э. Чемберс, правда, анализирует и те влияния на становление средневековой драмы, которые были порождены современной ей эпохой. Автор проводит исследования генеалогического дерева некоторых героев народных сказаний и драм, например Робина Гуда. Вместе с тем Э. Чемберс ходит по той опасной в методологическом отношении грани, переступив которую, мифокритики начинают отождествлять современную художественную литературу с древним мифом и ритуалом.

Наиболее типичным образцом ортодоксальной фрейзеровской мифокритики является книга Джесси Уэстон «От ритуала к роману». Признавая в качестве основы своего метода исследования, посвященные анализу цикла средневековых романов о Граале, работы Дж. Фрейзера, Дж. Уэстон, в частности, пишет: «Несколько лет тому назад, находясь под свежим впечатлением от эпохальной работы сэра Дж. Фрейзера «Золотая ветвь», я была поражена сходством между основными деталями в сказании о Граале и в культах природы, описанных Фрейзером. Чем глубже я анализировала сказание, тем яснее проступало это удивительное сходство. В конце концов я спросила себя, не представляет ли собой эта таинственная легенда... странную запись одного из некогда популярных ритуалов, сохранившихся в условиях строгой секретности» [62, 3—4]. И все исследование Дж. Уэстон посвящено последовательному и кропотливому доказательству того, что легенда о Граале — это литературная запись древнего ритуала.

В сущности, вся мифологическая критика во всех ее ответвлениях базируется на четко высказанном Дж. Уэстон стремлении к отысканию схожести, аналогии. И дело даже не в том, права или не права Уэстон. Цикл романов о Граале представляет собой чрезвычайно сложное явление в литературе, и ритуальная гипотеза Уэстон заслуживает не меньшего внимания, чем фольклорные и христианские объяснения. Однако не трудно понять, что

критический метод, основанный на принципе отыскания общих черт в литературных явлениях, разделенных тысячами, таит в себе опасность произвольности и надуманности даже в руках добросовестного исследователя. Когда же мифокритики начинают не только отыскивать следы древнего в современном, но и объяснять последнее первым, то в отношении художественных произведений это уже грозит фальсификацией, искажением их содержания и смысла.

Если исследователи древних литератур протестуют против возможного вчитывания современного мировосприятия в древние произведения, то вчитывание явлений древней культуры в современное художественное творчество мифокритики сделали своим основным исследовательским принципом. Так, Уэстон, предлагая опуститься в седую древность, чтобы отыскать там «ключ, который, подобно нити Ариадны, проведет нас через дебри изменяющейся и все же удивительно неизменной традиции», формулирует, по сути, фундаментальный принцип мифологического метода. Назвав не без помощи Дж. Фрейзера в качестве цели «центрального ритуала» обновление жизни, основанное на сезонном чередовании умирания и возрождения, Дж. Уэстон проводит параллели между героями, символикой и действием известных романов о Граале и действующими лицами, символами и процессами древнего ритуала, древнего культа Жизни. И эти параллели, как отмечает Дж. Уэстон, не просто аналогия, но и объяснение сложных проблем романов о Граале.

Дж. Уэстон связывает содержание романов прежде всего с древними ритуалами, вызванными к жизни культурами Таммуза у вавилонян, Осириса у египтян, Адониса у греков и Аттиса у фригийцев и римлян. Суть культа — в оплакивании смерти прекрасного юноши, последующее возрождение к жизни которого вызывает и соответствующую событию радость. Праздники возрождения любимых богов устраивались ежегодно, но они не всегда совпадали с весенним возрождением природы. Этот небольшой штрих в какой-то степени противоречит теориям Дж. Фрейзера и Дж. Уэстон, связывающих эти ритуалы только с сезонными изменениями. Чтобы выйти из затруднения, Дж. Уэстон выдвигает гипотезу о том, что ритуальные праздники в честь Таммуза, Осириса, Адониса, Аттиса связаны не столько с культом сезон-

ного возрождения, сколько с более широким культом Жизни.

Привлекая к делу чуть ли не всю древнюю литературу, связанную с этими культурами, Дж. Уэстон стремится доказать, что структура романов о Граале идентична структуре ритуала Таммуза-Аттиса. Так, касаясь вопроса о героях, она отмечает, во-первых, то, что больной или престарелый король в Граале — это прямой потомок божества или полубожества, от состояния здоровья которого «плодородие и сама жизнь его земли и его народа была в прямой зависимости». Эта аналогия, характерная для первобытного сознания, как известно, хорошо изучена Дж. Фрейзером. Соответственно, странствующий рыцарь, в частности Говэн, связывается с фигурами «доктора» или «знахаря», неизменно присутствующими в древнем ритуале и помогающими убитому юноше возродиться. Отыскиваются в текстах романа древние плакальщицы и другие ритуальные персонажи.

Особый интерес представляет анализ сложной и загадочной символики романов. Важнейшими символами являются сама Чаша Грааля, Копье, Меч и Камень. Дж. Уэстон отвергает христианскую интерпретацию названных символов. Они, считает Уэстон, уходят корнями в седую древность, в доисторическую эпоху. В частности, Копье и Чаша, по мнению исследовательницы, как символы были известны задолго до христианства. Хотя книга Дж. Уэстон была написана в годы, когда в моду уже входил фрейдизм, когда к нему уже потянулись многие мифологи и антропологи, не вызывает сомнения тот факт, что на уэстоновской расшифровке символов как сексуальных ни в малейшей мере не отразилось учение психоаналитиков. Дж. Уэстон акцентирует «воспроизводящий» аспект символов, а не гедонистический, как это делают фрейдисты.

Именно «воспроизводящий» аспект имеет в виду Уэстон, когда пишет, что все упомянутые выше символы «образуют группу символов Плодородия, связанных с очень древним ритуалом...». Основной вывод, к которому приходит исследовательница, заключается в том, что герои, а также символы и вся структура романов о Граале есть не простой литературный вымысел, а наследие доисторических героев арийской расы.

Хотя в работе Дж. Уэстон процесс проникновения древних идей и образов в более современную литературу



не исследован, да, в сущности, и не может быть исследован с достаточной научной убедительностью, все же ученица Дж. Фрейзера не поддалась искусу воспользоваться юнгианской концепцией «коллективного бессознательного» для придания своей теории большей наукообразности. Процесс наследия древних традиций остался в работе Дж. Уэстон необъясненным, но она не сделала его мистическим, «бессознательным».

Нельзя сказать, что взгляды представителей кембриджской школы на сущность мифа, ритуала, искусства были абсолютно идентичны. Джейн Харрисон, например, склонна была искать основу ритуала и мифа не столько в культе Жизни, сколько в самой природе социальной структуры рода. Ритуал, считает Харрисон, имел целью напомнить индивиду о том, что он является лишь частью целого. Поэтому понятно, почему Харрисон так много внимания уделяет ритуалу инициации, т. е. «второго» (социального) рождения, связывая с ним возникновение важнейших мифов.

Ритуал инициации, детально описанный Дж. Харрисон в книге «Древнее искусство и ритуал» и квалифицированный ею как центральный из всех первобытных ритуалов, с течением времени станет предметом особого внимания со стороны более поздних мифокритиков. Последние, опираясь на разработанные Дж. Харрисон концепции, заговорят о мономифе, основу которого составляют ритуальные испытания юноши, стоящего на пороге «социального рождения».

Особое место в кембриджской школе мифологической критики занимает Г. Мэррей, стоящий на перекрестке двух течений — фрейзеровского и юнгианского. Усвоив некоторые идеи К. Юнга, Г. Мэррей, будучи в целом исследователем фрейзеровской школы, не стал отыскивать сознательные и зримые следы влияния мифа на современную литературу. Приняв фрейдистско-юнгианское учение о «бессознательном», Г. Мэррей в одной из известных своих работ «Гамлет и Орест» (написанной в середине 10-х годов, но опубликованной только в 1927 г.) пришел к выводу о том, что наряду с сознательной традицией (найти которую тщетно пыталась Дж. Уэстон) существует и «бессознательная».

Этот вывод — одно из первых свидетельств поворота мифокритики к юнгианству. Поворот этот, как уже отмечалось, был во многом вынужденным — концепции

К. Юнга снимали неразрешимую для мифокритиков проблему о каналах передачи традиций.

Ассимилировав учение К. Юнга о «бессознательном» как аккумуляторе человеческого опыта, Г. Мэррей, однако, остался верным и основным методическим принципам фрейзеровской школы. Более того, в названной выше работе он резко осудил глубинную психологию, порожденную фрейдизмом, на которую в своих поздних работах возлагала большие надежды Дж. Харрисон. Г. Мэррею не нравилась манера психоаналитиков навязывать литературным произведениям внешние схемы. Литература должна анализироваться сугубо литературными методами, считал он. Под последними Г. Мэррей подразумевает преимущественно методы сравнительного литературоведения. Несомненно, что стремление к сопоставительному анализу художественных ценностей является сильной стороной мифокритики. Сопоставительную часть своей работы о Гамлете и Оресте Г. Мэррей выполняет блестяще, с истинно фрейзеровской кропотливостью. Но с конечными выводами, равно как и с навязыванием Шекспиру «бессознательной» традиции, нельзя согласиться. Правда, в определенной степени Г. Мэррей пытается ограничить всеислие юнгианского «коллективного бессознательного», выдвигая гипотезу об узости трагедийного жанра, считая, что некоторые ситуации и герои трагичны по своей сути.

В основу интерпретации трагических образов двух молодых людей положен тот же основанный на концепциях Дж. Фрейзера метод, которым пользовалась и Дж. Уэстон. Указав на строптивость и эксцентричность Ореста и Гамлета, их ненависть к женщинам, вражду с матерями, а также отметив их мысли о смерти, Г. Мэррей заключает, что Орест и Гамлет олицетворяют собой умирание; то умирание, которое в древних ритуалах связывалось с зимой. Орест и Гамлет, считает исследователь, являются кровными братьями мифических богов зимы, которые убивают лето, т. е. все живое. «Они безумны и свирепы, как зимние бури, — пишет Мэррей. — И будучи таковыми, они весьма отличны от тех светлых героев, которые вступают в бой с драконами и тьмой». В зарубежном литературоведении существует так много самых неожиданных интерпретаций образа принца Датского, что сравнение его с ритуальным чучелом бога зимы не воспринимается как слишком экстравагантное.

Сам Мэррей почувствовал, что сезонно-ритуалистическая критика завела его слишком далеко. Дело в том, что и Орест и Гамлет вызывают симпатию у читателя, чего нельзя сказать о тех богах зимы, которые были отрицательными персонажами в древнем ритуале и чучела которых обычно сжигались. Пытаясь как-то разрешить это противоречие, Мэррей пишет: «Оба героя олицетворяют зиму, хотя оба стоят на стороне правды против лжи». Однако эта фраза только подчеркивает противоречие, а не разрешает его.

В заключительной части своего исследования Г. Мэррей опять возвращается к идеям К. Юнга. Он снова говорит о «бессознательной солидарности и идентичности» литературных образов, длящейся из столетия в столетие, о том, что важнейшие детали бессознательно передаются из поколения в поколение.

Говоря о слабых местах в исследованиях Г. Мэррея, обусловленных чрезмерной ретроспективностью критического анализа литературных произведений и преувеличением роли «бессознательной традиции» в литературном процессе, было бы ошибочным недооценивать значение работ этого выдающегося ученого. Высокой оценки, в частности, заслуживают его труды, посвященные проблемам древнегреческой трагедии. Многие его положения стали хрестоматийными и оказали большое влияние не только на его ближайших соратников и последователей — Ф. Корнфорда, Дж. Харрисон, Дж. Уэстон, но и на современную литературоведческую мысль.

Что касается мэрреевской интерпретации образа Гамлета, то интересную аналогию ее можно найти в работах известного современного шекспироведа Уилсона Найта. Концепции последнего отличаются большей утонченностью, они не содержат даже намека на какие-нибудь сознательные или бессознательные традиции, которые использовал Шекспир, но в главном У. Найт близок Г. Мэррею — он рассматривает принца Датского в качестве символа смерти, убивающего («замораживающего», по выражению Г. Мэррея) все живое [45].

Говоря о кембриджской школе мифокритики, нельзя не упомянуть имя Фрэнсиса Корнфорда, работавшего в Оксфордском университете, но тесными узами связанного с Кембриджем. Как и все представители кембриджской школы, Корнфорд был прилежным и серьезным исследователем, сосредоточившим основное внимание

на проблемах комедии. Для решения последних были применены, естественно, идеи Дж. Фрейзера. Кроме того, Ф. Корнфорд опирался на многие положения Г. Мэрея. Хотя Ф. Корнфорд занимался преимущественно проблемами греческой комедии, но пользовался при этом тем универсальным методом, который используют мифокритики и при интерпретации современных комедий. Так, найдя в одной из комедий конфликт между старым и молодым человеком, Ф. Корнфорд в полном соответствии с традициями кембриджской мифокритики заявляет: «Старик и юноша олицетворяют соответственно старый и новый год...» [27, 189]. А сколько таких конфликтов в мировой литературе! И все они могут быть объяснены Ф. Корнфордом с помощью одной и той же фрейзеровской модели: умирание — возрождение.

Хотя учение К. Юнга было, как отмечалось, усвоено последователями Дж. Фрейзера, все же между этими двумя школами мифокритики наметился и определенный антагонизм. В 1934 г. Мод Бодкин опубликовала свою известную книгу «Архетипы в поэзии», в которой представителям фрейзеровского направления уделено буквально несколько строк. Зато чуть ли не на каждой странице следуют ссылки на К. Юнга и З. Фрейда. Книга Бодкин свидетельствует о широком и всестороннем проникновении идей глубинной психологии в мифологическую критику.

Критический арсенал М. Бодкин характеризуется не только эклектическим соединением литературоведческих идей К. Юнга и З. Фрейда. Широко используются также психоаналитические концепции О. Ранка. К этим ученым М. Бодкин добавила и известного английского литературоведа А. Ричардса. Будучи основоположником так называемой практической, или экспериментальной, критики, А. Ричардс в своих работах пытался проследить все разнообразие индивидуальных реакций на художественное произведение и определить основные закономерности этих реакций. Проводя свои опыты преимущественно на студентах, Ричардс, естественно, сталкивался с тем, что определенный литературный образ вызывал, как правило, и чисто литературную, если можно так сказать, реакцию, ассоциируясь в воображении студента с другими художественными образами, почерпнутыми им из ранее прочитанных книг.

А. Ричардс как критик занимает позицию на стыке нескольких литературоведческих школ. Метод свободных ассоциаций роднит его с психоаналитиками, подход к художественному произведению прежде всего с его образно-языковой стороны позволяет характеризовать исследователя как «нового критика». Однако Ричардс не абсолютизирует «автономию» произведения. Восприятие последнего, во всяком случае, связывается Ричардсом с литературной традицией, что сближает его метод с некоторыми сторонами «эстетического» метода Т. С. Элиота, равно как и с культурно-исторической школой.

В предисловии к своей книге М. Бодкин формулирует главную цель исследования как «...определение тех форм или образов, в которых извечные силы нашего существа нашли воплощение» [21, IX]. После этого заявления М. Бодкин пересказывает основные положения учения К. Юнга об архетипе и «коллективном бессознательном». Похвалив затем известные высказывания Г. Мэрея о «бессознательной традиции», М. Бодкин отдает должное и З. Фрейду. Особенно нравится М. Бодкин фрейдистская теория расщепления образов. Наконец, упомянув в качестве одного из своих путеводителей книгу А. Ричардса «Практическая критика» (1929), М. Бодкин четко определяет две основные линии своего исследования. Следуя первой (юнгианской), она обещает изучить повторяющиеся в жизни расы темы, а также (вслед за Ричардсом) проанализировать индивидуальную реакцию на эти темы.

М. Бодкин стремится более детально, по сравнению с другими юнгианцами, проследить путь того или другого архетипа в произведение. Так, анализируя балладу С. Колриджа «Старый моряк», М. Бодкин далека от того, чтобы вслед за Юнгом просто указать на «визионерную» озаренность автора. Исследовательница пытается уловить связь между архетипами его баллады и образами и ситуациями тех книг, которые были прочитаны поэтом перед написанием «Старого моряка». Более того, она выдвигает гипотезу об «архетипичности» слов. Ссылаясь на Мопассана, писавшего, что у слова есть не только смысл, но и душа, Бодкин интерпретирует это утверждение в близком для нее юнгианском духе. «Например, слово „красный“, — пишет она, со ссылкой на пылающий ад Данте, — имеет в качестве своей души ужас, на-

полнявший это слово на протяжении многовековой истории расы».

Вполне очевидно, что весьма увлекательное улавливание или угадывание литературных ассоциаций, предпринятое М. Бодкин вслед за А. Ричардсом, так же шатко в научном отношении, как и рассмотренное выше стремление многих мифокритиков к проведению всевозможных аналогий. Поиски же «архетипной» души слова свидетельствуют и о том, что М. Бодкин пытается, исходя из индивидуальных реакций, закрепить за каждым словом глубинное символическое значение.

Отыскивая аналогии, М. Бодкин, широко пользуется библейскими сказаниями, чего никогда не позволяли себе представители кембриджской школы, видевшие в развитых религиях лишь «рационализацию» древних и несравненно более продуктивных в творческом отношении ритуалов. Сравнив эмоциональную динамику баллады «Старый моряк» (напряжение, регресс и в конце облегчение) с мифом о ночном путешествии, описанном в одной из христианских книг, М. Бодкин приходит к обобщающему выводу о том, что баллада принадлежит к одной из разновидностей архетипа возрождения.

Но речь идет уже не о том возрождении, которое встречалось в работах Дж. Уэстон. М. Бодкин почти не упоминает о каких бы то ни было природных циклах или связанных с ними ритуалах. Ее возрождение ближе к христианскому (как и у Колриджа) воскресению. Кроме того, оно запрятано глубоко в психологию, точнее — в «коллективное бессознательное». Таким образом все исследование М. Бодкин свидетельствует о крайней степени эклектизма, ставшего характерной особенностью современной мифокритики. Если Г. Мэррея прельстили только некоторые концепции К. Юнга, то М. Бодкин использует их во всем объеме, добавляя к ним целый ряд фрейдистских и неокритических идей.

М. Бодкин не ограничивается отысканием архетипа возрождения в произведениях мировой литературы (от Вергилия до Д. Г. Лоуренса). Отыскиваются также архетипы бога, дьявола, рая, ада и т. п. Часто это угадывание носит характер вполне невинной литературной викторины, где нужно ответить на вопрос: «На что это похоже?» Но нередко эта игра, а точнее — сами основы мифологической школы дают возможность М. Бодкин фальсифицировать то или другое произведение. В част-

ности, нельзя согласиться с трактовкой «Освобожденного Прометея» Шелли, предложенной М. Бодкин. Начав анализировать произведение Шелли на базе юнгианского психологизма, М. Бодкин делает характеризующее весь ее критический метод заявление: «Интерпретация произведения на основе его внутренней реальности в большей степени соответствует нашему представлению о его ценности, чем интерпретация на внешней, скажем, социологической основе».

Чтобы поглубже погрузиться во «внутреннюю реальность» «Освобожденного Прометея» и не заметить его социологической и революционной основы, М. Бодкин определяет архетипы бога и дьявола как производные от фрейдистского эдипова комплекса. «Абсурдные притязания родительской воли,— говорит в этой связи М. Бодкин,— были отвергнуты Шелли еще в раннем детстве». Далее идут хорошо известные из психоаналитической критики рассуждения о том, что Шелли в своих произведениях изображал преимущественно извечные (архетипные) трудности в отношениях между отцом и сыном. Таким образом, искажается явный смысл произведения великого поэта-революционера, а последний изображается игрушкой в руках деспотичного «бессознательного», диктующего ему свои стереотипные идеи и образы.

Критические работы М. Бодкин свидетельствуют об усилении эклектических тенденций в мифокритике и об утверждении в ней последователей К. Юнга. Но было бы неправильно думать, что традиции кембриджской школы умерли вместе с первым поколением последователей Дж. Фрейзера. Это не так. Эти традиции получили развитие и в более позднем мифологическом литературоведении. Одним из наиболее верных последователей Дж. Фрейзера в 30—40-е годы был известный мифокритик Ф. Рэглан.

Самая значительная книга Ф. Рэглана «Герой» была опубликована в 1936 г., т. е. уже после того, как в антропологию и мифокритику проникли фрейдистские и юнгианские идеи (как это видно на примерах работ Г. Мэррея и М. Бодкин). Ф. Рэглана, однако, идеи эти не прельстили, и его исследование представляет собой, наряду с книгой Дж. Уэстон, образец ортодоксальной фрейзеровской мифокритики. Только диапазон проблем, которые

пытается решить Ф. Рэглан, значительно шире, чем у Дж. Уэстон.

Как и представители первого поколения последователь Дж. Фрейзера, Ф. Рэглан весьма осторожен в применении своего метода. Во всяком случае, он не склонен проводить прямые аналогии между Анной Карениной и героинями доисторических сказаний, как это делают другие мифокритики. Ф. Рэглан исследует преимущественно влияние ритуала и мифа на фольклор и на начальные стадии развития драмы. В то же время, подобно всем мифокритикам, Ф. Рэглан является противником строгого историзма в подходе к мифологии и уже в предисловии заявляет, что «дымки, исходящие от древних сказаний, порождены не историческими, а мифологическими кострами» [54, VI]. И доказательству этого тезиса посвящена вся первая глава книги.

Ф. Рэглан убежден, что древних людей, как и современные отсталые народности, интересуют лишь утилитарно полезные для них вещи. Следовательно, для древнего человека просто не существовало понятия «история». Интерес к прошлому вырастает только из психологических потребностей, и первобытный человек доверяет своим фантазиям в не меньшей мере, чем очевидным фактам.

Что касается первостепенной для всех представителей кембриджской антропологической школы проблемы о связи мифа и ритуала, то Ф. Рэглан решает ее во фрейзеровском плане. И миф и ритуал, считает исследователь, не имеют абсолютно никакого отношения к науке или к историческим событиям. «Строго говоря, миф представляет собой словесную структуру, ассоциирующуюся с ритуалом». В качестве примера Ф. Рэглан говорит о рукопожатии как о ритуале, чьим «мифом» являются слова «до свидания».

Легко понять, что своим полемическим острием концепции Ф. Рэглана направлены против всех разновидностей эвгемеризма<sup>3</sup> и против многочисленных мифообъясняющих школ, представители которых пытаются найти в мифе научные или философские тенденции.

---

<sup>3</sup> Эвгемеризм — учение, объясняющее происхождение религии и мифов посмертным или прижизненным обожествлением знаменитых людей. Об Эвгемере см. в разделе «Интерпретация мифа».



Пожалуй, только американский литературовед Р. Чейз несколько лет спустя с такой же непримиримостью отнесется к эвгемеристским и философско-аллегорическим учениям о мифе. Но хотя критическая часть исследований Ф. Рэглана и Р. Чейза совпадает, их собственные концепции весьма различны. Если последний стремится к доказательству полного тождества между понятиями «литература» и «миф», то первого больше интересует пара «ритуал — миф».

Естественно, что ритуал не может быть литературой. Основное назначение ритуального действия, считает Ф. Рэглан, — предотвращать несчастья и, с другой стороны, привлекать удачу. В качестве примеров Ф. Рэглан ссылается на многочисленные ритуальные праздники, связанные с возрождением природы, описанные его учителем в «Золотой ветви». Таким образом, если и не в хронологическом плане, то, во всяком случае, по своей сути ритуал мыслится чем-то первичным по отношению к мифу.

Ф. Рэглан предпринимает попытку поставить рождение некоторых повествовательных и драматических жанров в зависимость от их удаленности от своей первоосновы — ритуала. Что касается драмы, то она была составной частью самого ритуала. Ф. Рэглан только лишний раз подчеркивает, что первоначально драма предназначалась не для развлечения, а для религиозного действия. С появлением письменности те мифы, которые наиболее близко стояли к «священным» ритуалам, превратились в религиозные писания, остальные же преобразовались в саги, сказки, легенды.

При этом Ф. Рэглан выдвигает идею о том, что фольклор представляет собой нечто навязанное народу извне. Ход его рассуждения таков: в сказках и сагах простой человек, крестьянин фигурирует крайне редко. В них обычно говорится о выдающихся людях, героях, богах. Следовательно, саги и сказки ни в малейшей мере не отражают реальных фактов жизни определенной общности людей на определенном историческом этапе, а являются эхом древних ритуалов, давно забытых, но послуживших первоначальным толчком для развития литературно-мифологической традиции. Эта ритуальная традиция, запрограммированная изначально в человеческой психике, так сильна, что народ бессознательно и автоматически черпает из нее образы и ситуации, суть ко-

торых полностью утратила социально-историческое значение.

Очевидно, что от подобных рассуждений остается один шаг до объявления литературы явлением почти герметически закрытым в самом себе, отгороженным от истории. Если З. Фрейд в качестве генератора художественного творчества называл половой инстинкт, его ученик А. Адлер — честолюбие, то ученик Дж. Фрейзера, естественно, ищет его в ритуале. Хотя Ф. Рэглан избегает каких бы то ни было ссылок на представителей глубинной психологии, его методологическая близость к ним очевидна. Принцип генерирующего эффекта ритуала близок к эффекту фрейдистского либидо и почти полностью совпадает с принципом регенерирующего воздействия на позднейшие стадии литературы юнгианского «первоначального образа», или архетипа. «Литературные условности универсальны, — говорит Ф. Рэглан, — особенно это относится к поэзии». И этот универсализм поэзии объясняется ее происхождением от ритуала.

Если ранние последователи Дж. Фрейзера, в частности Дж. Уэстон, ограничивались обычно весьма туманным указанием на какие-то древние ритуалы, послужившие основой той или другой литературной традиции, то Ф. Рэглан стремится к большей конкретизации в этом вопросе. «Можно допустить, — говорит он, — что если все мифы заимствованы из королевского ритуала, распространенного в Нило-Индусском районе, тогда все мифы должны быть похожи».

Из другой книги Ф. Рэглана «Смерть и возрождение», посвященной проблемам генезиса религии, можно узнать, что подразумевает исследователь под понятием «королевский ритуал». В Юго-Западной Азии, пишет Ф. Рэглан, шесть тысячелетий назад возникла религия, культивировавшая божественного правителя, которого ежегодно убивали и который возрождался в личности своего последователя. Очевидно, что под «королевским ритуалом» Ф. Рэглан подразумевает подробно описанный своим учителем ритуал «золотой ветви». Таким образом, Ф. Рэглан был одним из первых мифокритиков, заговоривших о мономифе, точнее — о моноритуале, из которого развилась вся последующая литература человечества, хотя, как было отмечено, ученик Дж. Фрейзера ограничивается в основном анализом фольклорных произведений.

Говоря о традиционных героях этих произведений, Ф. Рэглан подчеркивает, что они первоначально были не людьми, а богами и что повествования о них берут начало не в фактах, а в ритуалах, т. е. в мифах. В определенной степени предвосхищая методологию структуралистов, Ф. Рэглан отбирает несколько десятков традиционных героев и анализирует сказания о них, акцентируя, естественно, внимание на том общем, что указывает на их происхождение из моноритуала. Примечательно, что семь характернейших черт героя мифа исследователь находит и в биографии реального Александра Македонского. Однако Ф. Рэглан, как противник эвгемеризма, не делает жизнь Александра источником мифа. Хотя почему не могли быть сочинены легенды об этом реальном герое? Почему обязательно фольклор должен воспроизводить только доисторических и ритуальных богов? А вера Ф. Рэглана во всеобъясняющую силу этих ритуальных божеств так велика, что он пытается, например, решить с их помощью все проблемы творчества Гомера. «Все трудности,— говорит в этой связи мифокритик,— исчезают, как только мы начинаем осознавать, что все произведения Гомера— ...не что иное, как мифы или ритуальные повествования». Буквально то же самое говорила Дж. Уэстон о средневековых романах.

Отдельную главу посвящает Ф. Рэглан более близкому сердцу англичанина герою — Робину Гуду. Поскольку все герои, как уверяет исследователь, вышли из ритуала, то и Робин Гуд, естественно, является героем ритуальной драмы; в нем находится божество, связанное прежде всего с весной и с растительностью. Разумеется, всякое реальное существование Робина Гуда отрицается. Что же касается его откровенно классовой окраски, то Ф. Рэглан просто не замечает ее: «Все классы,— говорит он,— принимали участие в праздниках весны, и мнение о том, будто Робин Гуд является вождем бедных, лишено оснований». В подобном же ортодоксально фрейзеровском плане анализируются и многие другие фольклорные произведения и их герои.

Весьма самобытны мифокритические теории К. Стилла, чья книга «Вечная тема» вышла одновременно с «Героем» Ф. Рэглана — в 1936 г. Правда, первый вариант этой работы был опубликован в 1921 г. В некоторых отношениях К. Стилл является продолжателем традиций кембриджской школы. Так, он рассматривает миф и ри-

туал как нечто единое и кладет это единство в основу литературных явлений позднейших эпох. В то же время К. Стилл во многом предстает уже как антипод фрейзенбургского позитивизма, пускаясь в поиски духовных, божественных начал как в психологии человека, так и в литературных произведениях. Эти поиски сближают концепции К. Стилла с появившимися позже мифообъясняющими теориями М. Элиаде и Дж. Кемпбелла, равно как и предопределяют многие мифокритические постулаты Н. Фрая.

Как и Ф. Рэглан, К. Стилл сделал попытку отыскать мономиф — единый источник всех значительных произведений художественной литературы человечества. Этот мономиф К. Стилл увидел в том же «королевском ритуале», заменив, однако, телесный расцвет и увядание духовным падением и воскресением. Естественно, что для этого исследователю пришлось наделить первобытных людей чрезвычайно высокими духовными качествами и поставить в этой связи знак равенства между христианством и языческими верованиями.

К. Стилл начинает как весьма последовательный сторонник теории отражения, подчеркивая, что «зеркало психологии художника может и должно отражать как физические, так и нефизические явления» [59, 4]. Однако истинные произведения искусства и литературы, считает литературовед, являются отражением глубинных нефизических, т. е. духовных, процессов. В свою очередь, отражаемая «глубинность» определяется ее причастностью к традиции, к тому, что К. Юнг называл архетипом. Тем выше ценность произведения, чем оно меньше отражает личный характер и частные обстоятельства и больше — общечеловеческие и внеисторические явления. «Высший тип художественного произведения,— пишет К. Стилл,— отражает реалии, существующие в общечеловеческом сознании». Это «сознание» представляет собой вариант юнгианского «бессознательного», но К. Стилла совершенно не интересует способ репродукции традиций. Эти репродукции могут быть как осознанными, так и «бессознательными». Независимо от того, сознательны или «бессознательны» намерения истинного (т. е. глубинного) художника, его продукция предстает перед нами в форме загадки, естественно, поэтому, что критик... должен быть толкователем загадок.

Буквально это же самое говорят и представители психоаналитической критики, концепции которых в ряде случаев охотно использует К. Стилл. Психоаналитики, говоря о критике как о специалисте по литературным «загадкам», сводят его роль к выслеживанию одной-единственной загадки — эдипова комплекса, который, если верить им, лежит в основе всех великих произведений. К. Стилл заменяет несколько наскучивший литературоведам эдипов комплекс на библейский мономиф, утверждая, что «одна тема повторяется во всех высших формах человеческого выражения...» — тема падения и возрождения героя. К. Стилл отказывается видеть истоки этой темы в сезонных ритуалах или в реальном историческом прошлом, как это делали ученики Дж. Фрейзера. Он считает, что «миф о падении не относится к историко-легендарному прошлому, а является драматическим выражением общечеловеческой психологии». А это значит, что этот миф может лежать в основе произведений всех эпох и всех народов.

Очень четко обозначено различие между представителями кембриджской школы и К. Стилом в толковании последним мифа о Прозерпине. Миф о Прозерпине, полагает К. Стилл, не только аллегория сезонного цикла, как считает большинство современных мифологов. Прозерпина, продолжает К. Стилл, только внешне олицетворяет «зерно, посеянное в землю». В более же глубоком плане Прозерпина символизирует заключенную в брэнное тело душу.

Перейдя затем к проблеме символотворчества, столь важной для понимания художественных произведений, К. Стилл называет в качестве универсальных символов лишь четыре элемента — Землю, Воду, Воздух и Эфир. И хотя исследователь допускает несколько промежуточных символов (туман, грязь), этот список в количественном отношении едва ли превосходит известный фрейдистский каталог сексуальных символов. Нетрудно догадаться, что К. Стилл оперирует символами так же, как это делали психоаналитики, — во всем отыскивает то или другое проявление этих «элементов».

Чтобы герою мономифа было удобнее совершать «падение», К. Стилл располагает свои элементы вертикально — падение совершается обычно из Эфира на Землю. Хотя К. Стилл говорит преимущественно о духовном падении, его нельзя обвинить в навязывании мифам и ли-

тературе какой-нибудь религиозной догмы — «падать» в одинаковой мере могут как Адам и Ева, так и герой детективного романа. Религии (как древние, так и современные) привлекаются К. Стиллом в основном для подтверждения своих идей о мономифе.

Желая продемонстрировать методологическую жизнеспособность своих мифокритических концепций, К. Стилл применил их для интерпретации шекспировской драмы «Буря». Начинает К. Стилл с осуждения «аллегорического» прочтения пьесы. Он отказывается видеть в Просперо олицетворение аристократизма, в Калибане — демократизма, а Ариэле — религиозного принципа. Указывает Стилл и на ненужность попыток связать генезис драмы с тем или другим предшествующим ей произведением. Эти замечания критика вполне логичны с точки зрения его концепций — если в основе всех выдающихся произведений лежит одна и та же тема, то к чему искать ее истоки в других произведениях? В равной степени не имеет смысла для критика, оперирующего только абстрактными общечеловеческими символами, опускаться до классового анализа героев. Цель своей работы К. Стилл видит в доказательстве того, что «Буря» представляет собой «одну из частных версий той вечной темы ...которая волнует воображение человечества на протяжении всей его истории». Естественно, что «вечная» тема должна была выработать и «вечные» изобразительные средства, которые К. Стилл находит в указанных выше символах-элементах и в их взаимодействии.

Всех героев пьесы К. Стилл объединяет в три группы. Наиболее значительная из них — группа придворных короля Алонзо. Совершив несправедливость по отношению к Просперо, они утратили благородство и стали символами Земли, наряду с бездуховными троллями или гномами. Однако посредством очистительных страданий, вызванных бурей, они мигрируют в более высокую психологическую сферу — Воздух. Эту миграцию К. Стилл называет малой инициацией. Ее цель состоит в нахождении своей человеческой сущности. Другая группа, состоящая из Калибана, Тринкуло и Стефано, уже не может совершить эту очистительную миграцию и остается прозябать в психологической грязи Земли. Наконец, третью группу составляют Фердинанд, Просперо и Миранда, олицетворяющие высшее божественное начало в человеке.

К. Стилл видит свою заслугу в том, что он открыл глубочайший смысл в пьесе, которую до него считали просто фантазией. Этот смысл определяется тем, что пьеса является одним из вариантов главного мифа человечества — о падении и воскресении.

Нельзя не признать, что тема борьбы добра и зла, света и мрака является одной из центральных в мировой литературе. Однако на каждом историческом этапе она приобретает новые формы, анализировать которые с помощью общечеловеческой символики было бы большим упрощением и не привело бы к более глубокому пониманию произведения.

Привнесение возвышенно-духовного в миф, характерное не только для К. Стилла, но и для ряда других мифокритиков, является, в настоящее время, пожалуй, главным источником, питающим мифокритику, которая не продержалась бы долго на весьма старомодном и мало популярном теперь на Западе позитивизме последователей Дж. Фрейзера.

Что же касается идей, высказанных К. Стиллом о Шекспире, то им суждено было стать началом подлинного переворота в английском шекспироведении. В конце 20-х годов в Англии появилось несколько работ одного из крупнейших современных шекспироведов Уилсона Найта (в частности, брошюра «Миф и чудо», 1929). В этих работах развиты некоторые концепции К. Стилла. Так, в последних пьесах Шекспира («Троил и Крессида», «Зимняя сказка», «Буря» и др.) У. Найт нашел ту же монотему возрождения, берущую начало не только в христианской традиции, но и в язычестве. В этих пьесах «мы должны видеть,— пишет У. Найт,— мистическую или «чудесную» тему, воплощенную в стандартную драматическую форму». Это «чудесное», которое долгое время не могли уловить (по терминологии К. Стилла — расшифровать) критики, придает, по мысли У. Найта, особый глубинный смысл поздним шекспировским произведениям, ставит их в ряд с самыми великими его произведениями.

У. Найт признает большие заслуги К. Стилла как в этой «реабилитации» последних пьес Шекспира, так и в общем новом прочтении драматургии последнего. В связи с этим первый вариант книги К. Стилла «Вечная тема», вышедший в 1921 г. под названием «Загадочная драма Шекспира», У. Найт называет «важной вехой».

На методологическую опасность мистических расшифровок и извлечений в очень вежливой форме намекал Т. С. Элиот, написавший в свое время предисловие к одной из книг У. Найта. «Я не думаю,— писал Т. С. Элиот,— что м-р Уилсон Найт или м-р Колин Стилл в его интересной книге о “Буре”, названной “Загадочная драма Шекспира”, представляют эту пьесу в качестве серии мистических криптограмм, теряющих всякое значение после расшифровки; поэзия остается поэзией — ее форма так же чудесна, как и ее содержание» [28—29]. Эти слова, написанные в 1930 г., направлены по своей сути против одного из наиболее явных пороков мифологической методологии — стремления к ретроспективной дешифровке художественных ценностей, при которой единственным кодом являются ритуально-мифологические структуры.

Анализ литературоведческих исследований представителей кембриджской школы показывает, что все они стремились к отысканию в современной литературе не просто мифологических основ, а точнее было бы сказать — мифологического центра. Особенно это заметно в работах Ф. Рэглана и К. Стилла. Последние пытались определить в качестве этого центра один-единственный миф, созданный на базе «королевского ритуала». Этим самым вся литература сводилась к единственному источнику. Так детерминизм Дж. Фрейзера в отношении мифа и ритуала перерос в детерминизм литературоведческий.

Классики марксизма-ленинизма никогда не ограничивали генезис мифа рамками какого бы то ни было одного фактора. Миф не обязательно должен был быть словесным эквивалентом ритуала, тем более строго определенного ритуала. Мифы вполне могли возникать совершенно независимо от ритуала. А сезонные ритуалы не обязательно должны были быть самыми главными для первобытных людей. Характерно в этой связи то, что, как было показано, по этому вопросу нет единого мнения даже в среде представителей кембриджской школы. Так, Дж. Харрисон считала главным не «королевский ритуал», описанный Дж. Фрейзером, а ритуал инициации, ритуал посвящения в полноправные члены рода. Таким образом попытки определить тот или иной ритуал или миф в качестве корня современной литературы ошибочны и методологически порочны. Очевидно стремление по-



следователей Дж. Фрейзера частные явления мифологии и литературы возвести в общую, почти абсолютную закономерность. При этом литературное произведение не только получает одностороннюю, догматическую по своей сути интерпретацию, но и отрывается от породившей его среды и эпохи.

## ГЛАВА II

### МИФОЛОГИЧЕСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ США

#### 1. Проблемы генезиса

Истоки мифологической критики, как явствует из вышеизложенного, менее всего следует искать в Америке. Однако в настоящее время именно в США мифокритика, интенсивно развиваясь, превратилась в мощное литературоведческое течение, заняв одно из первых мест среди многочисленных критических школ.

Начало развитию мифокритики в Америке положили работы последователей Карла Юнга, появившиеся в печати уже в конце 10-х годов нашего века. Правда, на протяжении 20—30-х годов подобные работы были редкостью. Поэтому нет оснований говорить о появлении мифокритического направления в американском литературоведении вплоть до 40-х годов. В середине 40-х годов произошло знаменательное для американской мифокритики событие — один из номеров журнала «Химера» за 1946 г. был полностью посвящен проблемам мифологической критики. Проведенный журналом симпозиум послужил первым ощутимым толчком для бурного развития современной американской мифокритики.

В целом американское мифокритическое течение заключено в юнгианское русло, хотя традиции кембриджской школы не только не забыты, но и интенсивно развиваются. Вместе с тем ряд американских литературоведов претендует на разработку оригинальных методов мифологической интерпретации.

Уже в 1919 г., т. е. почти одновременно с проникновением в Америку идей К. Юнга, в «Журнале психопатологии» появилась статья Э. Тэйлора «Шелли как мифотворец», в которой использован юнгианский метод ин-

терпретации произведений. Автор анализирует произведения Шелли на основе юнгианского учения о психологических типах, либидо, символе и мифе. Э. Тэйлор заявляет (в пику критикам-фрейдистам), что страстная любовь Шелли к матери была не основой для банального эдипова комплекса, а выражением «страсти ко всем глубочайшим источникам нашего существования». А «глубочайшие источники», естественно, видятся Э. Тэйлору, вслед за К. Юнгом, в древнем мифе и в бездонном «коллективном бессознательном».

Используя категории К. Юнга, Э. Тэйлор анализирует ряд произведений Шелли, в частности драму «Освобожденный Прометей». Прометей, по мысли Э. Тэйлора, является собой личность с сильно развитым либидо (что по терминологии К. Юнга означает с сильно развитой жизненной энергией). Юпитер же олицетворяет собой «сумму препятствий, блокирующих либидо» Прометея. Последнему, однако, удается успешно превратить свое «ретроспективное либидо» в «прогрессивное». Это способствует победе Прометея над Юпитером.

Подобные произвольные дешифровки являются, как уже было в достаточной мере показано, характерной особенностью мифокритики. На примере исследования Э. Тэйлора представляется более важным указать на юнгианское начало американской мифокритики и на ее стремление не только к отысканию аналогий, но и к созданию своеобразных литературоведческих мифов, нередко с явной склонностью к сенсационности.

Если кембриджская школа постепенно впитывала в себя юнгианские идеи, лишаясь соответственно своей позитивистской добросовестности, то американская мифокритическая мысль, наоборот, будучи юнгианской с самого начала своего существования, значительно позднее (в работах У. Троя, в частности) ассимилировала концепции последователей Дж. Фрейзера.

Закреплению юнгианских начал в мифокритике США во многом способствовали теоретические работы известного английского романиста Д. Г. Лоуренса, особенно его книга «Исследования по классической американской литературе», увидевшая свет в 1923 г. Д. Г. Лоуренс не был ортодоксальным последователем К. Юнга, однако ему импонировала идея последнего о дремлющем в каждом человеке «коллективном бессознательном». Последнее, если верить Д. Г. Лоуренсу, особенно злую шутку

сыграло с американцами — они никак не могут привыкнуть к земле, отобранной ими у индейцев, и в «бессознательном» тоскуют по своей старой родине. И это накладывает определенную печать на всю американскую литературу.

Эта весьма оригинальная отправная точка зрения на американскую литературу и психологию через несколько десятилетий была возрождена в работах известного мифокритика Л. Фидлера. Последний более детально, по сравнению с Д. Г. Лоуренсом, проанализировал ряд крупнейших произведений литературы США, указывая на чувство вины как на основу американского мономифа, порожденного «расовым бессознательным». Этот мономиф, естественно, кладется Л. Фидлером в основу всей национальной литературы. Подробнее работы Л. Фидлера будут проанализированы несколько позже. Будут рассмотрены также и попытки других авторов найти национальный, специфически американский миф.

Первым крупным американским литературоведом, положившим в основу своего метода как юнгианские, так и фрейзеровские концепции, был Уильям Трой, обладавший, по словам известного «нового критика» Алана Тейта, той «прирожденной литературной мудростью, которой нельзя научиться» [60, X]. Мифокритические работы У. Троя стали публиковаться с конца 30-х годов.

Как свидетельствует его статья «Заметка о мифе» (1938), У. Трой был убежденным и теоретически хорошо подготовленным сторонником мифологического метода, являющегося, по его мысли, наиболее правильным в подходе к литературе. Пропагандируя этот метод, литературовед подчеркивал благотворное объединяющее влияние мифов. Последние лежат в основе магистральных линий развития литературы, и поэтому главная задача критики — исследовать общую формальную структуру мифа. Проще говоря, У. Трой призывает отыскивать в каждом отдельном произведении общую мифическую основу-структуру.

В другой программной статье «Миф, метод и будущее», опубликованной в упомянутом номере журнала «Химера» за 1946 г., У. Трой продолжил изложение своих методологических концепций. Чрезвычайно высоко отзывавшись о книге Дж. Уэстон «От ритуала к роману», которую «прочли уже все» в Америке, У. Трой выразил сожаление, что не столь быстро идет знакомство амери-

канских литераторов с концепциями Колина Стилла, «блестяще» показавшего, что «Буря» Шекспира лучше всего объясняется с помощью ритуальной структуры. Говоря о чрезвычайно интенсивном развитии интереса к мифу в современной литературе, У. Трой не без основания полагает, что этот интерес является эхом романтического увлечения мифом. Правда, американский исследователь заходит слишком далеко в этом отношении, полагая, что именно культ мифа породил романтизм и что последний был только возрождением мифа в сознании Запада.

В этой же статье У. Трой одним из первых в американской мифокритике заговорил о мифе как о средстве разрешения экзистенциальных проблем, заявляя, что «в мифе, и только в нем, мы можем еще надеяться найти манящий образ... любви и справедливости». В этом отношении критик особые надежды связывает с современным мифотворчеством (Дж. Джойса, У. Йитса и др.), глубинная мудрость которого может, по мысли У. Троя, спасти человечество от всех его горестей.

Высоко оценивая мифокритическую методологию, уже приносящую, по его мнению, значительные научные плоды, У. Трой озабочен тем, чтобы ее еще больше усовершенствовать. Наиболее верные источники этого усовершенствования видятся У. Трою в психоанализе, антропологии и сравнительной религии.

У. Трой оказался прав — именно из этих источников черпает силы современная мифокритика США. Да и сам У. Трой охотно прибегает к помощи этих областей знания в своих мифокритических работах. Так, в статье «Миф Лоуренса» (1938) критик создает своеобразный психоаналитический портрет английского прозаика Д. Г. Лоуренса. Но если психоаналитики обычно рассматривали все произведения писателя как «бессознательную» запись его детских эротических переживаний, то У. Трою все творчество Д. Г. Лоуренса видится как один рассказ об умирающем божестве. И этот умирающий бог — сам писатель. В этой связи литературовед отыскивает и анализирует многочисленные «плачи об Осирисе» в романе «Любовник леди Чаттерлей» и в других произведениях. Новое освещение получает, естественно, и культ природы в книгах Д. Г. Лоуренса. Он связывается критиком с надеждой Д. Г. Лоуренса на возрождение по

образцу многих мифологических героев (в их числе и Осириса), описанных Дж. Фрейзером.

С анализа глубинных основ психики писателя начинает У. Трой и свой анализ произведений С. Фитцджеральда. Раздвоенность натуры писателя нашла, по мнению критика, соответствующую проекцию во всех его произведениях, и прежде всего в «Великом Гэтсби». Гэтсби-Фитцджеральд изображен в своем психологическом странствии от полюса романтических грез к противоположному полюсу грязной действительности. Хотя критик не может не видеть, что это произведение «так очевидно связано с современностью», тем не менее он уклоняется от соответствующего современного его анализа. Как это ни парадоксально, но о связи произведения с буржуазной действительностью Америки не сказано ни слова. Зато проводятся многочисленные параллели с ритуалами и их позднейшими производными. Больше всего «Великий Гэтсби» напоминает критику ритуал инициации, поскольку в романе речь идет о возмужании молодого человека, проходящего при этом через серию испытаний, как это было и в древних ритуалах. В литературе средних веков структура и значение этого ритуала, как отмечает У. Трой, лучше всего запечатлены в романах о Граале. Среди современных примеров такого рода литературовед называет целый ряд произведений американских авторов, описывающих трудный переход от юности к возмужанию.

Очевидно, что с еще большей легкостью У. Трой мог бы найти следы ритуала инициации в произведениях многих европейских писателей начиная с Гёте, Стендаля и Бальзака. Тема становления молодого человека — одна из самых распространенных в мировой литературе. На эту тему часто обращали внимание литературоведы, но не приписывали ей какого-то чрезвычайного значения, какого-то особого смысла, как это делают мифокритики. Последние всегда ищут ту или иную мифологическую монотему, лежащую где-то в гипотетической глубине произведения и подсказанную писателю не окружающей жизнью, а «коллективным бессознательным». В работах мифокритиков само это «бессознательное» уже давно стало какой-то безразмерной мифологической фигурой, диктующей художнику тексты его произведений.

Вполне очевидно, что существует много произведений («Моби Дик» Г. Мелвилла, например), идейно-художест-

венное своеобразие которых во многом определяется их более или менее откровенной ориентацией на миф. И мифокритический анализ в этих случаях не только уместен, но и необходим. Однако мифокритическая методология тяготеет к тому, чтобы буквально каждое произведение определить в качестве мифа. А это в большинстве случаев ведет к явным натяжкам, ибо за внешним подобием мифокритики пытаются найти некую глубинную связь. Внешне история жизни Гэтсби (как и многих других героев современной литературы) может напоминать структуру мифа об инициации. Но вот как раз по своей глубинной ориентации роман не имеет никакого отношения к мифу (хотя при желании в нем можно выделить десятки мифем или мифологем) <sup>4</sup>. Ошибка мифокритиков состоит в том, что они стремятся слишком универсализировать свой метод, тогда как последний может быть плодотворным лишь при анализе отдельных произведений или отдельных уровней этих произведений.

Методологически порочная тенденция к мифологической универсализации очевидна и в предпринятом У. Троем анализе произведений Стендаля, Бальзака и других писателей. Так, о творчестве Бальзака критик делает следующее заключение: «Подобно Блейку, которого он очень напоминает, Бальзак был вынужден изобрести свою собственную мифологию, правда, он это сделал на материале истории, а не на основе собственных галлюцинаций». История, таким образом, может служить мифу (читай: художественному произведению). Миф же истории (т. е. действительности) — нет. Он выше ее. Такова логика мифокритика.

Творчество Стендаля У. Трой предпочел проанализировать на базе психоанализа, используя фрейдистское учение об эдиповом комплексе. Общим, однако, осталось одно — как при мифокритическом, так и при психоаналитическом анализе из произведения выхолащиваются (или в лучшем случае отводятся на задний план) его очевидные социальные аспекты, его связь с современностью.

Продолжая свои мифологические экскурсы, У. Трой пришел также к заключению, что в «Смерти в Венеции»

---

<sup>4</sup> Мифемы, или мифологемы, — определенные мифологические структуры или мотивы, а также их репродукции в произведениях литературы и искусства.

Т. Манн изобразил опять же древний ритуал инициации, а в «Волшебной горе» — разновидность горы Олимп.

В подобном же духе интерпретируются произведения и некоторых других писателей. В определенной степени У. Трой стал жертвой нового для американских критиков метода, преувеличив его научную ценность.

В 40-е годы позиции мифокритики были значительно упрочены. Наряду со статьями У. Троя и публикациями некоторых других менее значительных критиков с конца 40-х годов в печати начали появляться книги двух ведущих теоретиков мифологического направления в современном зарубежном литературоведении — Ричарда Чейза и Нортропа Фрая.

## 2. Разработка мифокритической теории:

### Р. Чейз и Н. Фрай

В книге с характерным названием «Поиски мифа» Ричард Чейз отмечает стремление современных писателей Запада к «мифологической литературе» не как случайное явление, а как следствие духовного и эстетического голода, вызванного, в частности, разочарованием в некоторых прежних художественных методах. Р. Чейз приветствует современных мифотворцев и берет на себя труд расчистить путь современному мифотворчеству и мифокритике, точнее говоря, разработать теоретические основы того и другого.

Уже в самом начале своей книги Р. Чейз, вступая в полемику с Т. С. Элиотом, а также с представителями психоаналитической, символической и некоторых других литературоведческих школ, формирует одно из основных положений своего исследования. «Очевидно,— пишет Чейз,— что Элиот рассматривает миф как застывшую конструкцию, дающую форму и направление нашему пониманию жизни. Я же понимаю миф как нечто более динамичное и как производное от искусства, а не наоборот. Миф и является, в сущности, искусством» [26, V].

Резко осуждает Р. Чейз и тех, кто пытается истолковать миф как древнюю религию, философию или науку. «В мифе науки не больше, чем в „Оде Западному Ветру“», — утверждает Чейз. И далее еще раз настоятельно подчеркивает, что миф является литературой, и ничем другим.

Подобное весьма смелое и ко многому обязывающее заявление резко контрастирует почти со всеми концепциями мифа и мифотворчества, выдвинутыми в XVIII—XIX вв. Это констатирует и сам Р. Чейз, говоря, что мифологи прошлого «за исключением очень немногих... рассматривали миф как философию. Вико и Гердер видели в мифе поэтическую философию, Фонтенель, Тэйлор и Ланг — натурфилософию». Утверждение Р. Чейза является иллюстрацией к словам Дидро и Даламбера, писавших в «Энциклопедии» о том, что ученый находит в мифе элементы науки, политик отыскивает политическую мудрость, а философ — правду и мораль. Р. Чейз увидел в мифе только художественное произведение. Вскоре становится понятным, почему для Р. Чейза чрезвычайно важно, чтобы миф был литературой и только литературой. В этом случае у него появлялась возможность теоретически обосновать современное мифотворчество. Исходя из своей прагматической посылки, гласящей, что миф возникает из той же эмоциональной необходимости, что и вся другая литература, Р. Чейз лишает миф его исторической обусловленности. Мифотворчество перестает быть чем-то отнесенным в древность. Оно вводится Чейзом в современность, вернее — многие современные произведения называются исследователем полноценными мифами, а не какими-то производными древнего мифотворчества.

Р. Чейз, разумеется, прекрасно понимает, что если исследователь допускает возможность современного мифотворчества, принципиально не отличающегося от древнего, и рассматривает это мифотворчество как разновидность литературы, то он обязан прежде всего определить место мифа среди других жанров и видов литературы как в прошлом, так и в настоящем. Чтобы сделать это в нужном для себя плане, Чейзу понадобилось отвергнуть даже высоко авторитетное фрейзеровское определение основных видов древнего творчества. Дж. Фрейзер, как известно, считал, что мифы повествуют о происхождении Вселенной и человека; легенды же описывают жизнь и приключения реальных героев прошлого, а сказки предназначены для непритязательного развлечения.

Вполне понятно, почему мнение английского антрополога не устраивает американца. Поскольку Р. Чейз стремится доказать, что миф — это всего лишь литература, то ему, естественно, важнее подчеркнуть не различие



между мифом, легендой и сказкой, как это сделал Дж. Фрейзер, а то, что есть у них общего. «...Сказка, — говорит Р. Чейз, сравнивая два крайних полюса фрейзеровской градации, — психологически и функционально ничем не отличается от более амбициозного мифического повествования». Более того, «сказки и мифы постоянно смешиваются друг в друге». После подобного рода подготовительных высказываний и рассуждений Р. Чейз ясно формулирует свое понимание мифа как литературного жанра: «Миф, — говорит он, — представляет собой такой вид литературы, который возникает из стремления связать естественное со сверхъестественным». Под «сверхъестественным» Р. Чейз понимает все то, что недоступно человеческому разуму.

Научные истоки чейзовской концепции мифа достаточно ясны. На Р. Чейза, несомненно, глубокое впечатление произвела идея А. Ланга о том, что на любой, даже на самой низкой стадии развития, любое первобытное общество опиралось в своей духовной жизни не только на анимизм и магию, но и на тот или другой вид религии.

Р. Чейз стирает грань между древним и современным мифотворчеством, не «унижая» при этом миф, но и не рекомендуя его в качестве художественного образца для подражания. Такое уравнивание древних и современных произведений должно, естественно, предполагать наличие некоторых неизменных психологических основ творчества. Казалось бы, в этом отношении Р. Чейз соблазнится юнгианскими концепциями. Однако теория «коллективного бессознательного» и архетипа решительно отвергается Р. Чейзом. И вполне понятно почему — юнгианство, в сущности, навязывает современному художнику древний миф в качестве высшего образца, образца для «бессознательного» подражания, «бессознательной» имитации. Р. Чейз же исходит из идеи о равноправии мифа и современного произведения. Поэтому он определяет юнгианский подход к мифу как догматический. Резко осуждает Чейз и другой вид догматизма — стремление сознательно подражать древнему мифу, использовать художественные средства и образы последнего. Не удивительно поэтому, что такой прославленный современный мифотворец, как Т. С. Элиот определяется Р. Чейзом в качестве догматика.

Р. Чейз считает обреченными на провал все попытки возродить век мифотворчества. Этот век не может быть возрожден на том простом основании, что его попросту «никогда не было». С другой стороны, он горячо приветствует любое высказывание, хоть в какой-то степени уравнивающее современного и древнего мифотворца в их творческих возможностях. В частности, высоко оцениваются слова того же Т. С. Элиота, сказавшего, что художник должен быть одновременно более примитивным и более цивилизованным, чем его современники. Поддерживает Р. Чейз и мнение Дугласа Буша, писавшего в своей книге «Мифология и романтические традиции в английской поэзии», что «...современным мифическим произведением может считаться лишь то, содержание которого связано с современными проблемами, как личными так и общественными». Р. Чейзу остается лишь несколько расширить и уточнить это высказывание, чтобы окончательно сформулировать свое понимание мифотворчества.

«Мы предпочли бы сказать,— пишет Р. Чейз,— что произведение, которое становится мифом исходя из современной эмоциональной необходимости, будь то личной или общественной, является истинно мифическим произведением, и для этого оно ни в малейшей степени не нуждается в древнем мифе». Разумеется, Р. Чейз не забывает при этом и свою психологическую схему возникновения мифа, рождающегося на стыке естественного и сверхъестественного, в частности на стыке и на полярно противоположной направленности магии (позволяющей человеку считать себя повелителем мира) и религии, признающей непознаваемость последнего и проповедующей смирение.

Нельзя не заметить, что Р. Чейз, оценивший юнгианский архетипный подход к мифотворчеству как догматический, в основу своих концепций также положил стереотип, ибо чем другим является эта извечная, по мысли Чейза, борьба между магией и религией, как не тем же архетипом? Таким образом разумная критика юнгианского догматизма не привела критика к полному избавлению от последнего.

Еще более противоречива оценка, данная Р. Чейзом фрейдистским концепциям мифотворчества. Он подвергает критике ряд принципиальных положений психоана-

лиза. Прежде всего, естественно, Р. Чейза не удовлетворяет предпринятое З. Фрейдом (вслед за Дж. Фрейзером) деление истории человечества на три фазы (магическую, религиозную и научную) и соответственное деление развития психологии индивида на три периода. Такая периодизация не может быть одобрена Р. Чейзом, ибо она подрывает основы его теории, стремящейся к рассмотрению магии и религии как параллельно развивающихся явлений. Осуждает Р. Чейз и фрейдистское положение о том, что миф является символическим «исполнением желаний». Р. Чейз считает, что миф не только не содержит в себе сексуальных символов, но что миф вообще не является в основе своей символическим произведением. Не полностью согласен Р. Чейз и со сравнением мифотворчества со сном на том основании, что, «как и вся литература, миф несет моральную ответственность перед обществом и создается под контролем сознания». Более того, «миф... не только не является пристанищем для ищущей наслаждения фантазии, но наоборот — воспроизводством действительности».

И все же, несмотря на эти мощные удары по самой основе фрейдистской теории мифотворчества, Р. Чейз находит возможным заявить, что «в изучении мифа мы собьемся с правильного пути, если будем игнорировать психоанализ». Разумеется, Р. Чейза привлекают те положения психоанализа, которые он может использовать для подтверждения своих собственных концепций. Так, Р. Чейз проводит параллель между фрейдистским пониманием сна и своим толкованием мифа, отмечая, что и во сне, и в мифе есть два уровня — животный, грубый, и возвышенный, чистый. Последний является результатом той очистительной работы, которую, по мысли Чейза, проделывали над народными сказаниями «цензоры» — священники.

Однако это, пожалуй, единственная точка соприкосновения между концепцией мифотворчества Р. Чейза и ранними теориями З. Фрейда, основанными на принципе удовольствия. Зато в значительно большей степени устраивают Р. Чейза идеи З. Фрейда, выдвинутые им в книге «По ту сторону принципа удовольствия». Последние помогают Р. Чейзу утвердиться в своем дуалистическом понимании мифа. «Мы можем рассматривать мифы и сны,— пишет в этой связи Р. Чейз,— как компромисс между демоническими устремлениями человека

и его возможностями». Позднее учение З. Фрейда о том, что стремление к наслаждению уживается в психике человека с еще более глубокой тягой к саморазрушению, привлекает Р. Чейза не столько деталями, сколько общей дуалистической направленностью, очень импонирующей его собственным взглядам.

Заканчивая анализ фрейдистских теорий мифа, Р. Чейз снова впадает в противоречие. «Мне кажется,— пишет он,— что Фрейд должен занять очень почетное место среди исследователей мифа. Его собственный „научный миф“ о семье представляет собой один из самых драматических мифов нашего времени». Допуская возможность существования «научного мифа», Р. Чейз забыл, как он отстаивал тезис, гласящий, что миф — это литература и только литература.

Легко заметить и некоторые точки соприкосновения между концепциями Р. Чейза и мифологическими теориями структуралистов — их общее стремление увидеть в структуре мифа полярность, а также избавить миф от исторических границ, употребляя его без эпитета «древний». Правда, концепция полярности используется Р. Чейзом лишь для объяснения проблем генезиса мифа, а не его структуры.

Как мифокритик-практик Р. Чейз видит свою основную задачу в определении мифологических основ современной литературы. Среди новых мифотворцев его привлекают не догматики типа Т. С. Элиота, использующие древний мифический материал или подражающие древнему мифу, а поэты вроде У. Йитса, исходящие в своем творчестве из «современной эмоциональной необходимости». Особо отмечается ранний Вордсворт, обладавший, по мнению Чейза, самым главным даром мифотворца — даром соединять знакомые формы бытия с таинственными. Когда же Вордсворт «больше не мог извлекать пользу из конфликта между магией и религией, будучи поглощенным одной из враждующих сторон, он потерял силу мифотворца», — заключает Чейз.

Р. Чейз скрупулезно разбирает произведения многих поэтов с целью отыскания в них «древних антагонистов» — магии и религии. Таким образом Чейз, в сущности, ищет тот же догматический архетип, который он так резко осуждал в работах других мифокритиков.

Одним из самых известных и плодовитых современных мифокритиков является Нортроп Фрай, живущий в

Канаде, но самыми тесными узами связанный с мифологической критикой США. Именно в Соединенных Штатах не только были опубликованы основные работы Н. Фрая, но и вышла книга о нем самом. Здесь же Н. Фрай выступил и в качестве редактора мифокритических сборников. Обладая большой эрудицией и творческой энергией, Н. Фрай ставит перед собой большую задачу — дать всему литературоведению новые методологические основания. И эти основания он пытается найти в мифологии. Для этого, естественно, Н. Фрай формулирует свое понимание мифа, которое в главном совпадает с концепцией мифа в учении Р. Чейза. Как и для последнего, миф для Н. Фрая — это прежде всего художественное произведение. «Под мифом,— пишет он в статье „Миф и литература“ (1961) — я разумею определенный тип художественного повествования, ...который является одной из форм словесного искусства...» [39, 30—31]. Правда, Н. Фрай, являющийся более эклектичным и менее оригинальным мыслителем, нежели Р. Чейз, вслед за К. Юнгом видит в мифологии архетип, матрицу современной литературы. Для Н. Фрая важно не только указать на общие черты литературы и мифологии, но и (в отличие от Р. Чейза) подчеркнуть, что современная литература рождается скорее из древней мифологии, чем из «современной эмоциональной необходимости».

Основными структурными элементами мифа Н. Фрай называет аналогию и идентификацию. Первая проводит параллели между жизнью человека и жизнью природы, вторая же творит богов. Основная функциональная нагрузка всех этих богов (и не только в мифологии, но и в религии и в литературе) заключается в том, чтобы придать человеческую форму неживой природе, одушевить ее. И миф, по мысли Н. Фрая, возникает не тогда, когда, например, имя Эндимион связывается с понятием «солнце» (ср. с теорией М. Мюллера), а только в том случае, когда сказание об Эндимионе займет каноническое место среди мифов о богах, вступит с ними в связь. В противном случае это будет просто легковесная легенда, а не миф.

Уже в этой небольшой, но важной для понимания мифокритической концепции Н. Фрая статье наметился интерес ее автора не только к теориям антропологической школы мифологов, но и к психологическому структурализму. При построении своих многочисленных структур-

ных моделей Н. Фрай весьма охотно прибегает также к помощи теорий З. Фрейда, К. Юнга, Дж. Фрейзера, М. Элиаде.

Если в отмеченной выше работе Н. Фрай подробно изложил свое понимание мифа и его связи с современной литературой, то в статье «Архетипы литературы» (1951) и позже в книге «Анатомия критики» (1957) он выдвинул основные концепции своей новой, «систематической», как он ее назвал, критики.

Начинает Н. Фрай со справедливого осуждения ограниченности отдельных литературоведческих школ (формалистической, психологической), их узкого детерминизма. Н. Фрай не отвергает их, соглашаясь, что структурный, формальный и психологический анализ полезен, однако наука о литературе, по мысли исследователя, нуждается в более широкой, координирующей теории. «Критика,— пишет Н. Фрай,— остро нуждается в координирующем принципе, в центральной концепции, которая, подобно теории эволюции в биологии, помогла бы осознать литературные явления как части одного целого» [38, 16]. Н. Фрай призывает взглянуть на литературу не только как на явление, развивающееся во времени, но и как на нечто, развивающееся из одного центра, нащупать который — основная задача критики. Начав «нащупывать» этот центр, Н. Фрай заговорил о вещах уже хорошо знакомых. «Мы находим,— говорит он,— первобытные формулы в работах великих классиков, более того, существует общая тенденция со стороны великих писателей к воспроизведению этих формул». Н. Фрай повторяет, в сущности, основной тезис всей мифокритики, поддерживаемый как учениками Дж. Фрейзера, так и юнгианцами.

Больше оригинальности можно найти в попытке Н. Фрая собрать эти древние формулы в один фокус и представить всю литературу как явление, развивающееся не из терминологически довольно туманного «одного центра», а из одного вполне конкретного мифа, который в дальнейшем получит название мономифа, или первомифа. В качестве этого мономифа, являющегося, по мысли Н. Фрая, для литературы тем же, чем для развития биологической жизни была протоплазма, называется the quest-myth — миф об отъезде героя на поиски приключений. Этот миф ставится Н. Фраем в тесную связь с временами года (умирание и возрождение) и является в

конечном счете мифом об исполнении всех человеческих желаний, о «золотом веке». «В тематическом аспекте,— говорит Н. Фрай,— центральный миф литературы рисует нам окончание житейских трудностей, свободное общество, в котором удовлетворяются все желания». Среди предшественников Н. Фрая к подобному пониманию литературы ближе всего была Дж. Уэстон, видевшая в герое quest-myth прежде всего возрождающую силу, победителя зимы или оросителя «опустошенной земли». Однако другая последовательница Дж. Фрейзера Дж. Харрисон связывала quest-myth не с природными циклами, а с инициацией, социальным рождением героя, ритуал которого был в древности одним из самых важных. Поэтому некоторые приверженцы мифокритической школы Н. Фрая, разделяющие в целом его мнение о том, что quest-myth составит первую главу в будущем учебнике критики, все же отделили этот миф от сезонного возрождения и стали толковать его в духе Дж. Харрисон. Таким образом фраевский мономиф был расщеплен его последователями на два первородных мифа — о возрождении всего живого и об инициации.

Мифы, архетипы, по мысли Н. Фрая, пронизывают литературу на протяжении всей ее истории. Они определяют не только образную систему произведений, но и их жанр. А поскольку наиболее ясно, просто и полно архетипы проявляют себя в древних сказаниях, то задача критика определяется Н. Фраем преимущественно как задача литературного антрополога. Используя все свои «антропологические» находки и гипотезы (о quest-myth, о сезонных и суточных циклах, об архетипах и т. п.), Н. Фрай предлагает следующий структурный каркас для характеристики основного направления, жанров и образов литературы:

«1. Рассвет, весна, фаза рождения. Мифы о рождении героя... и о поражении сил тьмы, зимы и смерти. Второстепенные герои — мать и отец. Архетип приключенческого романа, дифирамбов и рапсодий.

2. Зенит, лето. Женитьба или триумф. Мифы об обожествлении, о священном браке, о рае. Второстепенные герои — друг и невеста. Архетип комедии, пасторали и идиллии.

3. Осень и „фаза смерти“ с мифами об „умирающих“ богах. Эта фаза является архетипом трагедии и элегии.

4. Зима порождает мифы о хаосе и чудовищах, являющиеся архетипом сатиры».

Это типично мифокритический (с сезонным фрейзеровским уклоном) взгляд на общее развитие литературы при необходимости конкретизируется. Так, касаясь проблем трагедии и комедии, Н. Фрай дает любопытное деление всех жизненных явлений, определенным образом трансформирующихся в зависимости от комического или трагического восприятия их художником. Например: «При комическом восприятии животный мир представляет собой общество прирученных животных — овец, ягнят, голубей, являющихся архетипами пасторальных образов. Трагическое мировосприятие дает нам... волков, коршунов, змей» [39, 20]. Далее приводится подобная же классификация человеческого и растительного миров. Идя вслед за Дж. Фрейзером, Н. Фрай находит в цикличности природы не только объяснение жанровых различий литературы, связывая комедию с весной, роман с летом, трагедию с осенью, а сатиру с зимой, но и образную систему произведений детерминирует этой же сменой сезонов, говоря, например, что «...противоположные точки природных циклов символизируются Героем и его Врагом» [38, 188].

Однако было бы неправильно думать, что Н. Фрай является стопроцентным последователем фрейзеровской школы мифокритики. Иногда Н. Фрай дает параллельно две интерпретации художественного произведения — фрейзеровскую и фрейдистско-юнгианскую. Например, анализируя рыцарский роман, Н. Фрай пишет: «Говоря языком снов, рыцарский роман означает попытки либидо найти удовлетворение... На языке же ритуала этот роман знаменует собой победу плодородия над опустошенной землей». С К. Юнгом, кроме того, Н. Фрай сближает и интерес к христианской символике, явственно проступающий не только в его главной теоретической работе «Анатомия критики», но и в исследовании творчества У. Блейка [40]. Ортодоксальные же последователи Дж. Фрейзера в критике, в частности Дж. Уэстон, противопоставляли ритуально-мифологическое объяснение художественных произведений их христианско-символическому толкованию.

В «Пугающей симметрии», своей первой значительной работе, Н. Фрай называет Библию (а не доисторические ритуалы, как это делали критики школы Дж. Фрейзера)



архетипом западной культуры, послужившим, в частности, основой для символики У. Блейка. Правда, Н. Фрай отмечает, что Библия в не меньшей степени, нежели классические легенды, сама выросла из более древних, дохристианских источников и что Блейк взял из нее прежде всего «циклическое видение жизни». Однако Н. Фрай не стал в своей книге углублять корни символики Блейка, опускать их в доисторический ритуал, непосредственно связывать с циклами природы, хотя такая возможность у него была, ибо основа большинства произведений поэта критику виделась в цикличности. Н. Фрай предпочел библейскую формулу «падение — воскресение» сезонной фрейзеровской модели «умирание — возрождение».

Как мифокритик-практик Н. Фрай обычно погружается в атмосферу древних божеств и ритуалов, связанных со сменой сезонов. Так, лирический герой шекспировских сонетов видится критику в качестве «...божества, намеревающегося передать свою божественную силу молодому последователю» (юноше, к которому обращается поэт в сонетах). Далее следуют стандартные рассуждения о связи молодого героя с весной и летом сезонного цикла, а старости — с осенью и зимой. Проводится параллель между упомянутым юношей и богом Эросом [39, 99]. Более того, природа в сонетах и в большинстве драм, по Фраю, ассоциируется с судьбой, а сезонный круговорот — с колесом фортуны. Эти рассуждения литературовед пытается подкрепить структурным анализом сонетов как единого целого. С 1-го по 97-й сонет, по мысли Н. Фрая, Шекспир изображает картину человеческой жизни — от рождения до смерти (полный естественный цикл), а с 97-го сонета начинает уже звучать тема возрождения (начало повторного цикла).

Отмечая определенную надуманность и схематизм фраевской интерпретации, нельзя не отметить и некоторые сильные ее стороны. Так, идентифицируя двух лирических героев сонетов (поэта и юношу), понимая их как две стадии естественного цикла, Н. Фрай преодолевает широко распространенное на Западе психоаналитическое толкование стихотворений как выражения гомосексуальности. Убедительной кажется и попытка связать сонеты с поэтической традицией шекспировского времени. Да и тема умирания и возрождения является, несомненно, ведущей в сонетах, чего нельзя сказать о

драмах Шекспира. Сводить последние к одной теме, какой бы общечеловеческой она ни была, тем более к мифу,— значит, упрощать и искажать творчество великого драматурга.

Следует отметить, что не только в своих позднейших работах, но даже в некоторых главах «Анатомии критики» Н. Фрай постоянно выходит за рамки своего жесткого мифокритического детерминизма, что спасает его исследования от удручающего однообразия. Так, в главе «Историческая критика: теория видов» Н. Фрай дает хотя и несколько схематичную, но достаточно верную и самобытную картину эволюции литературы, определяя миф в качестве начала и конца последней (имеется в виду творчество современных писателей-«мифотворцев»). Однако в этой главе миф не изображается как органический центр литературы или даже как ее доминанта, детерминирующая развитие всех без исключения художественных видов и жанров.

Концепция ведущих теоретиков мифологического литературоведения Р. Чейза и Н. Фрая несут в себе ряд серьезных методологических и идеологических пороков, особенно хорошо заметных с точки зрения марксистской философии и эстетики. Оба исследователя откровенно уходят от исторического взгляда на миф. Р. Чейз пытается все мифы свести к литературе, Н. Фрай же, наоборот, всю современную литературу — к древнему мифу. И в том и в другом случае принцип исторической оценки явлений грубо нарушен. И мифы и литература мыслятся как нечто замкнутое, имманентно развивающееся из своего особого центра и не подверженное внешним (читай: историческим, социальным и т. п.) влияниям.

Кроме того, Н. Фрай догматически детерминировал чуть ли не любое литературное явление сезонными циклами. Этот догматизм настолько очевиден, что не мог не вызвать осуждения даже у зарубежных теоретиков литературы. Да и сам Н. Фрай в более поздних работах в определенной степени отошел от своих детально разработанных мифокритических схем. Во всяком случае он попытался как-то завуалировать и смягчить их методологическую жесткость. В частности, Фрай признал за художниками способность сочинять собственные сюжеты, изображать собственных героев. Но этот вид литературы Н. Фрай определил как низший (по сравнению с произведениями, ориентированными на миф).

Усилиями Н. Фрая, Р. Чейза, а также Дж. Кэмпбелла, Э. Фромма<sup>5</sup> и некоторых других исследователей в 40—50-е годы была создана широкая теоретическая основа мифологической критики. Эта основа не была однородной, поэтому невозможно говорить о единой американской школе мифокритики. Речь может идти скорее о многих ее школах и ответвлениях. Вполне очевидно после всего сказанного выше о Н. Фрае и Р. Чейзе, что их последователи и ученики не могут принадлежать к одной школе; различие между мифокритическими теориями этих ученых весьма значительно.

В то же время каждая американская мифокритическая школа (а среди последних заметно выделяются также религиозно-психоаналитическая школа Дж. Кэмпбелла и культурно-психоаналитическая Э. Фромма), несет на себе и общие признаки, которые обусловлены, как правило, фрейзеровской или юнгианской ориентацией.

Получив к концу 50-х годов солидный теоретический базис, мифологическая критика США в 60-е годы вступила в период особо бурной активности. В то время не только публиковались многочисленные мифокритические статьи и книги, но и были сделаны первые попытки обобщить и проанализировать деятельность представителей этого течения и определить его место и удельный вес в ряду других критических течений [32]. Тогда же начали появляться и первые сборники мифокритических статей. Во вступительных статьях к этим сборникам и в комментариях даются оценки деятельности мифологического литературоведения, а также широко рекламируются его успехи.

Особого упоминания заслуживает сборник «Миф и литература» под редакцией Д. Викери. Книга содержит свыше 30 статей мифокритических теоретиков и практиков. Первые, в частности сам Д. Викери, не только очень высоко оценивают свой метод, но и надеются, что «...мифокритика сможет помочь нам в преодолении того разрыва, который существует между формалистическим анализом... и генетическим, практикуемым историками литературы, биографами и психоаналитиками» [51, X]. Д. Викери мог бы отметить, что подобные попытки уже предпринимались в прошлом. В 30-е годы М. Бодкин со-

---

<sup>5</sup> Работы Дж. Кэмпбелла и Э. Фромма будут рассмотрены в разделе «Мифологическая критика и психоанализ».

единяла мифологическую критику с психоаналитической и формалистической методологиями, но это, как было показано, не спасло ее от произвольного, а в отдельных случаях и извращенного толкования произведений.

В 70-е годы интенсивность развития мифологического литературоведения США не снизилась. Продолжали выходить сборники статей и фундаментальные исследования мифологической ориентации. Отличительной чертой американской мифологической критики 70-х годов является ее более энергичное стремление к сближению с другими критическими методами, т. е. практическое осуществление пожеланий Д. Викери, высказанных им в 60-е годы. Однако это сближение оказалось не таким плодотворным, как надеялся Д. Викери, а в некоторых случаях даже опасным для методологических основ самой мифологической критики. Ниже будут рассмотрены сложнейшие проблемы взаимоотношений основных литературоведческих направлений США.

### 3. Интерпретация драмы

Особое внимание мифологических критиков к драме не случайно. Дело в том, что усилиями представителей кембриджской ритуалистической школы мифокритика внесла весьма заметный вклад в исследование этих проблем. Да и началась мифокритика с интерпретации античной и средневековой драмы (в работах Э. Чемберса, Г. Мэррея, Ф. Корнфорда). Не удивительно поэтому, что с наибольшей полнотой традиции кембриджской школы сохранились именно в работах современных американских исследователей драмы. Свидетельством тому является книга Цезаря Барбера «Праздничная комедия Шекспира. Исследование драматической формы и ее связи с обрядом» (1959).

Ц. Барбер в своем исследовании полностью опирается на концепции Дж. Фрейзера, Э. Чемберса и Ф. Корнфорда, учения которых о связи ритуала с драмой действительно имеют под собой солидную научную почву. К другим, более современным теоретическим источникам, в частности к психоанализу, Ц. Барбер прибегает лишь в незначительной мере. Основным методом исследования у Ц. Барбера является сравнение семантической и формальной структуры шекспировских комедий со структурой праздничных ритуалов и обрядов, дошедших

из глубокой древности до наших дней. Основная мысль исследователя сводится к тому, что в комедиях Шекспира структура сатурналий воскрешается в различных вариантах. Цель комедий, как и цель праздничных ритуалов,— в снятии напряжения в отношениях между человеком и природой, или, как говорит Барбер, «в представлении природы как праздника».

Ц. Барбер указывает на высокую культурную ценность обрядов, «гуманизирующих» природу, и на этой основе говорит о серьезности комедий Шекспира, значение и смысл которых были скрыты от представителей прежних критических методологий. Ориентируясь преимущественно на образную систему комедий и пытаясь найти в них моральные ценности, эти критики сходились во мнении, что, в отличие от трагедий, комедии Шекспира являются лишь забавными безделушками. Ритуалистический метод, как полагает Ц. Барбер, открывает новые перспективы в прочтении этих произведений великого драматурга. Так, несмотря на то что место действия комедий Шекспира всегда условно, Ц. Барбер считает возможным отметить их народность. В своем изображении праздников, говорит Ц. Барбер, Шекспир всегда исходит из того, что зритель хорошо знает их. Ритуальные праздники, разумеется, представляют лишь какую-то часть народной жизни, но для последователей Дж. Фрейзера эта часть является наиболее существенной. Ритуально-праздничный характер комедий Шекспира объясняет, по мысли Ц. Барбера, их веселый характер, почти начисто лишенный сатирических элементов. Лишены они и романтических потенций, которые пытались отыскать в них некоторые критики. Главной их темой и задачей является удовольствие. Особенностью пьес является и откровенное противопоставление праздничного и поэтического будничному, повседневному. Наиболее праздничной и наиболее типично шекспировской комедией Ц. Барбер называет «Сон в летнюю ночь», выражающую суть традиционных летних праздников.

Особенностью критического метода Ц. Барбера является то, что он пытается показать связь комедий Шекспира не только и не столько с древними ритуалами и обрядами, но и с «национальной праздничной традицией», как это делал до него один из пионеров мифокритики Э. Чемберс. Это стремление Ц. Барбера спасает его от проведения всякого рода «бессознательных» параллелей

лей между мудростью древнего мифа и литературными произведениями, параллелей, посредством которых эти произведения чаще всего отрываются от своей эпохи, от породившей их среды. Характерно, что Ц. Барбер противопоставляет сезонно-ритуалистические праздники, бурлящие весельем и содержащие глубокий драматический элемент (преодоление человеком темных сил природы), праздникам религиозным. Религиозные праздники не раскрепощают и не возвеличивают человека, а, наоборот, сковывают и смиряют его. Именно элемент языческой свободы, почерпнутый Шекспиром из народных сезонных праздников, придает его комедиям и блеск формы и глубину содержания. Ц. Барбер дает подробное описание происхождения и структуры английских сезонных фестивалей и представляет их в качестве структурных основ шекспировских комедий. С положениями Ц. Барбера не всегда можно согласиться, но вполне очевидно, что его метод более конкретен и надежен в научном отношении, чем «феноменологическое» прочтение комедий Шекспира К. Стиллом.

В работах других мифологических критиков драмы проступает тенденция к ассимиляции идей Дж. Фрейзера и более современных учений — психоанализа, экзистенциализма и некоторых других. Так, Гарольд Вотс в статье «Миф и драма», включенной в сборник «Миф и литература» (1966), пытается обосновать мысль о том, что различие между трагедией и комедией характеризуется не жанровыми, а скорее экзистенциальными признаками. Комедия, как и миф, считает Г. Вотс, имеет циклический характер. И эта цикличность помогает человеку осуществлять «контроль над вселенной». Цикл (умирание — возрождение) вносит определенный и четкий ритм в человеческое существование, ритм, стимулирующий оптимизм и уверенность в своих силах перед лицом загадок вселенной. «Комедия, — пишет Г. Вотс, — позволяет человеку насладиться воображаемым раем., трагедия же ставит перед ним неопределенность». Комедия циклична, трагедия же линейна, и финал ее, как правило, бесперспективен. Особенно это касается, как считает Г. Вотс, современных трагедий. Очевидно, что под последними литературовед разумеет произведения экзистенциалистской ориентации.

Опираясь на современные теории экзистенциализма, Г. Вотс пытается вчитать их не только в современную, но

и в шекспировскую и античную трагедии. Однако попытки эти едва ли можно принимать всерьез. Как убедительно показали представители кембриджской школы, трагедия, в частности античная трагедия, в не меньшей мере, нежели комедия, основывалась на ритуалах возрождения. Не может не вызвать возражения и вотсовская концепция «комичности» мифа. «Комичность» или «трагичность» мифа определяется индивидуальным содержанием последнего, а не какой-то общей структурой.

В работе Гербера Вейзингера «Ритуально-мифологический подход к трагедии Шекспира, также представленной в сборнике «Миф и литература», ритуалистический метод анализа сочетается с психоаналитическим. Великие трагедии Шекспира анализируются Г. Вейзингером на предмет содержания в них элементов мифа и ритуала. Причем ритуал связывается Г. Вейзингером только с идеей цикличности, с процессами умирания и возрождения. Наиболее ритуалистической трагедией Шекспира литературовед считает «Отелло», где автору удалось «расщепить добро и зло человеческой природы (в образах Отелло и Яго. — А. К.), а затем соединить их снова в огне страдания». Этот «огонь страдания» сжигает героев, но оставляет надежду на «возрождение».

Меньше всего элементов мифа и ритуала Г. Вейзингер находит в «Гамлете» (ср. с анализом Г. Мэррея), ибо герой трагедии интровертирован<sup>6</sup>. А сосредоточенность на самом себе наносит ущерб ориентации на коллектив, являющейся непременным условием ритуала. Автономность героя побуждает Г. Вейзингера обращаться к внеритуальным методам анализа. Среди последних литературоведа особенно привлекает психоанализ. Вслед за психоаналитиками Г. Вейзингер отмечает в Гамлете амбивалентное отношение к отцу и то, что «разыскивая убийцу отца, Гамлет нашел его в себе самом».

Если можно вполне согласиться с Г. Вейзингером, считающим, что миф и ритуал являются колыбелью трагедии, то его утверждение, будто тема «возрождения и примирения (имеется в виду примирение противоположностей. — А. К.) составляет основу каждой из шекспировских пьес», представляется малообоснованным.

---

<sup>6</sup> Интровертированный психологический тип (термин К. Юнга) характеризуется ориентацией на собственные психологические силы, на свой внутренний мир, в отличие от экстраверта, ориентирующегося на окружающих.

Более ортодоксальным и в то же время более осторожным последователем кембриджской школы проявил себя крупнейший американский театральный критик Ф. Фергюссон, использующий мифологический метод с некоторым вкраплением в него элементов структурализма и «новой критики». Примечательно, что Ф. Фергюссон отрицательно отнесся к психоаналитическим оценкам «Гамлета», «которые слишком далеко уводят нас от самого произведения» [33, 111].

Опираясь на идеи Дж. Фрейзера и его учеников, Ф. Фергюссон стремится объяснить сюжет, действие и образную систему таких великих трагедий, как «Царь Эдип» и «Гамлет» посредством древних ритуальных дионисий. Эдип и Гамлет, считает Ф. Фергюссон, являются литературными потомками тех козлов отпущения, которые приносились в жертву богам в реальных древних ритуалах. Такое утверждение очень напоминает известное мэрреевское определение Гамлета и Ореста как богов зимы. Но Ф. Фергюссон, критик талантливый и тонкий, не претендует на то, чтобы это его утверждение объясняло все загадки великих произведений. Кроме того, в отличие от более прямолинейных мифокритиков, он не только видит в «Гамлете» пережитки прошлого, но и находит нити, связывающие произведение с современностью. Подчеркивая эволюцию драмы, ее постепенный отход от мифологической традиции, Ф. Фергюссон не без основания отмечает, что в «Гамлете» ритуальных аспектов значительно меньше, чем в «Царе Эдипе», и, главное, эти аспекты уже не подаются Шекспиром так серьезно, как это было в греческих трагедиях.

Как уже отмечалось, с конца 60-х годов в мифологической методологии наметился ряд новых тенденций. Наиболее существенная из них — ассимиляция структуралистских концепций, которые в некоторой степени стали вытеснять традиционный интерес мифокритиков к психоанализу и, наоборот, усиливать интерес к «внутрилитературным» методам анализа. Усилилось и внимание мифологических критиков к традициям культурно-исторической школы в литературоведении. Представители этой школы весьма выгодно отличаются от мифокритиков тем, что при анализе художественного произведения уделяют внимание его связям с породившей его культурной средой. Учитывается культурно-исторической школой и влияние традиций прошлого. Однако эти традиции не сводятся к бес-



сознательно передаваемым доисторическим архетипам. Древний миф не рассматривается в качестве единственного идейно-художественного источника литературы.

Стремление соединить мифокритическую методологию с методами анализа культурно-исторической школы отчетливо обозначено в книге Томаса Портера «Миф и американская драма» (1969). Портер отмечает, что, несмотря на усилия некоторых способных критиков и литературоведов, особенно Ф. Фергюссона, проблемы драмы остаются слабо освещенными в американской науке о литературе. Основную причину этого Т. Портер усматривает в отсутствии твердой и свежей отправной точки при исследовании драмы. И Т. Портер, подобно Н. Фрау, делает попытку нащупать тот методологический центр, опираясь на который можно наиболее полно объяснить структуру и значение как древней, так и современной драмы. В сущности, Т. Портер предпринимает попытку в значительной степени обновить теорию драмы. Для этой цели, считает он, особенно важно учитывать достижения кембриджской антропологической школы.

Т. Портер отлично понимает, что стремление к сведению структуры драмы только к структуре ритуала или мифа не приведет его к открытиям в области теории драматических жанров. Он видит ограниченность такого прочтения современных произведений, характерного для ортодоксальных мифологических критиков. «Мы не должны выискивать общечеловеческое мировосприятие в американской драме,— говорит Т. Портер, осуждая методологию своих предшественников.— Такой подход напоминал бы прокрустово ложе». И Т. Портер проводит мысль о том, что наряду с мифологическим, архетипным подходом к драме необходим и индивидуальный подход. В еще большей степени необходим культурно-исторический анализ. Именно такой подход, по мнению Т. Портера, был характерен для представителей кембриджской школы. «Важное значение трудов Харрисон, Корнфорда и Мэррея состоит в том, что в них драма рассматривается в тесной связи с породившей ее культурной средой»,— заявляет Портер.

Действительно, для древней драмы ритуал и миф были непосредственной культурной средой. Поэтому ритуальный и мифологический анализ этой драмы, ставший основным для представителей кембриджской школы, плодотворен и оправдан. Однако при анализе драматиче-

ского искусства более поздних эпох необходимо учитывать собственную культурную среду данной эпохи, которая включает как ритуалистические и мифологические традиции, так и то новое, что привносится в эту среду каждой новой эпохой. Т. Портер, как и Ф. Фергюссон, в значительной степени преодолевает рамки мифологического догматизма. В то же время он остается во многих отношениях весьма последовательным мифокритиком, уделяющим самое пристальное внимание традиционным мотивам и символам в драматических произведениях. Так, подчеркивая структурное сходство драматургии всех времен и народов, Т. Портер пишет: «Борьба между добром и злом, светом и мраком может быть драматизирована различным образом, но основные образы всегда будут иметь для аудитории вселенское значение».

В свое понимание культурной среды Т. Портер включает и экономическую структуру общества, однако чаще всего при анализе произведений он ссылается на мифологические пережитки и литературные заимствования, дающие себя знать в произведении того или иного автора. При определении культурной среды Т. Портер опирается также на психопрагматические и мифологические теории М. Элиаде, отмечавшего наличие мифических качеств в любом даже самом современном мировоззрении.

Правда, в отличие от последователей М. Элиаде, да и вообще в отличие от своих собратьев по мифологическому методу, Т. Портер подчеркивает, что пережитки и традиционные элементы служат в произведении скорее современности, чем прошлому. То, как эти традиционные элементы и структуры служат современным целям драматического искусства, Т. Портер демонстрирует на примере лучших произведений американской драматургии, принадлежащих перу Ю. О'Нила, Т. Уильямса, Э. Олби и др. В этом плане особенно показателен анализ пьесы Ю. О'Нила «Траур к лицу Электре».

В структурном отношении это произведение является почти полной аналогией эсхилловской «Орестеи». Очевидно, что ортодоксальный мифологический критик занялся бы сличением структурных и архетипных элементов этих произведений. Такое сопоставление открыло бы ему широкие возможности для рассуждений о мифологической унификации всей художественной продукции чело-

вещества. Т. Портер, как исследователь, тяготеющий к ритуалистической методологии, провел сопоставительный анализ. Но он не ограничился этим анализом, а попытался сделать нечто такое, что выходит за рамки ортодоксальной мифокритики,— определить то, что отличает эти произведения и что привнесено в каждое из них непосредственной культурной средой. «Перенеся действие драмы из Афин в Новую Англию,— пишет Т. Портер,— О'Нил изменил культурную среду, а следовательно, должен был найти и соответствующий комплекс американских культурных отношений для мотивировки поступков своих героев». И исследователь указывает на конкретные проявления американской среды в драме Ю. О'Нила.

В то же время Т. Портер уделяет очень большое внимание и поискам мифем в пьесе О'Нила, опираясь при этом на уже хорошо известные ритуалистические теории драмы представителей кембриджской школы. На эти поиски некоторое влияние оказали и структуралистские теории. Это влияние проявляется, в частности, в стремлении прочитывать драматические произведения на разных уровнях. Так, Т. Портер постоянно говорит о ритуалистическом или мифологическом уровне драматических произведений. В «Орестее», говорит Т. Портер, «на ритуалистическом уровне развитие героя заканчивается его возрождением». В драме «Траур к лицу Электре» также присутствует ритуалистический уровень, на котором, однако, страдание ведет не к возрождению, а к смерти. Этот новый, нетрадиционный и бесперспективный финал, характерный для большинства современных американских драм, определен непосредственной культурной средой Америки.

При анализе драм А. Миллера «Смерть коммивояжера» и Т. Уильямса «Трамвай „Желание“» Т. Портер в понятие «культурная среда» включает и экономические факторы. Это способствует интересному и глубокому прочтению драм критиком. Анализируя эти произведения, он убедительно показывает, как рушатся традиционные американские мифы — в первой пьесе миф о том, что, следуя определенным установкам, любой американец обязательно добьется успеха (the success myth); во второй — миф о патриархальном гармоническом Юге. Т. Портер справедливо называет эти выдающиеся драматические произведения американскими «антимифами».

Творчество современных драматургов мифологической ориентации и связанные с ним проблемы реалистической и модернистской драмы XX в. находятся в центре внимания и многих других американских мифокритиков, в частности Дж. Гасснера и Х. Диккинсона. Эти исследователи, как и Т. Портер, не склонны оценивать качество произведения в соответствии только с наличием в нем мифологических элементов. В этой связи Х. Диккинсон, например, подчеркивал, что образованный человек получит дополнительное наслаждение от мифологических параллелей в современном произведении, но это наслаждение будет носить лишь подчиненный характер. В то же время Х. Диккинсон, как и Т. Портер, весьма последователен при определении границ модернизма и реализма в современной, ориентированной на миф драме. Эта непоследовательность во многом обусловлена слабой разработкой проблем реализма в зарубежном литературоведении, а также попытками стереть принципиальную разницу между реалистическим и модернистским методами. Этим попыткам дается решительный отпор со стороны советских литературоведов. Глубокая разработка концепций реализма и модернизма советскими учеными, в частности А. И. Иващенко, Б. Л. Сучковым, М. Б. Храпченко, Д. В. Затонским и др., позволяет достаточно четко определить методологическую позицию того или другого автора. Примером тому может служить исследование А. С. Ромм «Американская драматургия первой половины XX века» (1978), в котором творчество крупных современных драматургов получило освещение с позиций марксистской эстетики.

В советском литературоведении уделяется достаточно внимания и проблемам влияния мифа на современный литературный процесс. Советские литераторы сходятся во мнении, что использование мифа в современной литературе стало заметным явлением нашего столетия (см. Заключение). Миф позволяет углубить или оттенить реалистическое содержание произведения, придать новые краски его форме. Вместе с тем чрезмерная ориентация на миф может увести от современности, от реалистического ее отображения.

Мифологическая критика не стала бы столь мощным литературоведческим течением, занимайся она только проблемами генезиса драмы, проблемами, в научное решение которых мифокритики внесли несомненный вклад.

Мифологическое литературоведение претендует на освещение самого широкого круга литературных проблем. Особое место в работах мифологических критиков занимают проблемы романтизма.

#### 4. Проблемы романтизма и поиски «американского мифа»

Проблемы романтизма вообще, и в частности проблемы американского романтизма, привлекают самое пристальное внимание представителей мифологического литературоведения. Многие литературоведы этого направления видят в возникновении романтизма рецидив мифотворчества. Как отмечалось, уже один из пионеров американской мифокритики Уильям Трой в статье «Миф, метод и будущее» (1946) утверждал, что именно интерес к мифу породил романтизм и что последний был не более как возрождением мифа в сознании Запада. Точка зрения У. Троя, несмотря на ее явное упрощение сложнейших проблем генезиса романтической традиции, получила достаточно широкое распространение в американском литературоведении.

В Соединенных Штатах в последние два десятилетия появился целый ряд исследований творчества выдающихся представителей романтизма, в которых последние рассматриваются прежде всего в качестве мифотворцев. Многие из этих исследований приобрели широкую известность. В этих работах можно найти не просто оригинальную, но часто совершенно неожиданную (если не сказать сенсационную) интерпретацию произведений романтиков.

Мысль У. Троя о том, что романтизм представляет собой рецидив мифотворчества, конкретизировал и развил Роберт Грейвс в своем фундаментальном исследовании «Белая богиня» (1958). Р. Грейвс выдвинул весьма оригинальную теорию генезиса и развития поэзии, поставив последнюю в прямую зависимость (продолжающуюся от каменного века до наших дней) от определенного цикла мифов и верований, связанных с обожествлением луны. «Мой тезис утверждает, — пишет Р. Грейвс, — что язык поэтического мифа, некогда распространенного в Средиземноморье и Северной Европе, был магическим языком, связанным с народными религиозными церемониями в честь богини Луны или Музы,

церемониями, берущими начало еще в каменном веке; и что этот язык лежит в основе всей истинной поэзии» [41, VI].

Р. Грейвс применяет для объяснения проблем развития поэзии хорошо известную концепцию Генри Адамса, в которой интеллект, как иссушающее поэзию мужское начало, противопоставляется животворной женской интуиции. Олицетворением этой интуиции в древности была, по мысли Р. Грейвса, та или иная разновидность Белой Богини. Если большинство мифологических литературоведов не дифференцирует древние сказания в зависимости от их поэтических качеств, то Р. Грейвс полагает, что истинная поэзия могла создаваться только в эпоху матриархата, а также в эпохи, характеризующиеся возрождением первородных поэтических традиций. Наиболее заметной в этом отношении является, по мысли Р. Грейвса, литературная эпоха романтизма.

В период патриархата был нанесен сокрушительный удар истинной поэзии, закат которой Р. Грейвс связывает с классической эпохой, окончательно поставившей интеллектуализм на место интуитивизма, магии, мифа. Начиная со средних веков и до эпохи романтизма, истинная поэзия, считает исследователь, существовала лишь в произведениях фольклора, в песнях и сказаниях бродячих музыкантов и поэтов, противопоставлявших себя официальной литературе.

Этот вывод, основывающийся во многом на учении Дж. Фрейзера, грешит, однако, явной односторонностью: Р. Грейвс рассматривает певцов не столько как выразителей чаяний народа, сколько как магически ориентированных служителей культа Луны. Не удивительно поэтому, что в книге Р. Грейвса собственно литературный анализ произведений перемешивается с магическим и религиозным.

Типично мифокритический, фрейзеровский по своим принципам метод Р. Грейвс использует не только при анализе фольклора, но и при интерпретации выдающихся произведений литературы, в частности произведений романтизма. Р. Грейвс, как и почти все мифокритики, даже не упоминает о каких бы то ни было социальных корнях романтизма. Для него романтизм лишь спонтанно возникший рецидив мифотворчества, период, когда в широком проявлении был вызван к жизни матриархальный мономиф.

В качестве одного из типичнейших образцов этой монотемы Р. Грейвс приводит известное стихотворение Джона Китса «Прекрасная дама, не знающая пощады». Интерпретация этого стихотворения, которую предлагает Р. Грейвс, характеризуется присущей многим мифокритикам полимерностью. На более поверхностном уровне стихотворение рассматривается как запись конкретного жизненного опыта Китса, включающего несчастливую любовь к Фанни Браун и переживания, связанные со смертью брата. Но глубинный, архетипный, мифологический смысл стихотворения видится Р. Грейвсу в проявлении Белой Богини, выступающей в художественных произведениях в самых разных обликах — от олицетворения любви и нежности до символа смерти. В стихотворении Дж. Китса Богиня, по мысли Р. Грейвса, предстает в наиболее сложном, амбивалентном проявлении — она Любовь и Смерть одновременно. Богиня (в стихотворении — Прекрасная дама) несет вдохновленному ею поэту смерть, но взамен дает своим жертвам бессмертие в поэзии.

Наличие мифологического уровня в стихотворении Китса несомненно. Есть основание говорить и об архетипичности образа возлюбленной-убийцы. Этот архетип амбивалентной любви часто встречается как в фольклорных произведениях, так и в их литературных обработках — достаточно вспомнить лермонтовскую царицу Тамару. Однако стремление Р. Грейвса свести глубинный смысл этого образа преимущественно к обожествлению луны нашими далекими предками представляется надуманным и схематичным. Этот схематизм и чрезмерная ретроспективность отрицательно сказались на интересной попытке Р. Грейвса проанализировать многообразное использование луны в качестве поэтического символа.

Еще более произвольно прочитывает американский профессор Ф. Янг рассказ В. Ирвинга о Рип Ван Винкле. Назвав Рип Ван Винкля «архетипным американским соней», Ф. Янг утверждает, что эту новеллу Ирвинга никто по настоящему не понимает, ибо все связывают ее смысл с описанными в ней историческими событиями, а именно с борьбой американского народа за независимость. Нет ничего ошибочнее такого прочтения новеллы, считает Ф. Янг. Ее значение, если верить последне-

му, уходит корнями значительно глубже. И глубже не только в историческое прошлое, но и в человеческую душу — в «бессознательное». Начав с полезного и интересного экскурса по родословной голландского сказания о Рип Ван Винкле, Ф. Янг постепенно забирается в такую дремучую старину и проводит такие фантастические параллели, что его работа сама начинает больше походить на миф, чем на научное исследование. Проводится, например, прямое сравнение Рип Ван Винкля с языческим богом Одином. В других героях новеллы Ф. Янг также ищет черты, присущие, как он говорит, языческим кумирам. Вскоре становится понятным, куда клонит Ф. Янг. Оказывается, борьба христианства с язычеством оставила в «бессознательном» каждого человека глубокий след, который и символизируется длительным сном героя. Поэтому, пишет в заключение Ф. Янг, Рип Ван Винкль является «символическим и дидактическим выражением той длительной борьбы, которую вело христианство с язычеством, и совершенно не имеет отношения к современной Ирвингу борьбе американских колоний за независимость» [68, 57].

Произвольность янговской интерпретации очевидна. Вместе с тем вполне очевидно и то, что в своей мифологической трактовке новеллы В. Ирвинга Ф. Янг придерживался определенной традиционной мифокритической линии, а именно линии, намеченной в теориях Андре Ланга и Ричарда Чейза, с их резким противопоставлением животворных в художественном отношении языческих верований иссушающим творческий импульс высоким «моральным» религиям.

Этой линии придерживается и другой мифологический исследователь романтизма Р. Кук, автор статьи «Магия в „Моби Дике“». Р. Кук считает, что именно магия, как более древняя и естественная форма верования (по сравнению с современными религиями), возвысила и усилила драматическую ситуацию в романе Г. Мелвилла. Основной особенностью Ахава, определившей во многом драматизм его ситуации, является, по мысли критика, то, что «он действует на двух уровнях — иногда на христианском, но значительно чаще на языческом» [51, 195]. И это язычество сообщает, как полагает Р. Кук, особую «примитивную» силу героям романа. В Белом Ките критик видит тотем, а команда китобойца представляется ему в виде первобытного клана, Пора-



жение Ахава (хотя оно было лишь физическим) символизирует, как пишет Р. Кук, неадекватность магии как средства контроля над силами природы. Магия не помогла Ахаву проникнуть в душу вещей, и других средств для этого проникновения у него не было. В этом основа глубокой человеческой трагедии, запечатленной в мифологически и магически ориентированном «Моби Дике».

У Р. Кука, несомненно, есть достаточно оснований для анализа романа «Моби Дик» на «языческом» или «магическом» уровне. Более того, правомерно и противопоставление языческих и христианских аспектов романа. Только эта антитеза должна прослеживаться не столько в «бессознательном» героя, как это делает Р. Кук, сколько в реально-историческом и социальном планах: жизнь смешанной христианско-языческой команды китобойца среди свободной, хоть и зловещей стихии, во многом противопоставлена регламентированному существованию пуританской Новой Англии.

Необычайная сила, сложность и оригинальность романа Г. Мелвилла, выражающаяся, в частности, в трудно поддающейся рациональному объяснению символике, стимулирует острый интерес к нему со стороны мифологического литературоведения. При этом обращает на себя внимание ничем не сдерживаемая произвольность в выборе мифологических «отмычек», которая существует в работах представителей этого критического направления.

Если Р. Кук для объяснения сути романа использовал фрейзеровскую концепцию магии, то мифокритический арсенал другого более современного исследователя «Моби Дика» Г. Слокхера, автора книги «Мифопоэзия» (1970), характеризуется уже целым комплексом средств, почерпнутых как из языческой, так и из христианской мифологии. Конкретное применение этих средств идет по линиям, намеченным в литературоведении учениями Дж. Фрейзера и К. Юнга. При этом Г. Слокхер эклектически переплетает и скрещивает эти линии. Так, Ахав определяется и как сатанинский герой, выросший из протестантской традиции, и в то же время как продолжатель языческой архетипной линии древнего Локи.

Чрезвычайно запутанно трактуется образ Белого Кита, который напоминает Г. Слокхеру и золотое руно, и чашу святого Грааля и амбивалентное единство муж-

ского и женского начал и, наконец, мифическую Афродиту, являющуюся из белой пены. Психоаналитическая ориентация Г. Слокхвера дает себя знать в утверждении, будто Ахав ищет «наказания, посредством которого он мог бы избавиться от глубоко сидящего в нем чувства вины» [58, 230], чувства, вызванного эдиповым комплексом.

Более солидным по мифокритической методологии является исследование Б. Франклина «Пробуждение богов: Мифология Мелвилла» (1963). В этой работе автор не позволяет себе проводить сомнительные аналогии, ссылаясь на причуды «бессознательного». Б. Франклин попытался показать сознательные мифологические заимствования Г. Мелвилла, равно как и использование им в художественных целях своих знаний современных ему теорий мифа.

Сам Б. Франклин в своем подходе к мифу придерживается линии Р. Чейза, не видевшего принципиальной разницы между мифом и художественным произведением. «Беллетристика, — заявляет Б. Франклин, — является не более как письменным мифотворчеством» [35, VII]. Писатель, развивая свою мысль Б. Франклин, может присваивать отжившие сказания о чужих богах, оживляя их и приспособляя к художественным и идеологическим особенностям своей эпохи. Именно так и поступал, по мысли исследователя, Г. Мелвилл, делая учения о мифах, равно как и сами мифы, частью своих произведений.

Подчеркивая необыкновенную аморфность мифов, Б. Франклин сравнивает их с «гамлетовскими облаками»: каждая эпоха, каждый исследователь древних мифов не столько объясняют их сущность, сколько вчитывают в них самих себя. С точки зрения строгой науки такое вчитывание может вызывать возражения, для беллетристики же оно чрезвычайно живительно, давая возможность писателю или художнику не только расширить рамки художественного вымысла, но и обогатить себя в художественном и идейном отношении.

В отличие от своих многочисленных собратьев по критическому методу Б. Франклин не стремится превратить древний миф в некую художественную догму, диктующую через «бессознательное» свою волю художнику. Последний остается у него сознательным хозяином своего творческого акта, в котором главным является не при-

митивное вылавливание архетипов, а синтез древнего и современного материала. В этой связи Б. Франклин считает, в отличие от последователей К. Юнга, что каждый талантливый художник является сознательным мифотворцем, а не «бессознательным» медиумом архетипов. Подчеркивая примат сознательного в творчестве (что для мифокритика является делом почти неслыханным), Б. Франклин, в частности, пишет: «Это исследование... ставит своей целью показать, что Мелвилл сознательно использовал мифы и мифологические теории в своих важнейших работах...» И это использование Б. Франклин ставит в связь с обожествлением первобытного мышления, которое составной частью входило в сложный комплекс романтического мировоззрения.

Как о том свидетельствует само название книги, Г. Мелвилл, по мысли Б. Франклина, пробуждал уже отживших с точки зрения цивилизованного человека богов, т. е. обращался к языческим верованиям и мифам, часто противопоставляя их христианским. Б. Франклин склонен оценивать это противопоставление в духе учения Р. Чейза: в языческой мифологии ему видятся большие художественные потенции. Однако в отличие от Р. Чейза и его ортодоксальных последователей Б. Франклин не делает из соотношения «религия — магия» диалектическую пару и не считает, что она является ключом ко всем проблемам творчества американского романтика.

Мифологический арсенал Б. Франклина более разнообразен и гибок, чем у большинства мифокритиков. К каждому произведению Г. Мелвилла исследователь стремится подобрать отдельный «мифологический» ключ. Так, в основу анализа «Марди» положены мифообъясняющие теории У. Джонса, с работами которого Г. Мелвилл был не только знаком, но и широко использовал их, как считает Б. Франклин, в своем творчестве. У. Джонс говорил о четырех источниках мифотворчества — об искажении исторических событий, обожествлении космических явлений, поэтической выдумке и попытках философствования, характерных для первобытного сознания. Б. Франклин с достаточной долей убедительности показывает, что главные герои «Марди» олицетворяют собой тот или иной из этих четырех первоисточников мифологии. При этом Б. Франклин вовсе не рассматривает «Марди» как простую иллюстрацию идей У. Джонса.

Отталкиваясь от них, Г. Мелвилл создал самобытный, автономный идейно-художественный комплекс, или, если придерживаться определений Б. Франклина, собственный миф.

Разумеется, идея вырастания мифов на базе мифообъясняющих теорий более чем сомнительна, несмотря на ее явную близость к столь популярным на Западе концепциям К. Леви-Стросса. Однако сам метод исследования вызывает доверие — Б. Франклин дает перед каждым разделом главы пространные выписки из У. Джонса, а затем кропотливо разыскивает в произведении Г. Мелвилла их художественные аналогии. На фоне туманных и тенденциозных спекуляций, характерных для большинства мифокритиков, методика Б. Франклина чрезвычайно выигрывает. Обращает на себя внимание и то, что исследователь практически не прибегает ни к теориям Дж. Фрейзера, ни к теориям К. Юнга, демонстрируя этим самым способность мифокритики преодолевать стесняющие ее узкие методологические рамки. Именно преодоление Б. Франклином мифокритического догматизма последователей К. Юнга и Дж. Фрейзера позволило ему провести интересное исследование мифологических структур, положенных Г. Мелвиллом в основу его «Моби Дика».

Как и при анализе «Марди», Б. Франклин говорит только о сознательных заимствованиях, использованных Г. Мелвиллом при создании «Моби Дика». Более того, речь идет не о простых заимствованиях (а тем более не о каком-то давлении на психику писателя со стороны бессознательных архетипов), а о критическом и художественном осмыслении целого комплекса источников — от мифологических теорий У. Джонса и философских выкладок Д. Хьюма, до древнеегипетских мифов. Последние, по мысли Б. Франклина, оказали наиболее сильное влияние на идейно-художественную структуру «Моби Дика». Точнее говоря, один из этих мифов, ставший центральным в «Моби Дике». Причем этот центральный миф является совершенно не похожим на мифологическую ситуацию «Марди».

Структура романа характеризуется, считает Б. Франклин, своеобразной борьбой центрального мифа с подмифами, точнее — с менее семантически важными мифами, сознательно поданными в искаженном и чаще всего смешном виде. Среди этих подмифов находится и ряд

христианских сказаний и верований, составляющих лишь периферию романа. В центре же — переосмысленный американским романтиком древнеегипетский миф об олицетворяющем зло боге Сете, получившем у греков имя Тифон, и его борьбе с сезонным божеством Осирисом. «Борьба между Осирисом и Тифоном, — говорит Б. Франклин, — является прародительницей борьбы Ахавы с Моби Диком». И основное внимание литературоведа направлено на детализированное исследование этой аналогии и этой борьбы. Исследование это требует от автора широкой эрудиции и является в определенных рамках полезным. Однако, как и все мифокритики, Б. Франклин чрезмерно увлекается сличением структур. Причем это сопоставление идет не только в широком мифологическом плане, но и в узкотекстуальном. И это неудивительно: книга Б. Франклина, посвященная А. Уинтерсу, одному из столпов «новой критики», свидетельствует о все более тесном смыкании двух ведущих литературоведческих методологий США — мифологической и неокритической. Б. Франклин широко применяет метод «пристального» текстуального прочтения, уделив, в частности, очень много места анализу слов «Тифон» и «тайфун», семантико-символическая близость которых весьма выигрышно используется литературоведом при объяснении мифической сущности образа Белого Кита. Б. Франклин утверждает, в частности, что тайфун, с которым борется корабль Ахавы, является одним из проявлений Тифона.

Ориентация на текст спасает Б. Франклина от слишком произвольных мифокритических спекуляций, примеры которых были приведены выше, в частности при анализе исследования Ф. Янга. Вместе с тем «пристальное» прочтение, хотя и расширенное мифологической ориентацией, несет в себе и достаточно серьезные пороки, на которые часто указывалось как в советском, так и в зарубежном литературоведении. Главный из этих пороков — отрыв произведения от своей эпохи.

Свое понимание структуры выдающегося произведения американского романтизма Б. Франклин формулирует следующим образом: «Когда Ахав после боя „лежит как мертвый три дня и три ночи“, он буквально становится Осирисом — египтяне идентифицировали каждого умершего с Осирисом... И подобно тому, как все злые силы природы олицетворялись с Тифоном, каждый умерший

был Осирисом. Равным образом Моби Дик олицетворяет Тифона, а Ахав — Осириса». И тем не менее Б. Франклин настаивает на том, что Мелвилл, несмотря на прямые заимствования, создал в «Моби Дике» свой собственный «американский миф». Это утверждение литературоведа зиждется прежде всего на его общем тезисе, гласящем, что каждое талантливое произведение, независимо от его ориентации и заимствований, — уникально и автономно.

Если Б. Франклин пытался показать, что американский романтический миф питался соками чужой почвы, то целый ряд мифокритиков занялись отысканием корней и питательной среды американского мифотворчества у себя дома. Характерно, что рассмотренная выше глава из книги Г. Слокхопера «Мифопоэзия», в которой интерпретируется творчество Г. Мелвилла, носит название «Поиски американского мифа».

Проблема существования национального, специфически американского мифа, привлекающая внимание многих современных литературоведов США, была поставлена еще в 20-е годы Д. Г. Лоуренсом в книге «Исследования по классической американской литературе». Как уже указывалось Д. Г. Лоуренс, опираясь на концепцию «коллективного бессознательного», выдвинутую К. Юнгом, попытался определить самые существенные черты американского «национального бессознательного», нашедшего свое наиболее адекватное выражение в художественной литературе. Главными и общими компонентами психологии американца являются, если верить Д. Г. Лоуренсу, передавшийся от первых переселенцев страх перед новой необжитой страной и тоска по прежней родине. Этот архетипный страх перед чужой землей, считает Д. Г. Лоуренс, наложил печать ужаса и безысходности на всю американскую литературу, населив ее готорновскими ведьмами и мелвилловскими неприкаянными скитальцами.

Концепция Д. Г. Лоуренса выходила за рамки ортодоксального психоанализа и не получила заметного развития в собственно психоаналитическом литературоведении США 20—30-х годов. Зато начиная с 40-х годов идеи Д. Г. Лоуренса стали весьма активно использовать литературоведы мифологической школы. Так, следы влияния Д. Г. Лоуренса можно без труда обнаружить в книге известного американского поэта и литературоведа

Чарлза Олсона «Зовите меня Измаил» (1947). Книга посвящена творчеству Г. Мелвилла, и прежде всего, как об этом свидетельствует уже заглавие, анализу романа «Моби Дик». Последний анализируется Ч. Олсоном преимущественно в двух измерениях — мифическом и трагедийном. С первым из них Ч. Олсон тесно связывает идею пространства, столь важную, как это показал уже Д. Г. Лоуренс, для психологии американцев, живших в эпоху Г. Мелвилла не только на краю огромных и зловещих просторов незаселенной земли, но и на берегах не менее зловещих океанов.

В отличие от Д. Г. Лоуренса, Ч. Олсон, говоря о психологии американца, концентрирует внимание не на тоске по прежней родине, а на способности его глубже понять первозданное в природе. Мифологическая ориентация Г. Мелвилла связывается Ч. Олсоном с его типично американским интересом ко всему изначальному и элементарному. Как типично американская черта Г. Мелвилла отмечается и его способность воспринимать время (не связывающееся в сознании американца с давними традициями, историей) в качестве столь важного для жителя необжитого материка пространства. «Первопроходец, интересующийся только началами, — пишет Ч. Олсон, — Мелвилл обладал способностью пробиваться сквозь толщу времен до тех пор, пока он не выходил за пределы истории и не обращал время в пространство... У него была тяга к первозданному, к первому дню, к первому человеку, к неизвестным морям» [53, 14, 15]. Более того, Г. Мелвилл обладал той «магической» силой, которая А. Лангом и Р. Чейзом противопоставлялась «моральной» или «культурной» религии в качестве носителя могучих творческих потенций.

Как более глубинная и верная мифологическая и магическая ориентация Г. Мелвилла противопоставляется Ч. Олсоном не только культурной европейской традиции, но и обычной (не мифологической) литературной традиции США. Высоко оценивая творчество У. Уитмена, как выразителя чаяний американского народа, как глубоко реалиста, Ч. Олсон все же отдает предпочтение глубинной правде Г. Мелвилла. «Мелвилл, — пишет исследователь, — более правдив. Он глубже переживает ошибки своего народа и его вину. И он помнит первую мечту. „Белый Кит“ поэтому более точен, чем „Листья травы“». Ибо это Америка, ее пространство, ее зло, ее корни».

«Корни» и «зло» Америки Ч. Олсон видит там же, где их находил Д. Г. Лоуренс: не столько в социальном строе, сколько в глубинах «бессознательного».

В своей непосредственной интерпретации романа «Моби Дик» Ч. Олсон опирается на ряд мифов. В частности, он использует и тот египетский миф о борьбе Осириса с Сетом, который был представлен Б. Франклином в качестве идеологической и структурной основы романа. Однако поиски мифем сочетаются у Ч. Олсона с еще более интенсивным отысканием влияния произведений Шекспира на Г. Мелвилла. Естественно, что попытки найти следы шекспировской традиции в творчестве Г. Мелвилла имеют под собой более твердую научную почву, нежели вылавливание мифем, хотя многие литературные параллели, проводимые Ч. Олсоном (Король Лир — Ахав, в частности), не всегда достаточно убедительны. В заключение Ч. Олсон определяет роман Мелвилла как американский первомиф, отразивший наиболее глубинные черты американского ума и сердца. Но не навязал ли Ч. Олсон этому уму и сердцу чересчур изощренные психоаналитические и мифокритические догмы? Простого американца угнетали не столько вычитанные им у Д. Г. Лоуренса страхи перед зловещим пространством, сколько самая обычная нужда. Не она ли заставила и самого Г. Мелвилла и большинство его героев из романа «Моби Дик» скитаться по пространствам океанов? А если так, то тогда неправомерным кажется противопоставление Г. Мелвилла (как более «национального» писателя) У. Уитмену.

В поиски «американского мифа» включился и ряд других литературоведов, в частности уже упоминавшийся ранее автор мифокритической статьи о Рип Ван Винкле профессор Ф. Янг. Исследуя типологию хемингуэвских героев, Ф. Янг в своей книге «Эрнст Хемингуэй» (1959), пришел к заключению, что главным образом творчества выдающегося художника слова является «раненый герой». Более того, последний, по мысли Ф. Янга, оказывается важнейшим архетипом всей американской литературы. «Ранение» символизирует в широком мифологическом плане падение человека, утрату рая и является, по словам Ф. Янга, тем «американским мифом», который «нельзя выразить ни в каких исторических, социальных или философских трактатах».



Творчество Э. Хемингуэя такими кровными узами связано с современностью, что не заметить эту связь не могут даже самые рьяные мифокритики. В работе Ф. Янга упоминаются и обе мировые войны и гражданская война в Испании. Однако современность воспринимается Ф. Янгом глазами мифокритика — войны, например, интересуют его только в архетипном плане. Ему безразлично, на чьей стороне воюют герои Э. Хемингуэя. Главное, что их ранят, травмируют. И эта травма, как было отмечено, является основной темой американской литературы, ее первомифом.

Обращает на себя внимание тот факт, что поиски «американского мифа» привели Ф. Янга к результатам, весьма отличным от уже известных заключений Ч. Олсона. Ф. Янг конструирует этот миф, опираясь на теории последователей Дж. Фрейзера, с их культом умирающего (у Ф. Янга — «раненого») и возрождающегося божества, Ч. Олсон же тяготеет к юнгианской концепции «расового бессознательного».

Несколько позже будет показано, что Л. Фидлер искал «американский миф» в психологически сложных отношениях между негром и белым и доказывал, что именно эти отношения являются главной мифологической темой всей американской литературы.

Вполне очевидно, что за модным стремлением отыскать «американский миф» часто скрывается весьма обычный структурно-типологический анализ произведений американской литературы, и в частности произведений романтиков. И этот анализ в некоторых отношениях бывает плодотворным. Вместе с тем поиски «американского мифа» нередко приводят Ф. Янга и других мифокритиков если не к отрицанию очевидного смысла произведения, то к тенденциозной мифологической его схематизации, к вытяжкам из него всего того, что подтвердило бы наперед заданную идею, или к вчитыванию в него модных психологических и антропологических концепций. А это ведет к заметному упрощению, а иногда и к явному искажению как смысла отдельных произведений, так и сущности целых литературных направлений.

В то же время было бы неправильно расценивать мифокритические трактовки проблем американского романтизма как сознательное их искажение или как нечто не заслуживающее серьезного внимания. Авторы всех

рассмотренных работ являются солидными, эрудированными литературоведами. В их книгах и статьях можно найти много примеров тонкого анализа и кропотливого исследования. Однако их общим недостатком является стремление к анализу лишь на одном уровне и в одном плане — мифологическом, с определенным включением в него психоаналитической и структуралистской методологии.

На фоне мифологического литературоведения США особенно заметен вклад советских специалистов в дело освоения наследия американского романтизма. В трудах целого ряда советских исследователей глубоко и всесторонне проанализирован ряд сложных проблем американского романтизма. Обращает на себя внимание то, что в исследованиях Ю. В. Ковалева, в частности, рядом с прочтением произведений романтиков на социально-историческом уровне можно найти и тонкий анализ легендарного уровня. Причем в отличие от большинства зарубежных исследователей советский ученый анализирует эти уровни в органическом единстве и с соблюдением соответствующих пропорций.

Попытки отыскать некий американский мономиф не увенчались успехом. Речь может идти лишь о целом ряде общенациональных верований, иллюзий, ожиданий, которые нашли отражение и в литературе.

## 5. Интерпретация романа и проблемы реализма

К интерпретации романа англо-американские мифологические критики приступили после того, как ими был накоплен некоторый опыт анализа драматических произведений.

Если представители кембриджской школы использовали мифологический подход к драме на рубеже веков, то интерпретацией романа они занялись значительно позже. Первым значительным исследованием была уже известная работа Дж. Уэстон «От ритуала к роману»<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> В немецком мифологическом литературоведении, начало которому было положено работой Я. Гримма «Немецкая мифология» (1835), интерпретация основывалась не на поисках следов древних ритуалов в художественных произведениях, а на сличении образов и на анализе мифологической метафоричности языка. Естественно поэтому, что немецкие исследователи, в отличие от представителей кембриджской школы, не акцентировали внимание на драме, анали-

В Америке первым мифокритиком, обратившимся к роману, был У. Трой (конец 30-х годов). В 50—70-е годы мифокритика США стала обращаться к повествовательным жанрам даже чаще, чем к драме или поэзии, причем в методах анализа появились некоторые новые черты.

Продемонстрировать их поможет краткое сравнение статьи Ч. Мурмана «Миф и средневековая литература», помещенной в сборнике «Миф и литература» (1966), с первым опытом интерпретации романа — книгой Дж. Уэстон «От ритуала к роману», а также анализ мифокритического метода, который использует в своих трудах известный американский славист Т. Виннер.

Статья Г. Мурмана начинается не с анализа книг средневековых авторов, а с постановки некоторых проблем современного американского литературоведения. В частности, рассматривается вопрос о связи мифологической и «новой критики». Последняя, по оценке исследователя, исчерпала себя, и ее логическим продолжением является мифологическая школа [51, 149]. Ч. Мурман видит причину увядания «новой критики» в ее методологически одностороннем стремлении герметически изолировать произведение, замкнувшись в его внутренних структурах. Мифокритика же преодолевает эту замкнутость. В то же время автор статьи осуждает и мифологический метод, если он сводится только к отысканию аналогий в древнем и в современном художественном материале.

---

зируя прежде всего повествовательные жанры. Их усилия были направлены также на анализ «саморазвития» языка в мифе и в более поздних его обработках. Именно у Я. Гримма и его учеников позаимствовал М. Мюллер идею о мифе как о саморазвивающейся языковой форме. Однако лингвистическая концепция мифа не послужила основой для развития англо-американской мифологической критики, хотя в настоящее время некоторые идеи М. Мюллера используются отдельными представителями этого литературоведческого направления.

В отличие от английского литературоведения в русской науке о литературе идеи Я. Гримма нашли более широкое применение, вызвав к жизни в XIX в. так называемую мифологическую школу в литературоведении. Этому способствовали усиленные поиски национальной самобытности молодой русской литературы, ее народных истоков. Об этом см. раздел «Мифологическая школа» в книге: Николаев П. А., Курилов А. С., Гришунин А. Л. История русского литературоведения/ Под ред. П. А. Николаева. М., 1980, с. 106—123.

В сущности, Ч. Мурман склонен создать своеобразный методологический гибрид из лучших, на его взгляд, сторон «новой» и мифологической критики. В продукте этого скрещивания должен остаться интерес к мифу, но вместе с тем найти место и анализ всего того, что приносит в его репродукции каждый новый автор и его эпоха.

Исходя из этой своей теоретической посылки, Ч. Мурман анализирует средневековый роман «Сэр Говэн и Зеленый Рыцарь». Критик отказывается видеть в романе ритуал сезонного возрождения, как это делала Дж. Уэстон. И это несмотря на то, что само слово «зеленый» так много говорит воображению мифокритика. Ч. Мурману более по душе критическая линия Дж. Харрисон — он видит в романе вариант мифа, выросшего из ритуала инициации. Но если в первобытном обществе этот ритуал мог обозначать простое посвящение в мужчины, то, как считает Ч. Мурман, задача Говэна скорее духовная, чем физическая. Этим указанием на «духовную», т. е. христианскую задачу Говэна литературовед исполняет свое обещание связывать произведение с его эпохой.

С замечаниями Ч. Мурмана, касающимися слабых сторон неокритической и мифологической методологий, нельзя не согласиться. В равной степени разумно и стремление связывать произведение с его эпохой. Но остается еще одна деталь — определить, с какими явлениями данной эпохи в наибольшей степени связано произведение и тем более какие явления определяют характер самой эпохи. А это не всегда удается зарубежным литературоведам.

Образцом умеренного и, в целом, обоснованного использования мифологического метода могут служить также работы Т. Виннера, в частности статья «Миф как средство в произведениях Чехова». Т. Виннер не стремится навязать Чехову трансцендентальную способность черпать мифологические образы из «бессознательного». Речь идет только о сознательных источниках и о сознательном использовании мифологических образов в качестве средства для изображения современной жизни. Более того, Т. Виннер ставит в один ряд образы древних мифов и образы героев выдающихся литературных произведений, говоря, например, об архетипе Анны Карениной. Этим самым подрывается культ древнего мифа как

источника художественности и премудрости, культ, характерный для большинства представителей мифологической критики. В этом смысле Т. Виннер не является типичным мифокритиком, но именно он демонстрирует предел возможностей школы, превышение которых ведет нередко к откровенным выдумкам.

Т. Виннер проводит весьма убедительные параллели между «Анной Карениной» и «Дамой с собачкой», справедливо отмечая также «заниженные» версии романа Толстого в «Дуэли» и «Анне на шее». «Литературные и мифологические репродукции в произведениях Чехова, — пишет Т. Виннер, — служат средством для достижения полифонического звучания, для выражения иронии и сатиры...» [67, 71]. Правда, фраза Т. Виннера — «„Дама с собачкой“ является чеховской версией мифа об „Анне Карениной“» — напоминает, что он все же мифокритик, рассматривающий произведение не столько в его конкретно-исторической, сколько в глобально-мифологической традиции. Трудно также понять, почему, как уверяет Т. Виннер, именно тема леди Макбет повторяется в образе Соленого из «Трех сестер». С равным успехом Виннер мог бы указать на десяток других демонических архетипов. В образе Соленого прежде всего проступает тема самого Соленого, обусловленная контекстом пьесы, а вопрос о том, на кого из своих литературных предков он похож, хотя и важный сам по себе, не может служить главным ключом к пониманию образа и произведения.

Если Ч. Мурман подчеркивал необходимость учитывать связь произведения со своей эпохой, а Т. Виннер преодолел культ древнего мифа, что не могло не улучшить качество их исследовательских работ, то большинство современных мифокритиков не решаются ни на шаг отступить от древних ритуалов и архетипов. Единственное отличие этих исследователей от своих коллег начала века состоит в непреодолимой тяге к эклектизму. Например, в статье Джона Харта «„Алый знак доблести“ как миф и символ» легко улавливаются отзвуки учений З. Фрейда и неофрейдистов, сливающиеся с концепциями ритуала Дж. Фрейзера и Дж. Харрисон. Откровенно проступают и черты, присущие семантико-символическому методу анализа произведений.

Испытания, выпавшие на войне на долю молодого героя романа Генри Флеминга, рассматриваются Дж. Хартом как один из вариантов ритуальной инициации. Ав-

тор статьи находит в книге Ст. Крейна все атрибуты мифо-ритуалистической ситуации — «церемониальные танцы, чудовищ, зловещий пейзаж» [51, 221]. Эти и ряд подобных им символов, «являющихся порождением бессознательного... дают роману новые смысловые измерения». В этих измерениях, если верить Дж. Харту, роман ни в малейшей мере не связан с изображенной Ст. Крейном действительностью, а воспроизводит одну из вечных общечеловеческих тем — социальное рождение молодого человека. Рождение это происходит в душе героя, точнее, в его «бессознательном», а весь внешний фон (т. е. все действие романа) является лишь символическим выражением «бессознательных» психологических процессов. «Главная тема Крейна, — пишет в этой связи Дж. Харт, — поиски своего внутреннего, бессознательно „я“, которое, слившись с неистощимой коллективной энергией рода, снабжает индивида пониманием глубинных сил, определяющих его судьбу». Дж. Харт воспринимает роман Ст. Крейна как облаченный в психоаналитические одежды мономиф об инициации. Проявив некоторую изобретательность, можно буквально каждое произведение втиснуть в эту критическую схему, к чему, в сущности, и стремятся мифокритики, вооруженные концепцией мономифа. Но этот схематизм не только не способствует выявлению некой глубинной мудрости произведения, а, наоборот, обедняет и упрощает последнее, лишает его права быть отражением многогранных явлений действительности.

Мифологические литературоведы принимают самое активное участие не только в интерпретации романа, но и в разработке его теории. Как справедливо считает составитель сборника «Теория романа» (1974) Дж. Гальперин, в зарубежной науке о литературе этот жанр, в отличие от драмы и поэзии, долгое время вообще не имел собственной теоретической традиции. И только в последнее время делаются энергичные усилия ликвидировать этот теоретический пробел. В названном сборнике обращает на себя внимание статья одного из самых известных теоретиков и практиков мифологического литературоведения США Лесли Фидлера «Смерть и возрождение романа». Эта статья ставит целый ряд кардинальных проблем развития жанра. Роман, считает Л. Фидлер, является изначально демократическим жанром. И с этим можно согласиться, если родословную ро-

мана начинать с эпохи Просвещения. Однако, говоря о демократизме жанра, Л. Фидлер имеет в виду не только его народную основу, но и его способность быть выразителем мифических потенций общенационального «бессознательного». Эти потенции, по мысли Л. Фидлера, составляют суть романа. Ориентация на мифологические и психоаналитические теории приводит Л. Фидлера к весьма спорному утверждению, будто «форма и содержание, в традиционном смысле, являются чем-то вторичным, необязательным, если не сказать ненужным, ибо прежде всего роман призван продуцировать первоначальные образы и архетипные повествовательные структуры» [31, 191]. В качестве доказательства своей мысли о релятивизме формы и внешнего содержания романа Л. Фидлер ссылается на легкость трансформации этого жанра в другие художественные формы. В наше время основным видом такой трансформации является экранизация. В процессе экранизации «соавторами» романа становятся сценарист и режиссер. Основываясь на этом факте, Л. Фидлер приходит к выводу, что «...роман, вместе с порождаемыми им металитературными формами, подрывает традиционные понятия об авторстве и жанре». Более того: «Все массовое искусство подрывает социальный строй, в котором оно рождается, неизбежно ниспровергая ценности высших классов, хотя эти классы могут думать, что они используют такое искусство в собственных целях, и щедро его субсидировать».

Попытки Л. Фидлера найти революционизирующую силу в самом жанре романа (равно как и в сущности «массовой культуры») выглядят наивными. Тем не менее они идут в русле недавно весьма мощного и модного социально-эстетического движения «новых левых». Для последних характерно стремление к отысканию проявлений спонтанного бунта в самых неожиданных областях человеческой жизни. Мифологическая, социологическая и глубинно-психологическая ориентация Л. Фидлера сближают его с одним из вождей «новых левых» — Г. Маркузе.

Надуманность мифо-социальных и глубинно-психологических определений романа приводит Л. Фидлера к вопиющим противоречиям. Определив сначала роман и «массовую литературу» в качестве источников всякого рода бунтарства, исследователь буквально на следующей странице утверждает нечто диаметрально противополож-

ное. «Массовая литература, — пишет Л. Фидлер, — обращена как к угнетателю, так и к угнетенному, соединяя самые разрозненные элементы общества... В мифе предсознательное и бессознательное обретает голос, способный захватить читателя на уровне сна и кошмара, на уровне, где едины все те, кто в сознательной жизни... безнадежно разделены».

Более убедительной представляется мысль Л. Фидлера о том, что умер или умирает не роман вообще, а роман модернистский, экспериментальный. Смерть этого романа была предопределена его элитарными претензиями и его оторванностью от глубинных истоков искусства. Однако резко противопоставляя элитарный «высокий» роман «низким» его формам, Л. Фидлер опять-таки не избежал определенной путаницы. В понятие «высокое искусство» он включил произведения преимущественно модернистского характера. В качестве лучшего образца последних Л. Фидлер называет роман Дж. Джойса «Улисс». В произведениях же таких авторов, как Ч. Диккенс, Ф. Купер, О. Бальзак, литературовед отмечает прежде всего развлекательные, «низкие» тенденции. Эти же тенденции подчеркиваются Л. Фидлером и в современных образцах детективной и даже порнографической литературы. Подобная параллель выглядит более чем странной.

Истинно народное искусство всегда было высоким. Эту мысль настойчиво подчеркивал Л. Толстой. Американский же литературовед, хотя и правильно оценил животворное влияние демократических истоков на судьбы романа, не смог детально разобраться в характере этих истоков. Буржуазная массовая культура является по своей сути антинародной. Но этого не понял Л. Фидлер, что значительно снизило теоретический уровень его во многих отношениях интересной, поставившей острые проблемы статьи.

Весьма оригинальные, хотя и очень спорные мысли о романе и реализме были высказаны мифологическим критиком Дж. Луфборо в статье «Реализм в англо-американском романе: пасторальный миф». Последний выдвигает идею о существовании различных видов реализма или реализмов, как буквально пишет исследователь. Причем речь идет вовсе не об исторически сложившихся разновидностях реализма (просветительском, критическом и т. д.), а об определенных внутренних линиях раз-



вития последнего, не связанных с историей и даже, как это ни парадоксально, с внешней реальностью. Хотя имя Н. Фрая в статье не упомянуто, однако вполне очевидно стремление Дж. Луфборо опереться на его важнейший методологический принцип — отыскивать прежде всего органические (а не исторические) линии саморазвития литературных явлений. Неудивительно поэтому, что, как и Н. Фрай, Дж. Луфборо кладет в основу сквозного развития различных видов реализма тот или иной миф.

Основное внимание, как явствует из названия статьи, Дж. Луфборо уделяет проблемам развития англо-американского реализма. Последний, считает литературовед, представляет собой своеобразное саморазвитие пасторального мифа. «Я полагаю, — пишет Дж. Луфборо, — что преемственность в развитии английского и американского реалистического романа определяется живучестью пасторального мифа...» [49, 261]. При этом Дж. Луфборо указывает на существование двух разновидностей пасторального мифа — аркадианскую и буколическую. В первой разновидности воспевается любовь, во второй — гармония природы и человека. Начиная с Руссо и романтиков, буколическая пастораль стала доминировать в литературе, в частности в англо-американской литературе. И это было не только следствием литературной моды, но и результатом определенных мировоззренческих сдвигов — Руссо и романтики заговорили о гармонии человека и природы как о необходимейшем условии существования. «Я думаю, — пишет в этой связи Дж. Луфборо, — что в это время (в период романтизма. — А. К.) буколическая пастораль перестала восприниматься в качестве „пасторали“ и стала для англичан и американцев самой „реальностью“ существования».

В качестве типичнейших английских пасторалей XVIII в. Дж. Луфборо называет романы «Робинзон Крузо» Д. Дефо и «Векфильдский священник» О. Голдсмита. Роман О. Голдсмита исследователь объявляет провозвестником всего современного англо-американского реализма. В этом романе проявились все основные черты этого реализма — изображение простого человека, а не героя, противопоставление сельской и городской жизни, прославление естественной жизни. Эти черты, пишет Дж. Луфборо, стали определяющими в англо-американском реализме. Пасторальную суть этого реализма не

смогли изменить самые мощные внешние, т. е. конкретно-исторические влияния. Для самых современных англо-американских романов, даже для тех из них, в которых уже нет места надеждам на реставрацию утраченной гармонии между личностью и обществом, человеком и природой, типичен мотив тоски по этой гармонии. А это, по мнению Дж. Луфборо, является вернейшим признаком их пасторальной, а значит, и реалистической ориентации.

Такая чрезвычайно широкая и произвольная концепция реализма позволяет Дж. Луфборо без особых оговорок, на равных началах включить в список реалистов самых различных англо-американских художников слова, начиная с Д. Дефо и О. Голдсмита и кончая Д. Г. Лоуренсом, У. Фолкнером и Дж. Апдайком.

Дж. Луфборо высказывает характерную для последователя Н. Фрая мысль о том, что понятие «реальность» слишком многогранно и противоречиво, а значит, оно не может служить в качестве критерия реалистического метода творчества. В идеале Дж. Луфборо хотел бы, чтобы «теория реалистического искусства могла отделяться от проблемы реальности». Реализм без реальности — таков по сути лозунг Дж. Луфборо. К такому парадоксу привели мифологического критика ложные идеи об имманентном, замкнутом, чрезмерно автономном развитии искусства и литературы.

Эти идеи развиваются очень многими современными теоретиками «нового романа», в частности А. Роб-Грийе. Последний, как и Дж. Луфборо, считает понятие «реальность» настолько неопределенным, что отвергает даже модные попытки экзистенциалистов опереться на «абсурдную» действительность. Р. Роб-Грийе в этой связи больше привлекает замечание Флобера о том, что он хотел бы написать «книгу ни о чем». И теоретики «нового романа» пытаются осуществить это на практике. Определенное смыкание позиций современных писателей-модернистов и мифологических теоретиков романа и реализма не случайно. Оно обусловлено стремлением мифологических литературоведов игнорировать или в значительной степени приуменьшать роль исторических, социальных факторов в развитии художественного творчества.

В 70-е годы появилось весьма обстоятельное исследование Дж. Уайта «Мифология в современном романе»

(1971). Дж. Уайт не является ортодоксальным мифо-критиком, пытающимся подобно Дж. Луфборо сложнейшие проблемы романа разрешить посредством сомнительных аналогий с той или иной разновидностью мифа. Дж. Уайту чужд этот метод «редуцированного» и детерминистского прочтения современного романа. Последний определяется исследователем как полностью самостоятельное явление, имеющее не только синхронно-мифологическое, но и диахронное, историческое измерение. Причем, даже говоря о синхронном измерении, литературовед не всегда связывает его с репродуцированием мифологических структур. Он понимает, что многие романы не имеют ни малейшего отношения к мифу.

В то же время он пытается разобраться и в вопросе о том, почему все-таки в наше время в такой острой форме проявился интерес к мифу со стороны художников слова и теоретиков литературы. Этот интерес, по его мнению, обусловлен в определенной степени развитием модернистского романа, глубинной психологии, а также влиянием наследия романтизма. Однако энергичное проникновение мифологического материала в роман XX в. предопределено особыми причинами. О них Дж. Уайт пишет следующее: «...место богов, даже богов, в которых уже не верим, было прежде в драме и поэзии, но только не в такой негероической буржуазной форме выражения, как роман. Но в нашем веке, когда роман... получил статус более возвышенной формы и не рассматривается более в качестве бедного родственника других жанров, символические боги могут входить в него беспрепятственно...» [64, 16].

Едва ли можно полностью согласиться с Дж. Уайтом. Неправильно понимать дело так, что сначала роман сделался возвышенным, или «поэтическим», как говорит американский исследователь, и только после этого стал допускать в себя мифологический материал. Скорее наоборот — именно использование мифологической символики во многом способствовало тому, что зарубежный роман XX в. в ряде случаев (хотя далеко не всегда) поднялся до решения высоких, глобальных проблем человеческого существования.

Понимая, что увлечение мифологией является в определенной степени данью моде со стороны многих современных писателей, Дж. Уайт в то же время видит серьезные и благотворные результаты влияния мифа на

литературу. В этой связи он справедливо замечает, что «недооценка художественного использования мифологии приводит к анахронизму в прочтении многих романов». В равной степени строго и справедливо Дж. Уайт осуждает и тех интерпретаторов, которые преувеличивают значение мифологических компонентов в произведении. Замечание Дж. Уайта вполне справедливо. Многие зарубежные исследователи действительно часто занимаются отыскиванием в художественном произведении какого-то особого художественного мана.

Дж. Уайт детально анализирует целый ряд мифопоэтических произведений. При этом в отличие от многих мифологических критиков, он занят не столько сведением структуры этих произведений к мономифу, сколько определением их индивидуально неповторимых особенностей использования мифологического материала. В ряде случаев Дж. Уайт использует методику анализа, характерную для критических работ Т. Виннера. Дж. Уайт анализирует, в частности, роман М. Харриса «Треплев» на основе пьесы Чехова. Этим самым Дж. Уайт, как и Т. Виннер, уравнивает древнемифологический и более современный литературный материал по силе их влияния на позднейшие произведения.

Дж. Уайт справедливо указывает, что наряду с линейным использованием тем предшествующих произведений литературы или мифов существует еще и особый способ использования. Его литературовед называет способом «разрыва мотива-структуры». Образцом такого использования может служить роман М. Харриса «Треплев». Все главные герои романа являются, по сути, антиподами героев Чехова. Так, главный герой эволюционирует от психологической позиции Треплева к позиции Тригорина, становясь преуспевающим американским дельцом.

Дж. Уайт скрупулезно исследует влияние мифов на целый ряд других современных романов, широко пользуясь для этого удачно найденными им терминами «фрагментация» и «конденсация» мифологического материала.

Работа Дж. Уайта выгодно отличается от многих других исследований подобного рода, для которых характерно понимание романа как «редуцированного» мифа. Хотя проблема реализма Дж. Уайтом специально не разрабатывалась, однако из его работы видно, что он не сочувствует ни теориям «реализма без реально-

сти», ни попыткам подменить понятие объективной реальности концепций реальности мифологической.

В советском литературоведении, в частности в работах Б. Л. Сучкова, проблема связи романа и мифа получила глубокое марксистское освещение. Советские специалисты убедительно показали, что некоторые структурные и художественные принципы мифа могут быть успешно использованы реалистическим романом. Примером тому является творчество Т. Манна. Однако в реалистическом искусстве миф всегда служит делу отражения действительности. Писатели-реалисты не используют миф как средство ухода от жизни, равно как и не стремятся сконструировать некую мифологическую реальность. Подобные попытки характерны для современной западной литературы, и они, как было показано, поощряются и направляются многими мифологическими литературоведами и критиками.

### ГЛАВА III

## МИФОЛОГИЧЕСКАЯ КРИТИКА И ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ В ЗАРУБЕЖНОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ: ПРОБЛЕМЫ ВЗАИМОСВЯЗИ И ИНТЕРФЕРЕНЦИИ

### 1. Мифологическая критика и психоанализ

Влияние психоанализа не только на мифокритику, но и — шире — на всю литературоведческую мысль США так велико и многообразно, что оно требует специально-го рассмотрения.

В первой главе пособия была дана краткая характеристика основных концепций фрейдизма — теории влечений и теории «бессознательного». Все ранние литературные последователи З. Фрейда ориентировались на первоначальный вариант теории влечений, не заметив, что в своих более поздних работах, в частности в книге «По ту сторону принципа удовольствия» (1921), отец психоанализа сам сделал такое добавление к этой теории, которое во многом ограничивало пресловутый фрейдистский «пансексуализм».

В книге «Я и Оно» З. Фрейд явно под давлением своих соперников К. Юнга и А. Адлера вынужден был признать, что «бессознательное» может содержать не только животные, сексуально-эгоистические, но и более «че-

ловеческие» потенции. А в названной выше книге рядом с либидо, т. е. с сексуальным влечением, трактовавшимся в ранних работах как единственный источник «психологической энергии», было поставлено влечение к смерти. Рядом с могущественным Эросом появился не менее сильный Танатос, бог смерти. Влечение к смерти понимается З. Фрейдом как бессознательное, запрограммированное в любой живой клетке стремление к покою, а жизнь трактуется как извечная борьба двух противоположных и противоборствующих начал — Эроса и Танатоса. Эрос — движение, Танатос — покой. Этим самым З. Фрейд попытался вырваться за пределы той монотонно-эротической схемы, в паутине которой до сих пор бьются наиболее примитивные его последователи.

Интерес мифологических литературоведов к фрейдизму общеизвестен. Анализ некоторых работ З. Фрейда показывает, что последний со своей стороны проявлял интерес к тому, что впоследствии получит название «мифокритика». И не только проявлял интерес, но и на основе своих идей о влечении к смерти выступил в одной из статей как мифокритик. Речь идет о статье «Тема трех шкатулок», написанной в 1912 г. Работа посвящена преимущественно творчеству Шекспира, но в ней затрагиваются проблемы, касающиеся некоторых структурно-тематических особенностей мифов и фольклорных произведений. Точнее говоря, в мифах, сказках и некоторых драмах Шекспира отыскивается определенная структурно-тематическая общность.

З. Фрейд обращает внимание на то, что в «Венецианском купце» отец героини заставляет женихов выбрать из трех шкатулок ту, в которой спрятан ее портрет. Шкатулки сделаны из разных металлов — из золота, серебра и свинца. Первые два претендента на руку Порции выбрали соответственно золотую и серебряную шкатулки. И ошиблись. Третий — Базанио — выбрал свинцовую. И выбрал правильно. Каждый из претендентов объясняет свой выбор. За Базанио отвечает сам З. Фрейд, подводя под вышеназванные металлы психоаналитический базис. Прежде всего З. Фрейд разъясняет, что шкатулки символизируют женщин, «так же, как сундуки, ящики, сумки, корзины и т. п.» [36, 81]. В «Короле Лире», продолжает З. Фрейд, Шекспир заменил символы реальными женщинами — сестрами. А выбирающим был отец — король Лир. Кого же выбрали Базанио и король

Лир? И свинцовая шкатулка и Корделия в конечном итоге являются носителями самой высокой красоты и мудрости. И выбравшие их не ошиблись. Не ошиблись потому, что выбрав их, они выбрали... смерть.

Указав на «немоту» свинца, по сравнению со «звучащими» золотом и серебром, отметив «молчаливость» Корделии, заявив, что во сне немота символизирует смерть, З. Фрейд заключает: «Эти указания приводят нас к выводу о том, что третья сестра — это мертвая женщина. Более того, она — сама Смерть, божество Смерти». Божествами смерти Фрейд делает также Золушку, Афродиту, Психею. «Сестры» этих божеств смерти становятся норнами, валькириями и т. п.

Таким образом, З. Фрейд в целом ряде произведений находит влечение к смерти в его символическом или образном выражении. В финальной сцене «Короля Лира» мертвая Корделия видится З. Фрейду богиней смерти, которая, подобно валькирии в немецкой мифологии, уносит с поля боя убитого героя.

Но если у несчастного старого Лира могло быть стремление «примириться со смертью», как говорит З. Фрейд, то объяснить любовь принца к Золушке его влечением к смерти дело рискованное. Не менее рискованным для престижа психоанализа было само введение в него учения о влечении к смерти. Последнее разрушало стройность прежних концепций. Подрывалось всеисилie либидо — этой основы основ фрейдизма.

В настоящее время идея З. Фрейда о влечении к смерти ассимилирована американским литературоведением и широко применяется как для решения литературных проблем, так и в чисто критических целях.

Карл Юнг также предпринял несколько попыток выступить в качестве литературного критика. Как и З. Фрейд, К. Юнг стремился к тому, чтобы или навязать художественному творчеству свои научные идеи, или извлечь из литературы все то, что подтверждало бы его теории. Анализ художественного произведения К. Юнг проводит опираясь на три свои концепции — «коллективного бессознательного», архетипа, а также на концепцию творческой личности.

К. Юнг делит художников на «психологических» и «визионарных». Удел первых — разрабатывать лишь поверхностные слои индивидуальной психологии. Под «психологическими» писателями К. Юнг разумеет в первую

очередь своих соперников — фрейдистов. Последние, по мысли К. Юнга, не способны подняться до надличностного уровня и обречены копать лишь в примитивных пластах индивидуального сексуализированного «бессознательного».

Совсем другое дело — «визионарные» (от англ. *visio* — прорицатель, провидец) писатели. Это избранники, через которых искусство реализует свои цели [42, 90]. Это учителя человечества, ибо им доступна вся мудрость прошлого. И постигают они ее не из книг, а интуитивно — из «коллективного бессознательного». Духовные силы этих писателей ориентированы ретроспективно — они черпают мудрость прежде всего в мифологических архетипах. Обогащенные мудростью прошлого, эти писатели способны указывать и путь в будущее.

Правда, если верить К. Юнгу, «психологический» писатель, прогрессируя в творческом отношении, может стать «визионарным». Так было с Гёте. «Резкая граница, отделяющая первую часть „Фауста“ от второй, — пишет в этой связи К. Юнг, — символизирует различие между психологическим и визионарным способом творчества».

Для визионарных произведений (а среди них К. Юнг называет стихи Блейка, сказки Гофмана, произведения Вагнера) характерна мифологическая и мистическая ориентация. В них «нам ничто не напоминает повседневную жизнь, а скорее сны, ночные страхи, гнездящиеся в темных тайниках человеческой души». Такие произведения часто отпугивают рядового читателя той бездонной темнотой, которая окружает визионарный материал. Но художники-визионеры, говорит К. Юнг, сообщают человечеству самые глубокие истины и создают наиболее художественно совершенные и семантически глубокие произведения.

В этих суждениях К. Юнга отчетливо проступает стремление мистифицировать творческую личность и творческий процесс. В учении К. Юнга о «визионарности» в творчестве легко уловить отзвуки теорий немецкого романтизма — тот же мистицизм и та же ретроспективность, базирующиеся на элитарном презрении к обыденной жизни.

Более того, можно предположить, что учение о «коллективном бессознательном» было в своей сути сформулировано уже Новалисом. Общеизвестно, что последний



в своем романе «Генрих фон Офтердинген» говорит о душе поэта как о резервуаре опыта всего человечества. Молодой Генрих, странствуя по свету, не постигает явления жизни, а «узнает» их. Душе его (т. е. его «коллективному бессознательному») они уже были каким-то непостижимым образом известны. Разве не то же самое, по мысли К. Юнга, происходит с душой и интеллектом «визионерного» художника?

Идеальный поэт, в понимании Новалиса, должен обладать не столько способностью «писать», сколько «читать», как говорит Н. Я. Берковский, — «написанное ему и для него силой свыше» [8, 48]. К. Юнгу осталось лишь назвать эту «силу свыше» «коллективным бессознательным», и нарядив таким образом старую романтическую идею в современное глубинно-психологическое платье, способствовать ее замаскированному просачиванию в современную литературную мысль Запада.

К. Юнг предпринял несколько попыток воплотить свои концепции в литературно-критической практике. Образцом его критической манеры является статья об «Улиссе» Дж. Джойса. К. Юнг в целом отрицательно оценивает экспериментальную манеру Дж. Джойса, жалуясь на примитивность стиля и скуку при чтении романа. Создается такое впечатление, говорит К. Юнг, что автор лишь начинает предложения, но ни одно из них не заканчивает. И при этом еще надо притворяться, что тебе понятно прочитанное. Резко осуждает психолог «холодность» и «бесформенность» произведения. Но самым большим обвинением, предъявленным К. Юнгом Дж. Джойсу, звучит утверждение о том, что «книга... написана при полном свете сознания» и не является «проявлением бессознательного». Именно поэтому, считает исследователь, в ней «за тысячью вуалей ничего не спрятано». Более того, сама неприкаянность героя обусловлена, по мысли Юнга, его причастностью к миру разума и дела, его неумением погрузиться в компенсирующее «бессознательное». С этим неумением К. Юнг связывает вообще многие личные и общественные неурядицы. И он указывает на миф как на компенсирующее средство излечения современности от ее язв, порожденных чрезмерным и односторонним развитием сознания, интеллекта, науки.

Собственно юнгианский метод анализа характеризуется, как о том может свидетельствовать указанная вы-

ше работа, интересом к тому, насколько глубоко смог писатель погрузиться в «коллективное бессознательное». Отметка погружения является одновременно и отметкой качества произведения. Отметки эти, само собой разумеется, умозрительно определяются аналитиком. Погрузившись в «коллективное бессознательное», состоящее главным образом из древней мудрости, поэт-визионер черпает из него мифологические «первоначальные образы», или, как их еще называет К. Юнг, «архетипы». Карл Юнг одним из первых заговорил об активной роли древнего мифа в человеческой психике. И речь у него идет не о каких-то тэйлоровских «пережитках», а чуть ли не о тотальной заполненности психики мифическим материалом. Характерно, что К. Юнг настойчиво подчеркивал общечеловеческое единообразие архетипов, говоря, в частности, что ему как врачу доводилось выявлять архетипы античной мифологии в бреде «чистокровных негров». По мнению швейцарского психолога, все основные образы современной литературы — производные от мифологических архетипов. Разумеется, древнемифологический первоначальный образ может принимать самые современные формы. Так, вместо орла может фигурировать самолет, а борьбу с драконом может заменить железнодорожная катастрофа.

Хотя К. Юнг и говорит о возможности перспективного творчества, фактически идеальный художник-визионер должен быть нацелен на прошлое. Из последнего он извлекает идеи, эмоции, а также содержание и структуру произведений. Естественно, что эти мысли К. Юнга не могли не привлечь пристальное внимание мифо-критиков.

Проблема мифотворчества и его связи с современной литературой занимает значительное место и в работах представителей так называемого культурного психоанализа, чаще именуемых неофрейдистами. Наиболее заметной фигурой среди последних является американец Эрик Фромм, посвятивший вопросам мифотворчества специальное исследование «Забытый язык. Введение к пониманию снов, сказок и мифов» (1951). Кроме теоретических выкладок и в добавление к ним, Э. Фромм дает и образцы интерпретации конкретных мифов, сказок и современных романов.

Основная мысль книги Э. Фромма состоит в том, что наряду с многочисленными языками мира, соответствующими

щими географической, исторической и этнической разобщенности людей, существует и единый универсальный язык. Этот язык является общим для всех народов и всех эпох. Это язык снов и мифов, язык символов. «Символический язык, — пишет Э. Фромм, — является средством выражения внутреннего опыта» [37, 7]. Последний как более архаичный и более глубокий противопоставляется Э. Фроммом внешнему поверхностному опыту, связанному с цивилизацией. Этот внутренний опыт, равно как и его носитель — символический язык, все более забывается в современном мире.

Символический язык мыслится как носитель широкого и свободного опыта, не ограниченного ни сексуализмом Фрейда, ни архетипизмом Юнга в их обязательно «бессознательном» проявлении. И если Э. Фромм проводит параллель между «продуктами нашего творчества во сне и самым архаичным творчеством человека — мифами», то делается это преимущественно с целью показать более свободное владение символическим языком в древности по сравнению с современностью. Современный человек разучился, по мысли Э. Фромма, широко пользоваться образно-символическим языком.

Э. Фромм считает такое положение ущербным, лишаящим современного человека возможности освоить действительность во всей ее многоликости и в связи с этим предлагает начать обучение основам этого универсального и мудрого языка. Последний, по мысли Э. Фромма, должен изучаться в университетах наряду с другими «иностранными» языками. Свою книгу, выросшую из цикла университетских лекций, Э. Фромм рассматривает в качестве одного из первых учебников по символическому языку.

Подробно анализируя природу символического языка, Э. Фромм выделяет три группы символов — общепринятые, индивидуальные и универсальные. Общепринятые символы являются принадлежностью обычного языка. Две же другие группы выражают себя только через язык символический. Примером общепринятого символа служит у Э. Фромма слово «стол», четыре буквы которого, равно как и четыре звука, не имеют никакого отношения к предмету ими обозначенному. Связь между предметом и его звуковым или визуальным сим-

волом реализуется только через искусственную условность, понятную всем носителям данного языка.

Иначе обстоит дело с индивидуальным символом. Примером последнего может служить название города, с которым у определенного индивида связана та или иная эмоциональная травма или, наоборот, радостное событие. В этом случае внешний элемент (название города) является символом внутреннего состояния индивида.

Универсальные символы, в отличие от индивидуальных, не приобретаются из личного опыта, а заложены в каждом человеке изначально. Примером может служить огонь — символ энергии, жизни, света, движения и т. д. Универсальные символы Э. Фромма чрезвычайно близки по своему смыслу к архетипам К. Юнга. Эту близость особенно подчеркивают слова Э. Фромма о том, что в своем «бессознательном» мы «более разумны, мудры и способны на более глубокие суждения».

Этим самым Э. Фромм, вступая в противоречие со своими предыдущими высказываниями, фактически присоединяется к концепции К. Юнга о «коллективном бессознательном» как о сосуде мудрости. Правда, Э. Фромм принципиально не употребляет термин «коллективное бессознательное», а говорит о «бессознательном» как о «душевном» состоянии, при котором мы обрываем все связи с внешним миром и погружаемся в самих себя. И тем не менее очевидно, что с К. Юнгом Э. Фромм связан более тесно, чем с З. Фрейдом. С первым Э. Фромма роднит, в частности, большая свобода в выборе символов «бессознательного», ведущая к меньшему догматизму или интерпретации мифов и литературных произведений. Интерпретацию мифа об Эдипе, например, Э. Фромм откровенно нацеливает против фрейдистских концепций. Э. Фромм отвергает известное фрейдистское толкование мифа, основанное на эдиповом комплексе. Миф, по мысли исследователя, отражает не смутные инфантильные влечения Эдипа, а более широкие социальные явления современной ему жизни. Этот уклон Э. Фромма в сторону социальных и вообще культурных аспектов, равно как и признание большей (по сравнению с учением З. Фрейда) мобильности психики взрослого человека, является отличительной чертой неофрейдизма. «Этот миф, — пишет Э. Фромм, — должен пониматься не как символ инцестуозной любви между ма-

терью и сыном, а как бунт сына против власти отца в первобытной семье...» Брак Эдипа и Иокасты оценивается Э. Фроммом как «вторичный элемент», являющийся только одним из символов победы сына над отцом в плане социальном.

Э. Фромм откровенно избегает узкопсихологического анализа, тяготея, как уже отмечалось, к широким общественным факторам, породившим миф и отраженным в нем. Борьба за власть между героями мифа трактуется Э. Фроммом не столько в плане столкновений частных психологий, сколько в плане борьбы социальной. «Анализ всей трилогии об Эдипе, — пишет исследователь, имея в виду обработку мифа у Софокла, — показывает, что борьба против власти отца является доминирующей и что корни этой борьбы уходят в древний конфликт между патриархальным и матриархальным строем общества». По мысли Э. Фромма, Эдип и Антигона олицетворяют матриархальный принцип, Лай и Креонт — защитники патриархата.

То, что в древних мифах отражена борьба между указанными выше формами устройства первобытного общества, не вызывает сомнений. Об этом убедительно писал Ф. Энгельс, анализируя миф об Оресте [2, 262]. Что же касается «Царя Эдипа» и «Антигоны», то тут тема борьбы двух социальных начал может быть найдена лишь в очень опосредованном виде. Хотя Э. Фромм успешно преодолевает инцестуозное толкование трагедии З. Фрейдом, его собственная социологическая и глубинно-психологическая интерпретация произведений Софокла грешит схематизмом и однобокостью.

Этот схематизм доходит до парадокса в толковании сказки о Красной Шапочке. Борьба Красной Шапочки с волком приобретает под пером Фромма-мифокритика чуть ли не космический характер, символизируя архетипную борьбу плодородия с опустошенной землей, плодonoсящего женского начала с мужской «стерильностью».

Очевидно, что как мифокритик Э. Фромм тяготеет к использованию концепций Г. Адамса<sup>8</sup> и Дж. Фрейзера,

---

<sup>8</sup> Американский ученый Генри Адамс всю историю человечества рассматривал как результат борьбы двух противоположных начал — «интеллектуального» мертвящего мужского и «чувственного» оживляющего женского. Борьба этих начал, по мысли Г. Адамса, определила и основные особенности той или иной эпохи в искусстве.

хотя имена эти он нигде не упоминает. Архетип борьбы мужского и женского начал, бесплодия и плодородия отыскивается не только в древнем мифе, где начало это могло быть действительно связано с общественной жизнью, но и в современных произведениях. Так, для анализа образа героя «Процесса» Ф. Кафки Э. Фромм в качестве исходного пункта избирает уже известную по интерпретации «Красной Шапочки» «стерильность». Эта стерильность, бесплодность, составляющая, по мнению Э. Фромма, внутреннюю основу героя, проецируется на внешние события романа. Внутренняя жизнь героя окрашивает простые вещи внешней событийности произведения в фантастические тона. Таким образом простые вещи переводятся Ф. Кафкой с обычного языка на символический, приобретая этим самым совершенно неожиданный смысл и значение.

Вполне очевидно, что, будучи менее догматичным по сравнению с З. Фрейдом и К. Юнгом в теоретическом обосновании символического языка, Э. Фромм вместе с тем в своей мифокритической практике удручающе однообразен. Опираясь на концепции Г. Адамса, Э. Фромм склонен видеть в борьбе мужского и женского начал мономиф, лежащий в основе едва ли не каждого сказания и литературного произведения.

Широко известны в Америке литературоведческие работы Джозефа Кэмпбелла. Хотя они посвящены преимущественно проблемам мифа и фольклора, в них затрагиваются и многие проблемы современного художественного творчества. Дж. Кэмпбелл базирует свои концепции мифа на фрейдистской теории снов и неврозов. Мифы, по его мнению, подобно снам изживали часть той эротической энергии, избыток которой мог бы привести дикаря к неврозу. Таким образом, причины возникновения мифологии видятся Дж. Кэмпбеллу в психо-прагматических нуждах человека. Миф представляется ему в виде *psychological womb* — того психологического рая, который живописал в своих трудах психоаналитик О. Ранк.

Известно, что психоаналитики не видели принципиальной разницы между мифом как иллюзорным убежищем от тягот реальной жизни и современной литературой. Поэтому не удивительно, что в предисловии к одному из своих главных исследований «Тысячеликий герой» (1955) Дж. Кэмпбелл обещает говорить о подобиях в

духовном развитии человечества и что он находит «одного героя, архетипа всех мифов, стоящего позади тысяч образцов» [22, VIII]. Позади же всех мифов, а в сущности, и в основе всех произведений литературы и даже всей духовной жизни человечества Дж. Кэмпбеллу видится одна неизменная структура, один мономиф. Сущность последнего, как ее понимает Дж. Кэмпбелл, близка к трактовке мономифа, которую дает Н. Фрай. Мономиф мыслится Дж. Кэмпбеллом как повествование о рождении героя, его жизни в семье, отъезде на поиски приключений и возвращении возмужавшим и мудрым.

За казалось бы весьма банальным повествовательным фасадом, характерным для множества сказок и легенд, Дж. Кэмпбелл улавливает глубочайшее символическое значение. Ключ для расшифровки этого значения он ищет в психоанализе. Прежде чем изучить символический язык мифов, пишет Дж. Кэмпбелл, «мы должны познакомиться с его грамматикой, а для этой цели нет лучшего инструмента, чем психоанализ». Ну а «символическая» грамматика психоанализа проста — за каждым символом психоаналитики закрепляют неизменное сексуальное значение.

Естественно, что кэмпбелловский мономиф (он же — *the quest myth*) окрашивается во фрейдистские тона. Прежде всего любой отъезд героя на поиски приключений и тяжелые испытания, выпадающие на его долю, символизируют, по мысли мифокритика, погружение героя в собственную психологическую стихию и борьбу его с собственными инфантильными переживаниями, обусловленными главным образом эдиповым комплексом. Начало путешествия героя мифа или сказки всегда загадочно и тревожно, оно связано со зловещими лесами, загадочными дорогами, неприятными животными. И это не плоды свободной фантазии авторов сказок, а явления строго детерминированные «бессознательным». «Фрейд, — пишет в этой связи Дж. Кэмпбелл, — полагает, что эта тревога (перед началом путешествия. — А. К.) символизирует страх первого расставания с матерью». Но необходимость такого расставания диктуется социально обусловленным принципом реальности. Проще говоря, герою нужно уйти от матери и семьи, чтобы утвердить себя как общественную личность, пройти через социальное рождение (инициацию).

Мифы и ритуалы способствовали этому «рождению», уводившему молодого героя не просто от семьи, но и от собственных психологически опасных инфантильных привязанностей и фиксаций. Поэтому герою в его скитаниях помогают всевозможные волшебные силы. В таком же плане анализируются и последующие стадии путешествия — встречи с врагами и трудностями, преодоление их, женитьба на принцессе и мудрое управление полученным в результате царством. Характерно, что сама структура quest-мифа предопределила композиционное построение книги Дж. Кэмпбелла, части и главы которой соответствуют хронологической последовательности путешествия героя. Такое построение исследований стало весьма типичным в американской мифологической критике.

Дж. Кэмпбелл полностью согласен с идеей Дж. Харрисон о том, что ритуалы инициации имеют целью закрепить единство индивидуальности и рода. Что же касается сезонных фестивалей или ритуалов, то они, по мысли исследователя, открывают более широкие горизонты. Но в отличие от последователей Дж. Фрейзера, находивших в сезонных ритуалах магические попытки подчинить себе силы природы, Дж. Кэмпбелл видит в них действия, ставящие целью моральную подготовку рода к сезонным испытаниям (зимой) или работам (в весенний период). Исходя из своих методологических концепций, Дж. Кэмпбелл анализировал и современные произведения, в частности романы Дж. Джойса и Т. Манна.

Психоаналитические концепции широко использовал в своей мифокритической практике немецкий психоаналитик Геза Рохеим, оказавший заметное влияние на мифологических критиков США. При этом Г. Рохеим в своих многочисленных работах («Происхождение и функция культуры», «Психоанализ и антропология» и др.) опирался не только на ранние идеи З. Фрейда, но ассимилировал и применил в критических целях учение последнего о влечении к смерти.

Фрейдистское положение о влечении к смерти используется Г. Рохеимом для выдвижения оригинальной идеи о диаметральной противоположности мифологии фольклору. «Фольклор — пишет Г. Рохеим, — представляет собой повествование со счастливым концом, тогда как миф является трагедией: бог должен умереть для того,



чтобы стать настоящим богом» [56, 30]. Фольклорные произведения, считает Г. Рохеим, базируются на эротическом влечении. Их конфликты обусловлены преимущественно эдиповым комплексом. Одновременно фольклорные произведения указывают на счастливый путь преодоления всех конфликтов, выполняя тем самым те лечебные или профилактические функции в обществе, о которых говорил Дж. Кэмпбелл. Миф же ставит человека перед неприукрашенной и трагической неизбежностью смерти. «В фольклоре, — говорит Г. Рохеим, — мы находим путь преодоления беспокойства, обусловленного «плохими родителями»; в мифе же мы видим, что только смерть может разрушить трагическую амбивалентность человеческой природы. Эрос побеждает в фольклоре, Танатос в мифе».

Очевидно, что Г. Рохеим несколько выходит за рамки всеильного эротического детерминизма, характерного для исследователей, опирающихся лишь на ранние теории З. Фрейда. Но это не делает его концепции убедительнее. Диаметральное противопоставление фольклорных произведений мифам на базе позднего фрейдистского дуализма кажется весьма сомнительным: не все мифы трагичны.

Более подробно идея борьбы Эроса и Танатоса разработана в трудах (в частности, в книге с характерным названием «Любовь и смерть в американском романе», 1960) профессора Лесли Фидлера в связи с его поисками «национального американского мифа». Исследовательский метод Л. Фидлера отличается откровенным эклектизмом. «Лучшее, что может сделать критика, — пишет Л. Фидлер, — это поместить произведение по возможности в большее число объясняющих контекстов». «В этом случае, — продолжает он, нацеливаясь на „новую критику“, — станет ясно, что „текст“ представляет собой лишь один из контекстов произведения, не более (или менее) важный, чем контекст социологический, психологический, исторический, антропологический или генетический» [30, VIII].

В идеале Л. Фидлер хотел бы видеть произведение освещенным со всех этих точек зрения. Но в своих работах, как он сам на это указывает, Л. Фидлер «помещает» произведения преимущественно в глубинно-психологический и мифологический контексты, отдавая определенную дань социологическому и формальному

анализу. Л. Фидлер иногда положительно отзывается и о марксистском литературоведении, хотя возможности последнего он сводит лишь к объяснению «глубочайших общественных фантазий», связанных с «классовыми отношениями». Очевидно, что Л. Фидлер пытается поставить марксистскую литературоведческую методологию на службу глубинной психологии.

Свою основную задачу как литературоведа Л. Фидлер видит в отыскании общих для всей американской литературы мифологических основ, а точнее говоря, в конструировании общенационального мономифа. К отмеченным еще в 20-х годах Д. Г. Лоуренсом национальным комплексам Л. Фидлер добавил еще комплекс «темной кожи» — амбивалентное отношение (соединяющее любовь и ненависть, презрение и зависть) белого американца к своим согражданам с другим цветом кожи — неграм и индейцам. Первым «певцом» этой амбивалентности, как утверждает Л. Фидлер, был Ф. Купер.

Ф. Купер, считает Л. Фидлер, не просто приложил руссоистский миф к американской жизни, он американизировал этот миф. В последнем главное содержание составляет страх перед возможностью смещения крови, страх, порожденный еще более глубокой боязнью «отвергнуть авторитет Европы», своей старой родины. Тема смешанных браков, пишет Фидлер, является главной и тайной темой всего повествования о Кожаном Чулке. Из-за этого расового страха перед людьми с другим цветом кожи и перед новой родиной проблема природы решается Ф. Купером весьма противоречиво. Природа видится последнему не только (и даже не столько) в качестве носителя блага, но и как воплощение демонизма и зла. Такой подход к природе, по мнению Л. Фидлера, присущ почти всем американским писателям, и особенно он характерен для романтиков (Купера, По, Готорна, Мелвилла и др.).

Ни одному из своих краснокожих героев Купер не позволил прикоснуться к белой женщине, заставив, в частности, умереть Кору, чтобы она не досталась Ункасу. В куперовском мифе, говорит Л. Фидлер, счастье возможно лишь в мире Утонченности (т. е. в рафинированном мире белых), в мире же Природы над всем тяготеет проклятье. Проклятье, точнее говоря, тяготеет над психологией белого американца, утратившего душевную

стабильность вместе с утратой старой родины. Утрата душевной стабильности, обусловленная не только отмеченными выше комплексами, но и жестоким пуританским подавлением плоти, заставляла американца ассоциировать любовь с грехом и смертью, или, как говорит Л. Фидлер, «ставить Танатоса на место Эроса».

Литературным эквивалентом этой психологической установки стал, по мысли Л. Фидлера, «великий романтический антироман», типичнейшим образцом которого может служить «роман без женщин» — «Моби Дик». Термин «антироман» используется Л. Фидлером для противопоставления произведений американского романтизма, характеризующихся «стерильностью» и «невинностью», современным им европейским романам со свободным изображением любви. Женщина в произведениях Э. По, Ф. Купера, Г. Мелвилла — скорее божество, чем существо из плоти. Она неприкасаема. И как нечто слишком утонченное и высоко стоящее она не может быть подлинным другом и спутником. Более того, она воспринимается со страхом, как нечто содержащее ману и связанное с целым рядом табу. Поэтому не удивительно, что в американском романе, как утверждает Л. Фидлер, «мы находим замену жены и матери... в добром товарище... ждущем нас в зеленом сердце природы». Это — Квикег, Чингачгук, негр Джим.

Психологическое бегство героев американских романов совершается не только в «зеленое сердце природы», но и в страну детства. Причем эта страна населяется авторами произведений не столько ангелами, сколько демонами (по аналогии с демонизмом американского восприятия первозданной природы). Таким образом, американский герой нигде не находит покоя, нигде не может спастись от переполняющего все его существо ужаса перед жизнью. Ужас и отчаяние, считает Л. Фидлер, — основное содержание всей американской литературы, на протяжении своей истории тяготеющей к готике и своеобразному «черному» романтизму. «Наша беллетристика, — пишет он, — по своей сути и в своих лучших проявлениях нереалистична и даже более того — антиреалистична...»

Если путь приспособления к неестественному пуританскому подавлению плоти американские писатели искали посредством изображения «бесполох» героев, то комплекс чужой природы и чужой крови разрешается в

«американском мифе», как полагает Л. Фидлер, через описание дружбы между белым (обычно подростком) и негром или индейцем. Дружба эта, однако, характеризуется психологической противоречивостью — за горячей симпатией к своим товарищам с другим цветом кожи часто скрывается страх перед ними, бессознательная зависть или отчуждение по отношению к ним со стороны белых. В этой связи в книге «Конец невинности» Л. Фидлер уделяет много места анализу отношений между Гекком Финном и негром Джимом. Яркий образец амбивалентности, ставшей одним из главных компонентов «американского мифа», он находит в «Осквернителе праха» У. Фолкнера, где молодой герой испытывает противоречивые чувства по отношению к негру Лукасу — непреодолимую симпатию и вместе с тем желание унижить.

Действительно, У. Фолкнер изображает сложные взаимоотношения между этими героями. Однако для объяснения этих отношений вовсе не обязательно было забираться в дебри весьма проблематического «коллективного бессознательного» и мифологизировать их. У. Фолкнер блестяще показывает, что в отношении белых к неграм выработалась на протяжении веков определенная линия. Ее можно называть архетипом, хотя точнее было бы говорить о стереотипе. И определялся этот стереотип не сомнительными «бессознательными» устремлениями (как в сотнях страниц своих книг стремится доказать Л. Фидлер), а вполне сознательной социальной и национальной политикой. И не замечать этого — значит вольно или невольно извращать суть многих произведений американской литературы, ставящих эту важную проблему, в частности названный роман У. Фолкнера. Характерно, что в самом конце романа У. Фолкнер прямо говорит о необходимости устранения этой амбивалентности по отношению к неграм в будущем, а точнее — о прекращении их угнетения. Увлеченный поисками мифем и конструированием «национального мифа», Л. Фидлер не замечает этого пророчества У. Фолкнера, связывающего вопрос об отношении к неграм не с мифологической традицией, а с социальной действительностью.

Стереотипную, чуть ли не вневременную мифему отношений между белыми и черными американцами Л. Фидлер вчитывает и в такой остросоциальный роман, как «Хижина дяди Тома» Г. Бичер-Стоу. По мысли литературоведа, образы дяди Тома и маленькой Евы имеют

архетипную структуру. «Только любовь негра к маленькой белой девочке и белой девочки к негру, а также белого мальчика к негру-рабу обретает подлинную мифологическую жизнь», — пишет Л. Фидлер. Разумеется, речь идет об «американском мифе». Поиски этого мифа нередко приводят американских литературоведов к оценке очевидного смысла произведения как слишком поверхностного и к противопоставлению ему глубинного мифологического содержания. Так, о романе «Хижина дяди Тома» Л. Фидлер считает возможным сообщить следующее: «Обаяние романа „Хижина дяди Тома“ простирается не из морального благородства реформатора, а из более завуалированного щекотания садиста; не любовь, а смерть является подлинной музой Бичер-Стоу». И профессор Л. Фидлер перечисляет всех умирающих героев романа, рассматривая их смерть как типичное для американской литературы замещение любви, обусловленное как строгостью пуританских запретов, так и психологической «несовместимостью» белых и небелых. Эта «несовместимость» порождена, считает Л. Фидлер, не столько внешними факторами общественной жизни, сколько глубинным «расовым бессознательным». Мифологизированная идея смерти и единения через смерть разрешает, по его мысли, эту жгучую для американца проблему.

Определение американской литературы только как литературы смерти представляется чрезмерно упрощенным и схематичным. И этот схематизм обусловлен явным стремлением Л. Фидлера вчитать в американскую литературу модные психоаналитические и мифологические теории, научная ценность которых более чем проблематична.

Наряду с отмеченной выше юнгианско-лоуренсовской теорией «расового бессознательного», Л. Фидлер широко использует позднефрейдистскую концепцию жизни как выражения глубинной борьбы Эроса и Танатоса. Эта концепция нашла в настоящее время самое широкое применение не только в литературной критике, но и в современной зарубежной философии, социологии и даже в политической жизни. Об этом свидетельствует книга известного философа, одного из вождей «новых левых», Г. Маркузе «Эрос и цивилизация» (1962). Идеи Г. Маркузе во многом напоминают мысли Л. Фидлера. Разумеется, у Г. Маркузе, хотя он и много пишет о мифе и ли-

тературе, психоаналитические концепции приобретают общеполитический и политический (а не только литературоведческий, как у Л. Фидлера) характер. И если методология Л. Фидлера получила заметное распространение в среде мифологических и психоаналитических литературоведов, то рекомендации Г. Маркузе были восприняты весьма широкими кругами западной интеллигенции как руководство в политической и даже личной жизни [11].

Как свидетельствуют работы рассмотренных выше авторов, сочетание психоаналитической и мифокритической методологий не ведет к преодолению односторонности и узости, присущих каждой из этих литературоведческих школ. Более того, в целом ряде случаев (в работах Л. Фидлера, в частности) психоаналитико-мифологический метод способствует искажению и фальсификации многих явлений американской литературы. Искривляется и ряд явлений американской действительности. Это происходит в силу того, что литературоведы пытаются объяснить явления социальной и политической жизни, опираясь только на архетипные особенности психологии американца.

Сочетая психоанализ и мифологическую методологию, некоторые зарубежные ученые (Э. Фромм, Г. Маркузе и др.) надеются даже на то, что будет выработано новое полностью мифологическое мировоззрение.

## **2. Мифологическое и семантико-символическое литературоведение**

В последние десятилетия в США заметное развитие получил семантико-символический метод интерпретации художественных произведений. Во многом повторяя методологические принципы американской «новой критики», это литературоведческое направление в то же время заметно от нее отличается. В значительной степени отличие традиционных методов «новой критики» (как они представлены в работах ее главных американских представителей — Дж. Рэнсома, А. Тейта, Кл. Брукса) от семантико-символической методологии обусловлено тем, что последняя шире использует исследовательские принципы мифологической школы.

Основной питательной средой эволюции «новой критики» к семантико-символической методологии послужи-

ли новейшие теории мифа, символа и метафоры. Эти теории позволили «новой критике» выйти из «поэтического тупика», обусловленного слишком узкими методологическими возможностями «пристального прочтения», рассчитанного на анализ преимущественно лирики. К таким тонким методическим инструментам, как концепции поэтического «распредмечивания», «парадокса», «иронии» и т. п., были добавлены более мощные средства анализа в виде мифологического архетипа и новейших учений о символе и метафоре. Эти добавления, с одной стороны, не нарушили важнейший принцип «новой критики» — анализировать произведение только чисто литературными средствами, а с другой — чрезвычайно расширили поле критической деятельности: появилась возможность, не прибегая к внелитературным методикам, анализировать не только лирические, но и эпические и драматические жанры.

Синтез «новой» и мифологической критики, дополненный рядом концепций, почерпнутых из других методологий, привел к образованию оригинального литературоведческого течения, суть которого наиболее полно выражает название «семантико-символическая критика». От ортодоксальных «новых критиков» представителей последней отличает более широкий выход за пределы конкретного текста, а внутри его — перенесение исследовательского интереса на новые указанные выше компоненты (прежде всего на символ и метафору), разработкой теории которых усиленно занимаются семантико-символические критики.

Одним из первых ученых, чьи теории дали толчок развитию семантико-символической школы в литературоведении США, был Эрнст Кассирер, немецкий философ, последователь Э. Канта, долгое время живший и работавший в Америке. Э. Кассирер ставил перед собой весьма трудную задачу создания «феноменологии человеческой культуры», которая, будучи наукой о специфически человеческой деятельности, под новым углом осветила бы и более широкую проблему, стоящую в центре внимания философов всех времен, — проблему человеческого существования.

Сугубо человеческими формами деятельности Э. Кассирер считает символические формы — миф, язык, науку, религию, искусство. Каждая из этих форм автономна, но все они вырастают из данной человеку способно-

сти к символотворчеству. Если бихевиористские теории, ориентирующиеся на «воспринимающую и реагирующую системы», оправдывают себя в отношении к животным, то «в человеке, — пишет Э. Кассирер, — мы находим третье звено, которое может быть названо как „символическая система“» [23, 24]. «Человек, по сравнению с животными, — продолжает он, — живет не просто в более широкой реальности, он живет, если можно так сказать, в другом измерении реальности». Это измерение — символическое.

Символ, по мысли философа, является основой всей человеческой духовной жизни, тем, что делает эту жизнь качественно отличной от жизни других представителей живого мира. Поэтому естественно, что Э. Кассирер предлагает «вместо определения человека как „разумного животного“ считать его „животным символотворческим“». Символотворчество, полагает Э. Кассирер, породив такие автономные области человеческого духа, как язык, миф, искусство, наука, только в самом начале могло как-то соприкоснуться с действительностью. В дальнейшем же символы скорее порождались символами, чем ориентировались на предметную реальность. Таким образом символы понимаются не только как активнейшее средство человеческой деятельности, но и как ее среда.

В своем стремлении к созданию всеохватывающей «феноменологии человеческой культуры», а точнее, человеческой духовной жизни, исключительно важное место Э. Кассирер отводит проблемам мифа. Последним посвящен отдельный том в его известной «Философии символических форм» (1925), они выдвинуты на первый план в работах «Язык и миф» (1925) «Эссе о человеке» (1944), «Миф о государстве» (1946) и в ряде других трудов.

Все предыдущие подходы к мифу, считает Э. Кассирер, характеризуются одной ошибкой — стремлением к анализу составляющих элементов мифа, в то время как он должен рассматриваться в качестве особой формы, которая организует эти элементы в новое духовное целое, в мир символических значений, представляющих собой новую духовную реальность [24, 20]. И в центре внимания исследователей прежде всего должна быть сама эта реальность, а не проблемы ее генезиса. Миф понимается Э. Кассирером не как реакция человеческого духа на воздействие внешних явлений реальности, но



как независимое духовное действие, не отражение действительности, а, скорее, ее создание.

Такое понимание мифа полностью совпадает со взглядами «новых критиков» на произведение искусства. Об этом совпадении свидетельствует сам Э. Кассирер, для которого не только миф, но и «произведение искусства является уникальной, обособленной, независимой, законченной в себе вещью». Но если «новые критики» видели ключ к этой отрываемой ими от реальности «вещи в себе» в парадоксе, иронии и т. п., то Э. Кассирер в качестве семантической отмычки предлагает символ.

Однако объяснить такие сложные явления, как миф и художественное произведение, только посредством их символики было бы делом, заранее обреченным на неудачу. Тем более что ни сам Э. Кассирер, ни даже его ученица С. Лангер, уделившая проблеме художественного или «презентативного» символизма значительно больше внимания, чем ее учитель, так и не смогли дать четкую концепцию поэтического символа. Более убедительным учение Э. Кассирера кажется как раз не тогда, когда исследователь говорит о сущности символических форм, а когда он пытается проследить их генезис и становление. Миф, считает Кассирер, снимает напряжение, существующее между субъектом и объектом, внутренним и внешним. Между этими двумя мирами (внешним и внутренним) на месте их соприкосновения и трения вырастает новая символическая данность — миф. Через него и с помощью его человеческое сознание возвышается сначала над предметным миром, а затем переходит на все более высокие формы «символической» деятельности. Так, на одном из низших этапов развития искусство, по мысли Э. Кассирера, будучи еще слабо отделенным от предметного мира, может служить магическим целям (изображение магических фигурок), но затем, на высшем символическом уровне, искусство реализует уже свои собственные эстетические цели, достигая своей собственной «имманентной силы и правды». Теперь оно не преследует никакой внешней цели и «не указывает на что-то еще». Оно просто «есть». Это в равной мере относится не только к образам искусства, но и к образам мифа и других символических форм, которые отрываются от реальности по одной и той же кассиреровской схеме.

Сначала мифологическое сознание вырабатывает концепцию «общности жизни», которая, по мнению Э. Кассирера, лежит в основе тотемизма — первобытный человек не просто видит в растении или животном-тотеме предка, отделенного от него смертью, но чувствует свое нерасторжимое физическое и духовное магическое единство с этим тотемом-предком или тотемом-братом по существованию. Постепенно человек выделяет себя из тотемического мира. Этот процесс постепенной индивидуализации запечатлен и в истории искусства и литературы. Боги изображаются (и понимаются) сначала в смешении животных и человеческих черт (человеческое тело с головой льва или змеи). И только позже богам придается человеческий облик. Этот процесс гуманизации и индивидуализации отражен не только в изобразительном искусстве, но и в поэзии.

Собственно поэзия начинается с появления (с «открытия», как говорит Э. Кассирер) героя-человека, точнее говоря — с открытия индивидуального героя как активного и страдающего субъекта. Этот процесс гуманизации начинается, по мысли Э. Кассирера, в греческом эпосе и заканчивается в греческой драме.

Такое весьма логичное понимание процесса эволюции искусства, в частности драмы, позволяет Э. Кассиреру, признающему большую зависимость последней от культов и ритуалов (в частности, от культа Диониса), указать на четкое качественное различие между древнегреческой трагедией и предшествующими ей ритуалами, различие, так часто не замечаемое мифокритиками. В трагедии уже был индивидуальный герой, неведомый эпохе ритуала и мифа. Это постепенное отпочкование прослеживается в самой структуре трагедии — в противопоставлении индивида хору как символу целого. Затем последовало противопоставление двух героев друг другу (у Эсхила), а позже (у Софокла) появился и третий, хотя, разумеется, индивидуальность героев еще слабо развита в древней трагедии — они изображаются лишь игрушками в руках богов и судьбы. И все-таки важно то, что в отличие от эпоса драма перенесла центр тяжести с внешних событий во внутренний психологический план. Эту эволюцию и в мировоззрении и в искусстве Э. Кассирер оценивает как кризис мифологического сознания.

Эволюционный подход к проблемам искусства и ли-

тературы связан у Э. Кассирера с эволюционным пониманием развития мифа и мифологического сознания. Последние начинаются не с создания богов и демонов как результата персонификации универсальных сил или процессов природы, а с мистической объективизации частных впечатлений.

Это положение Э. Кассирера, близкое к теориям Р. Маррета и Л. Леви-Брюля, отрицает какие-либо философские или мировоззренческие потенции мифа на первой стадии его развития. И речь идет скорее не о мифологической, а о «предмифической» стадии развития человеческого сознания. Следующий этап в развитии мифа связан с переходом от простейших эмоциональных реакций (на удары грома, например. — А. К.) к стадии действия, посредством которого первобытный человек стремится к ритуально-мифологическому контролю над явлениями природы и своими реакциями на них.

На третьей стадии, по мысли Э. Кассирера, мифологическое сознание детерминируется уже не только явлениями природы, но и социальными признаками; появляются не просто боги солнца или воды, но и боги той или другой профессиональной ориентации древнего человека — кузнецов, земледельцев, скотоводов. Этим самым знаменуется переход от просто природных мифов к мифам культуры.

Подчеркивая автономность символических форм человеческой деятельности, Э. Кассирер сам постоянно выходит за их «духовную» автономию, детерминируя, в частности, генезис этих форм чисто чувственными реакциями на реальные явления. Часто философ говорит о параллельном развитии символических и материальных «механических» форм деятельности. Более того, Э. Кассирер видит, как под влиянием более высоких символических форм, в частности религиозного сознания (в отличие от мифа, полностью освободившегося от сферы простой предметности), миф постепенно превращается в ничто.

В этом отношении ученики Э. Кассирера, в частности Ф. Уилрайт, будут более строгими и последовательными ревнителями «духовных» автономий. Ф. Уилрайт, например, будет решительно пресекать всякое проникновение предметного мира в сферу чистой художественности, в семантико-символическую «реальность» поэзии. Для Ф. Уилрайта и его последователей неприемлема

мысль о том, что какая-нибудь из форм этой реальности может превратиться в ничто.

В своих более поздних работах Э. Кассирер чаще и настойчивее указывал на наличие в мифе беллетристических элементов. «Миф, — писал Э. Кассирер, — сочетает в себе элементы научных знаний и художественного творчества» [23, 75]. Последнее, однако, вносилось в миф бессознательно, не являлось преднамеренным актом со стороны древних творцов мифа. В большей степени подчеркивается Э. Кассирером эмоциональная насыщенность, мобильность и динамизм мифологических структур и мифологического сознания. «Мир мифа, — говорит Э. Кассирер, — это мир драматический, мир действия противоборствующих сил. В каждом феномене природы миф находит коллизию этих сил. Мифическое восприятие всегда несет в себе эту эмоциональную окраску. Все в нем окружено особой атмосферой радости или горя, боли или возбуждения, экзальтации или депрессии». Эти слова свидетельствуют о том, что в поздних работах Э. Кассирер допустил в свои концепции те эмпирические факты и психологические аспекты, против которых так резко восставал в своих ранних трудах, стремясь к объяснению мифа как чисто символической формы.

Заговорив об эмоциональных основах мифа, Э. Кассирер пришел и к признанию его психопрагматических и социальных функций, присоединившись в трактовке последних к Б. Малиновскому, английскому антропологу психоаналитической ориентации. Одну из психопрагматических функций мифа Э. Кассирер видит, вслед за Б. Малиновским, в отрицании факта смерти. Этим самым он сдает свои ранние строго «символические» позиции ненавистным ему прежде психологии и психологизму.

Учение Э. Кассирера о символических формах, в частности о мифе, является весьма противоречивым и непоследовательным. Тем не менее различные аспекты этого учения чрезвычайно широко используются семантико-символическими критиками. Последних прежде всего привлекают мысли Э. Кассирера об автономности мифа и искусства и о первостепенной роли символа как в искусстве, так и в человеческом существовании вообще.

Учение Э. Кассирера о символе как активнейшей силе человеческого духа, не просто отражающей или обозначающей, но и преображающей, гуманизирующей дей-

ствительность, было использовано и развито Сюзанной Лангер в ее поисках новых горизонтов современной научной мысли.

Ориентация этой мысли на фактографичность и позитивизм ограничили, по мнению С. Лангер, возможности науки, в частности философии, мерилom прогресса которой всегда были и есть «не новые ответы, а новые вопросы» [46, 7]. Свежая струя, способная преодолеть как доктринерство, так и естественнонаучную прикладную ориентацию философии, видится С. Лангер в современных теориях символа и символотворчества.

К традиционно символической науке — математике, в последнее время, по мнению С. Лангер, примкнули еще две — психоанализ и символическая логика. К символизму тяготеют и ряд других отраслей знания. Это позволяет С. Лангер оценить символизм как основу новой научной эпохи, приходящей на смену старой, базировавшейся на чувственных данных и физических фактах. «В широком понятии символизма (безразлично какого — мистического, повседневного или математического) мы обретаем ключ ко всем человеческим проблемам», — утверждает ученица Э. Кассирера.

Касаясь вопроса о сущности символа, С. Лангер определяет последний не как нечто указывающее на предметы (подобно знаку), а представляющее их. В отличие от животных, говорит С. Лангер, мы используем «знаки», которые могут ничего не обозначать в предметном мире. Они служат, продолжает исследовательница, для выработки того или иного отношения к предметам, отношения называемого «подумать» о чем-то или «отнестись» к чему-то отсутствующему. «Знаки», используемые в этой функции, являются не симптомами предметов, а символами. Символ в отличие от «знака» обозначает не предмет, а концепцию предмета. Символотворчество, считает С. Лангер, присуще самой структуре человеческого мозга, о чем свидетельствует, в частности, символическая активность человека во сне, а также его ритуальная и магическая деятельность на низших ступенях развития. Ни одно животное, говорит в этой связи С. Лангер, не сделает глупой попытки открыть дверь с помощью танца около нее, как это может сделать древний маг-символотворец, стоящий на весьма высоком уровне умственного развития. Это говорит о том, что ритуал, как и искусство, вырастает не из практических

нужд, а рождается из элементарной потребности мозга, «как только этот орган достигает человеческого уровня».

Символы, считает С. Лангер, возникают на базе ощущений и представляют собой своеобразную протоплазму как для фантастической, так и для строго рациональной деятельности человека. Символотворчество, рассматриваемое в качестве основы всей собственно человеческой деятельности, снимает, по мысли исследовательницы, целый ряд противоречий в представлении о человеке. Ритуал, в частности, не представляется заблуждением незрелой мысли, а является, как и искусство, удовлетворением истинно человеческой потребности в символотворчестве. Таким образом последнее приобретает у С. Лангер не подчиненное, а первостепенное значение, самодеятельную жизненную силу и энергию. Символотворчество, по С. Лангер, является как целью, так и инструментом ее достижений.

Касаясь вопроса об автономии символических форм, С. Лангер настаивает на том, что ни миф, ни ритуал не служат практическим целям и что их сущность органична и непереводаима на язык других символических форм. Будучи, однако, сторонницей интеллектуализма, С. Лангер считает, что символотворчество находит свое наиболее полное выражение скорее в математике и языке, чем в ритуале.

В главе «Символы жизни: корни мифа» С. Лангер демонстрирует свою откровенную связь с психоаналитической теорией символотворчества и с психопрагматическими тенденциями фрейдистского толкования мифа и фольклора. Если учесть психопрагматическую ориентацию в толковании мифа, которую мы находим в поздних работах Э. Кассирера, то появится возможность провести целый ряд параллелей между такими, казалось бы, диаметрально противоположными литературоведческими методологиями, как психоаналитическая и семантико-символическая.

Так, говоря о генезисе сказок, С. Лангер усматривает его не в инстинкте символотворчества, как можно было бы ожидать, а в психоаналитическом исполнении желаний. Сказка, считает С. Лангер, вырастает на базе субъективного символизма, включающего, в частности, символотворчество во сне, и хронологически предшествует мифу. Последний рассматривается исследовательницей как более высокая форма организации символов, ха-

рактизирующихся образованием архетипов и идейно-тематических циклов. «У мифа более трудная и более серьезная задача, чем у сказки», — пишет С. Лангер. Эта серьезность мифа объясняется его связью с глубокими духовными запросами человека, появляющимися на более позднем этапе его развития, на этапе мифотворчества, приходящем на смену эпохе сказок. Миф имеет дело с глобальными проблемами, хотя и в мифе может присутствовать «элемент компенсирующей фантазии». Героя-человека в мифе заменяет герой-бог, местом действия которого является не селение первобытного человека, как могло быть в легенде, а вся Вселенная. В сказки верят дети, к мифу с доверием относятся и взрослые.

Легко заметить, что С. Лангер не более как пересказывает хорошо известные положения антропологической и психоаналитической мифообъясняющих школ. А это значит, что, как и ее учителю Э. Кассиреру, С. Лангер пришлось в конце концов спуститься с высот пансимволизма в весьма предметный мир антропологии и психоанализа. Это было следствием того, что уже сами Э. Кассирер и С. Лангер старались выйти за рамки своего символического догматизма, который подвергнется самой резкой критике со стороны более поздних представителей семантико-символического литературоведения.

Заметной вехой в развитии учения о символе были работы одного из крупнейших английских литературоведов А. Ричардса, оказавшего значительное влияние на становление семантико-символической критики в Англии и США. Понимание символа А. Ричардсом представляется весьма упрощенным не только на фоне современных изощренных теорий символотворчества (Ф. Уилрайт), но и по сравнению с его предшественниками и современниками (К. Юнг, Э. Кассирер). Занимаясь преимущественно лингвистическими средствами выражения, А. Ричардс понимает символ как вербальный эквивалент предмета или явления. Допускает А. Ричардс и создание цепочки символов с тем, однако, условием, что в начале этой цепочки лежит нечто реальное.

Принципиально важным положением в теориях А. Ричардса является его противопоставление символической и эмотивной функций языкового выражения. Первая функция, по мысли А. Ричардса, используется только научной мыслью, вторая — в области литературы и искусства. Совершенно очевидно, что символ понимается

А. Ричардсом просто как знак, применяющийся в научном утверждении.

По мысли А. Ричардса, очень много путаницы происходит в области литературной критики и эстетики лишь из-за того, что научный (строго символический, как характеризует его А. Ричардс) способ выражения подменяется эмотивным, провоцирующим то или иное отношение к фактам или явлениям. Строго символическим выражением А. Ричардс считает утверждения типа «высота Эйфелевой башни 900 футов», а типично эмотивными являются выражения «Ура!» или «поэзия — это дух» [52, 149]. И автор книги с символическим названием «Практическая критика» стремится в идеале к тому, чтобы вся деятельность человека могла быть охвачена и проанализирована научными лабораторными методами. На пути к реализации этого идеала первой вехой должно быть «постоянное и четкое понимание этих двух функций языка», ибо в научно-критической лаборатории А. Ричардса должны применяться главным образом психолингвистические методы. А. Ричардс призывает к тщательному изучению этих двух функций, ибо, как он говорит, «бесполезно пытаться стерилизовать наши инструменты, не изучив особенности жизни бактерий».

Эта ориентация А. Ричардса на эмпирико-прагматические методы анализа произведений искусства, а также указание на строгую связь, существующую между предметом и символом, дали основание Ф. Уилрайту осудить английского литературоведа как «семантического позитивиста», весьма примитивно толкующего сущность символа.

Не следует, однако, преувеличивать «примитивизм» в подходе к символотворчеству со стороны А. Ричардса. Его убеждение в том, что символ выполняет лишь научные функции, вовсе не говорит о недооценке А. Ричардсом всей сложности эмотивного, точнее — художественно-эстетического выражения. А. Ричардс близок к тому, чтобы не только признать наличие особой художественной правды, существующей параллельно с научной («символической») истиной, но и особой эстетической эмоции, о которой в 20-е годы писали предтечи современных «новых критиков» Р. Фрай и К. Белл. Кроме того, А. Ричардс отчетливо видит ограниченность «символического» мышления, осуществляющего лишь косвенный, схематический и неполный контакт с реальностью.



Эмотивная функция языка, характеризующаяся ориентацией на субъективные факторы, наоборот, осуществляет более живой и полнокровный контакт. Каждая функция имеет свои достоинства и недостатки. Так, само слово «красота» употребляется в символическом и эмотивном аспектах. Первый характеризуется стремлением свести суть этого понятия к значащим элементам, составляющим основы других наук — социологии, психологии и т. д. Эмотивное же использование термина «красота» находит одно из характерных выражений в утверждении, что «прекрасное необъяснимо».

Крупнейшими современными представителями зарубежной семантико-символической литературной мысли являются М. Фосс и Ф. Уилрайт.

Мартин Фосс одним из первых подверг справедливой критике символический детерминизм Э. Кассирера и С. Лангер и разработал более гибкую, более стройную и последовательную теорию символических форм, точнее, символично-метафорических форм. Основным достоинством теории М. Фосса является ее определенная диалектичность, базирующаяся главным образом на учении о символе и метафоре как противоборствующих силах. При чем борьба этих сил, по мысли М. Фосса, пронизывает буквально все проявления человеческого существования, а не только художественные тексты. В этом отношении показательно уже само название главного теоретического труда М. Фосса — «Символ и метафора в человеческой жизни» (1949).

М. Фосс не только не разделяет оптимизма С. Лангер относительно новых горизонтов, открываемых человечеству современными учениями о символе и символотворчестве, но и указывает на догматический характер последних. М. Фосс пишет, имея в виду последователей Э. Кассирера: «Человек, по их мнению, обладает некоей „символообразующей силой“, и эта сила делает человека человеком. Все, что продуцирует человек, является символом. Символ стал лозунгом, магическим ключом от всех тайн, ответом на все вопросы» [34, 1].

Действительно, Э. Кассирер и С. Лангер приписывают символу слишком универсальные функции, делая его, по сути, единственным источником, равно как и средством всей человеческой деятельности.

М. Фосс не без основания считает, что для интерпретации произведений искусства и литературы необходимо найти нечто более специфическое и конкретное, чем всеобъемлющий и расплывчатый кассиреровский символ. Свои поиски М. Фосс начинает с ограничения понятия «символ». Последний понимается им примерно так же, как и А. Ричардсом, — как нечто статическое, связанное главным образом с научным знанием. «Символ — излюбленное средство рационализма, — говорит Фосс. — Он... спасает человека от утопания в деталях... Он подымает нас в бездушную сферу схематизма». Наиболее символической областью человеческого знания, с точки зрения М. Фосса, является математика. Символизм, по мысли М. Фосса, базируется на отношении части к целому, в основе которого лежит идея о том, что часть представляет целое. Основное предназначение символов — редуцировать и упрощать реальность, сводить ее к статическим схемам. Символ сводит бесконечный процесс к конечному объекту, или, говоря иначе, — останавливает мгновение с целью его анатомирования.

Антиподом символа выступает у М. Фосса метафора. Символ статичен, метафора подвижна, символ представляет как схема, метафора — как процесс. Символ редуцирует и упрощает реальность, метафора расширяет и оживляет ее. Символ конечен, метафора бесконечна. Для рождения метафоры обязательно необходим контекст, характеризующийся наличием разнородных элементов. Борьба этих элементов создает то силовое семантическое поле (*tension*), в котором рождается метафора, являя собой совершенно новое уникальное единство, смысл которого определяется не буквальным значением составляющих его слов или элементов, а контекстом.

М. Фосс осуждает стремление представителей школы Э. Кассирера определить метафорический процесс лишь как один из частных случаев всеобъемлющего процесса символотворчества. Хотя символ и символотворчество понимались Э. Кассирером иначе, чем М. Фоссом, все же последний прав, указывая на недостаточное внимание первого к метафоре и — шире — к специфике художественных символических форм. Впрочем, метафора кладется М. Фоссом не только в основу художественного выражения, но и в основу всего человеческого существования. М. Фосс приписывает метафоре почти такую же магическую силу, какую Э. Кассирер придавал символу.

М. Фосс видит в метафоре нечто значительно большее, чем сравнение, аналогию или подобие. Так, обычные загадки, которыми богат фольклор и которые задаются с целью развлечения, базируются на обычном подобии. Но серьезные загадки, в основе которых лежат глубочайшие и трагические аспекты человеческой жизни (загадка Сфинкса, например), «приближаются, — как говорит М. Фосс, — к метафоре». Они выражают тайную мудрость. Эта мудрость, скорее ставящая, чем решающая проблемы, в фольклоре обычно выражается в форме загадки или поговорки. И, как правило, смысл поговорки замаскирован, он выходит далеко за пределы смысла составляющих поговорку слов. Например, значение поговорки *among blind men the one-eyed is king* («среди слепых и одноглазый король»), как справедливо указывает М. Фосс, не имеет ничего общего со значением слов «слепой», «одноглазый», «король». Эта поговорка говорит об относительности и несовершенстве земной власти. Таким образом из сопоставления разнородных элементов родилось совершенно новое значение. И это позволяет М. Фоссу отнести эту поговорку не к разряду подобий, а к сфере метафоры.

Если символ стремится к тому, чтобы все сложное и незнакомое свести к устоявшимся и знакомым понятиям или схемам (выразить, например, явления в схемах и цифрах, этих наиболее типичных символах), то метафора, как демонстрирует М. Фосс на примере пословицы о слепых, работает в обратном направлении — на базе простых и знакомых элементов она создает новое высокое значение, новую мудрость. «Метафора, — пишет в этой связи М. Фосс, — разрывает, а не фиксирует, держит нас в напряжении, а не успокаивает».

Рассуждения М. Фосса о мифологическом богатстве «молодых» языков и о «мертвых метафорах» свидетельствуют о сильном влиянии на него идей Макса Мюллера. Однако для М. Фосса метафора уже является принадлежностью не только собственно языка, но и всего существования, понимаемого, впрочем, в таком смысле, что оно выражается в тех или других системах знаков. Естественно, что М. Фосс дает такое определение метафоре, которое радикально отличается от ее традиционного грамматического или узко литературоведческого понимания. «Метафора, — пишет М. Фосс, — представляет собой процесс напряжения и энергии, выражаемой в

процессе речи, а не в изолированном слове... Она является единством напряжения и процесса». Этим в первую очередь подчеркивается особая функциональная активность метафоры, точнее — метафорического процесса, ибо выделить метафору в ее чистом изолированном виде в такой степени, как символ, невозможно.

Метафорический процесс понимается М. Фоссом как сложное единство разрушения и созидания. Разрушается смысл устоявшихся символов, привычных оборотов речи. И из этого разрушения, из утраты знакомого и привычного вырастает совершенно новое уникальное значение. Символ остается одним и тем же для разных контекстов, метафора всегда уникальна. Она порождается только данным контекстом и только в нем может существовать.

На основе своего широкого понимания метафоры М. Фосс пытается решить целый ряд сложных литературоведческих, эстетических, лингвистических и даже экзистенциальных проблем. Так, он уточняет важное для литературоведения понятие «персонификация». Для понимания последнего, считает М. Фосс, необходимо иметь в виду, что человеческое тело или его части являются лишь символами, а понятие «личность» как нечто находящееся в постоянном движении, противоречиях и развитии — метафорой, метафорическим процессом.

Борьбу противоположностей по модели «символ — метафора» М. Фосс находит и в самом языке, где глагол, являясь выражением процесса, носит на себе черты метафоры, а существительные, стремящиеся к статике, представляют собой символы. «Языки, — пишет в этой связи М. Фосс, — старея, обогащаются статическими существительными, характеризующимися твердым фиксированным значением, и обедняются глаголами». Этим самым М. Фосс подтверждает свою мысль о богатой метафоричности, присущей языкам первобытных народов. Само бытие является, по мысли М. Фосса, метафорическим процессом, ибо «жизнь представляет собой неразделимое единство покоя и движения, бытия и становления».

Таким образом, понятия «метафора» и «метафорический процесс» являются для М. Фосса такими же всеобъемлющими, универсальными и всеобъясняющими, как понятия «символ» у Э. Кассирера или «бессознательное» и «эдипов комплекс» у З. Фрейда.

Специальные главы М. Фосс посвящает проблемам взаимосвязей метафоры и мифа, а также метафоры и поэзии. Исследователь отвергает мысль о том, что некоторые современные научные теории, в частности учение Эйнштейна, являются «современными мифами». Для мифа главное — «метафорический процесс», т. е. открытое и уникальное творческое конструирование, пусть противоречивое и непоследовательное, но зато чуждое малейшей систематизации. Теория же Эйнштейна представляет собой хотя и широкую, но все же «систему символического упрощения» действительности.

Эта мысль М. Фосса важна как свидетельство того, что семантические критики пытаются определить миф и поэзию как уникальные метафорические формы, которым «символическое редуцирование» (т. е. научный элемент) принципиально чуждо. Такое понимание мифа и поэзии полемически направлено против распространенного мнения о том, что миф был для древних неким сгустком науки и философии. Концепция мифа, выдвинутая М. Фоссом, снимает проблему современного мифа как несостоятельную, а также отвергает попытки структуралистов трактовать в качестве мифов не только сами древние сказания и их последующие переработки, но и все современные учения о них.

Мифотворец и поэт распредмечивают («разрушают») действительность для того, чтобы создавать высшие метафорические понятия и ценности. Когда поэт, говорит в этой связи М. Фосс, «называет солнце, луну, звезды, птиц и деревья своими братьями и сестрами, то он подымает их над предметностью и вводит в область живой и творящей активности...». В сознании поэта эти предметы наполняются новым гуманитарным метафорическим содержанием.

На основе своей универсальной противоборствующей модели «символ — метафора» М. Фосс выдвигает принципиально новое понимание соотношения «ритуал — миф». Исследователь решительно отвергает выдвинутое Дж. Фрейзером и устоявшееся в науке понимание мифа как словесного эквивалента ритуала. Ритуал, по сути, рассматривался Дж. Фрейзером и его школой в качестве основы мифотворчества. И не случайно мифологическое направление в зарубежном литературоведении, отцом которого являлся Дж. Фрейзер, не без основания именуют также ритуалистической критикой.

М. Фосс решительно противопоставляет ритуал мифу. Первый определяется как символическая форма, второй — как метафорический процесс. Миф животворит и обогащает действительность новым уникальным смыслом, ритуал, как и все символические формы, стремится упростить реальность, заключив ее в стандартные схемы однообразных, многократно повторяющихся магических действий. Таким образом, миф приобретает у М. Фосса совершенно автономное, уникальное и возвышенное значение. Более того, миф определяется в качестве среды, дающей жизнь и самому ритуалу. «Хотя ритуал, — пишет М. Фосс, — рождается из мифа, он тем не менее стремится обуздать творческую жизнь мифа, охватив ее упрощенными и стандартными символами...»

Ритуал стремится навязать то, что «хорошо» и «законно», миф же не ограничен ни моральными, ни религиозными, ни какими бы то ни было другими рамками. Поэтому цивилизация, в частности европейская цивилизация, характеризуется стремлением ограничить метафорический анархизм мифа и направить жизнь по общепринятым стандартным моделям ритуала. Ритуалами М. Фосс считает не только государственные порядки и церковные догмы, но и точные науки. Он признает высокое прагматическое значение ритуалов для жизни человека и человечества, но полностью отказывается им в творческом (метафорическом или мифологическом) импульсе, без которого человеческая жизнь также была бы немислима.

Модель «символ — метафора» кладется М. Фоссом в основу анализа литературных произведений, в частности драм. Точно в том же плане, в каком миф противопоставлялся ритуалу, М. Фосс противопоставляет трагедию комедии. Трагедия мыслится им как порождение уникального метафорического процесса, комедия — как одна из упрощающих и типизирующих действительность форм. Трагедия открывает новую мудрость, комедия говорит о хорошо известном и обычном. Главной целью и особенностью трагедии является, по мысли М. Фосса, не возбуждение тех или иных эмоций, не пресловутый катарсис, а «напряжение» (*tension*), возникающее из борьбы противоположных начал. Эта борьба и это «напряжение» пронизывают трагедию на всех уровнях, начиная от лингвистического и кончая мировоззренческим. В связи с последним М. Фосс придает особое значение

концепции времени в трагедии. Трагедийное время или точнее — трагедийное настоящее основывается, как считает М. Фосс, не на банальной хронологии, а на особом метафорическом напряжении, возникающем на рубеже двух противоположных начал — прошлого и будущего. Это «напряжение» порождает высокую мудрость трагедии, мудрость, в основе которой лежат проблемы всех времен и всех народов. Трагедия поэтому, как и все высокое «метафорическое» искусство, не имеет «ни временных, ни пространственных характеристик; ее сфера выходит за пределы этих форм. Вот почему произведение искусства может и должно „играть“ с временем, пространством и предметами».

Ввиду той «метафорической» борьбы и страданий, которые демонстрирует герой трагедии зрителю, последний забывает о себе, «разрушает» собственную индивидуальность, для того чтобы воссоздать ее («расширить») уже на более высоком уровне новой мудрости. «Трагедия, — пишет по этому поводу М. Фосс, — одновременно разрушает и подымает нас...» Комедия же, будучи не метафорической, а символической формой выражения, представляет собой, по мысли М. Фосса, низшую форму искусства, не поднимающуюся до постановки и решения проблем высшей мудрости. «Действие становится типичным, личности превращаются в типы, сводя тем самым метафорическое богатство и разнообразие жизни к стандартным формулам», — пишет М. Фосс, имея в виду комедию.

М. Фоссу трудно отказать в последовательности. Его теория, базирующаяся главным образом на четко сформулированных понятиях «символ» и «метафора», отличается строгостью и внутренней логикой. Но, как и все теории (мысль самого же М. Фосса!), она чрезмерно упрощает и схематизирует явления. Есть мудрые комедии и лишенные мудрости трагедии. Есть произведения, «играющие» со временем, но есть и великие творения, твердо придерживающиеся вполне определенных эпох. Есть мифы, не лишенные элементов философии, и есть философские системы, напоминающие мифы. Стройность (что, как свидетельствует сам автор, есть признак упрощения) учения М. Фосса является во многом результатом терминологических манипуляций. Так, понятие «метафора», служащее для обозначения связи человека с «бесконечным», соответственно и расширено М. Фоссом

до бесконечности. С другой стороны, понятие «символ» явно упрощено по сравнению с его трактовками не только у поэтов-символистов, но и у Э. Кассирера, С. Лангер, а также у З. Фрейда, К. Юнга и у многих других ученых, занимающихся этой проблемой. М. Фосс даже не упоминает о поэтическом символе, связывая понятие «символ» только со сферой науки или упрощенного нетворческого знания. Учение М. Фосса о взрывающей рутину жизни метафоре и мифе нашло наибольшее сочувствие в литературоведческих кругах, близких к эстетическому бунту «новых левых».

Крупнейшим американским представителем семантико-символического литературоведения является Филип Уилрайт.

В работах Уилрайта ассимилирован целый комплекс современных литературоведческих идей — от концепции мифа последователей Дж. Фрейзера и теории поэзии «новых критиков» до учений Э. Кассирера о символе и К. Юнга об архетипе. Научные интересы Ф. Уилрайта характеризуются широтой исследовательского диапазона, простираясь от вопросов человеческого существования вообще до языковых, символических и знаковых эквивалентов этого существования. «Целью моей книги, — говорит Ф. Уилрайт о своем основном литературоведческом труде „Пылающий источник“, — является исследование языка и существования человека в той мере, в какой они влияют друг на друга» [63, 6].

Ф. Уилрайт много места уделяет подробнейшему определению таких понятий, как «знак», «сигнал», «сопутствующий стимул» и особенно «символ». Кроме того, в своей другой, более поздней книге «Метафора и реальность» (1967) ученый подробно изложил и свою концепцию метафоры, ставшей, как было видно на примере М. Фосса, важнейшим средством интерпретации художественных ценностей у представителей семантико-символической критики.

Концепции символа и метафоры были разработаны Ф. Уилрайтом более детально, по сравнению с Э. Кассирером, С. Лангер и А. Ричардсом. Символ определяется Ф. Уилрайтом как нечто такое, что не просто обозначает или указывает (как знак или сигнал), но что «значит», что обладает своеобразным экстрасемантическим аспектом. Так, семантический аспект грома как сигнала может исчерпываться побуждением к укрытию в безопасном



месте. Гром же как символ проявления божественной силы (в воображении дикаря, в частности) может вернуться в целый мифологический комплекс. В качестве символа гром обладает могучим семантическим потенциалом, способным всколыхнуть целые пласты человеческого духовного существования (религиозного, мифологического, художественного и т. п.).

Ф. Уилрайт постоянно подчеркивает вот эту активность и экстрасемантичность символа, обращая также самое пристальное внимание на его коммуникативные функции.

Разделив (вслед за Аристотелем) ум человека на практический и созерцательный, язык — на обычный и экспрессивный, Ф. Уилрайт соответственно разделяет и символы. «Мы можем соответственно разделить символы, — пишет Уилрайт, — на глубинные и стено-символы, независимо от того, связаны они с вербальной формой языка или нет». Глубинные символы не всегда доступны среднему человеку и являются, как правило, областью деятельности мудрецов и поэтов. Каждый отдельный индивид «погружается» на такую глубину символа, какая доступна его духовным и интеллектуальным возможностям. В этой связи Ф. Уилрайт пишет следующее: «В современном демократическом обществе наблюдается тенденция считать „истинным“ значением символа то, которое приписывается ему большинством, отрицая на этом основании семантическую ценность..., открывающуюся в этом символе умам более подготовленным и восприимчивым».

Важным для понимания семантико-символических концепций Ф. Уилрайта представляется его мысль об «открывающейся» (а не о «создающейся» индивидом) семантической ценности символа. Значение символа раскрывается как нечто объективное. Умы и души более восприимчивые способны не столько творить символы, сколько «погружаться» в них как в нечто объективное. Такое весьма парадоксальное и противоречивое понимание символа базируется на более широком учении Ф. Уилрайта об «объективной поэтической реальности». Последняя, по мысли ученого, существует параллельно предметной реальности, которую ошибочно и с большим ущербом для эстетики считали единственной.

Стремление к резкому противопоставлению «символической» действительности реальному миру легко обнару-

живалось уже у Э. Кассирера, однако последний все же связывал хотя бы генезис символа с предметностью. А с дуалистической позиции Ф. Уилрайта этот кассиреровский подход к проблеме «реальность — символ» расценивается как проявление эстетического позитивизма. В области поэзии уже нет места реальному предмету — ни в начале, ни в конце. Как проявление позитивизма Ф. Уилрайт осуждает также не только все попытки ряда ученых увидеть хотя бы малейшую связь между миром поэтического символа и реальностью, но и стремление объяснить поэзию как запись индивидуальных реакций на эту реальность. В мире поэзии есть только особые «поэтические» эмоции, связанные только с «поэтической реальностью».

В качестве представителей литературоведческого позитивизма Ф. Уилрайт называет, в частности, А. Ричардса (полагавшего, что поэтический образ розы представляет собой запись эмоциональной реакции поэта) и Б. Рассела, занимавшегося исследованием «обычного» эмоционального воздействия образа Гамлета на читателя. Осуждая концепции этих ученых, Ф. Уилрайт пишет: «Я не отрицаю ни того, что поэзия может и должна в определенной степени изображать чувства поэта, ни того, что она может и должна оказывать на читателя то целебное, уравновешивающее влияние, о котором пишет А. Ричардс в книге „Принципы литературной критики“. Однако с точки зрения того, что собой представляет стихотворное произведение, все это имеет лишь второстепенное значение. А иногда и вовсе его не имеет». Этим самым к обычной неокритической идее о «распредмечивании» реальности Ф. Уилрайт добавляет мысль об очищении поэзии от обыденных эмоций, если можно так сказать — о «распредмечивании» эмоций.

В ответ же на позитивистские устремления тех эстетиков и литературоведов, которым художественный образ видится лишь как более или менее точное воспроизведение реального предмета, Ф. Уилрайт заявляет следующее: «Или должна существовать такая вещь, как поэтическое видение, или же мы должны признать, что единственно верным способом восприятия мира является научный». Именно научный способ мировосприятия, по мысли Ф. Уилрайта, пытаются вчитать современные литературоведы-позитивисты в поэтическое творчество, обрекая последнее на роль некоего ненужного

придатка аналитической мысли, искажающего четкость и истинность научного подхода к действительности.

Усилия Ф. Уилрайта направлены на демонстрацию того, что у поэзии есть свое собственное автономное «поэтическое измерение», своя «поэтическая реальность». Естественно, что Ф. Уилрайт диаметрально противопоставляет последнюю научному «измерению» действительности. Правда, в отличие от многочисленных своих предшественников, Ф. Уилрайт занят не столько этим противопоставлением, сколько изучением «поэтической реальности».

Острая критика, которой подверг Ф. Уилрайт литературоведческий позитивизм, вполне справедлива. Действительно, вызывает недоумение стремление представителей многих зарубежных критических школ игнорировать художественное произведение как таковое, отыскивая в нем, а иногда и навязывая ему те или иные внешние значения. Для психоаналитиков, например, произведение почти всегда представляет собой не более чем историю душевной болезни автора. Однако Ф. Уилрайт вслед за своими учителями Э. Кассирером и неокритиками впадает в другую крайность, стремясь «о стихах говорить лишь стихами», а точнее, ограничить семантику произведения узколитературными рамками. Ревниво оберегая «поэтическую реальность» от вторжения чуждых ей элементов, Ф. Уилрайт протестует против высказанной Чарлзом Моррисом мысли о возможности посредством семиотики преодолеть разрыв, существующий между естественными и гуманитарными науками, опасаясь того, что в конечном счете поэтическое мировосприятие будет вытеснено «научным».

Проявление этого прагматизма Ф. Уилрайт находит в стремлении многих мыслителей увидеть в искусстве и литературе один из способов стимулирования или изживания обычных эмоций (любви, гнева и т. п.). Искусство, по мысли Ф. Уилрайта, рождает эмоции особого рода, принципиально отличающиеся от обычных. Этим самым решительно поддерживается высказанная неокритиками еще в 20-е годы мысль о существовании особой «эстетической» эмоции. Эта мысль легко вписывается в общую уилрайтовскую концепцию поэтического творчества. Дематериализовав основу символа, Ф. Уилрайт нечто подобное производит и с эмоциональной реакци-

ей на художественное произведение, уводя эту реакцию как можно дальше от позитивистской предметности, столь чуждой, если верить семантическим критикам, «поэтической реальности».

Ограничив таким образом то всеислие эмоции в искусстве, о котором в течение веков так много говорили крупнейшие представители эстетической мысли, во всяком случае попытавшись втиснуть эмоциональные реакции в эстетические и текстуальные рамки, Ф. Уилрайт предпринял одну из немногих в среде современных зарубежных литературоведов попыток реабилитировать интеллект как генератор искусства.

Говоря о «референтном», или значащем и эмотивном аспектах поэтического языка, Ф. Уилрайт не противопоставляет их. Однако подобно тому как с эмотивным аспектом произведений связывалась специфическая «эстетическая» эмоция, так и «референтность» понимается в качестве носителя поэтической, глубинной мудрости или, что принципиально важно для учения Ф. Уилрайта, — квази-мудрости», или «квази-правды». Если уточнить эту мысль, то Ф. Уилрайт наряду с поэтической эмоцией говорит и о существовании специфической поэтической истины. Специфичность ее заключается в том, что эта истина не обязательно должна быть истинной в научном значении слова. «„Король Лир“, — пишет в этой связи Ф. Уилрайт, — является великим произведением потому, что поэтическими средствами он выявляет глубинное значение, ненавязчиво прикасаясь к полной высокого смысла правде и квази-правде о природе человека, старости... и самопознания через страдание».

Говоря о восприятии «глубинного» содержания «Короля Лира» зрителем или читателем, Ф. Уилрайт резонно подчеркивает, что оно является не эмоциональным по преимуществу (как считают психоаналитики) и не исключительно интеллектуальным (к чему близки последователи К. Леви-Стросса), а в равной мере и в равных пропорциях тем и другим. Разумеется, эмоции и интеллект воспринимающего должны работать при этом, если верить учению Ф. Уилрайта, на особом «поэтическом» уровне. Возведение этого уровня в некий эстетический абсолют Ф. Уилрайт называет революцией в семантике, сравнивая свои концепции с... открытиями Коперника. Однако анализ восьми выдвинутых Ф. Уилрайтом прин-

ципов «экспрессивного», т. е. поэтического языка показывает, что ученый скорее детализирует и развивает уже известные до него концепции, чем совершает «семантическую революцию» в подходе к поэзии.

Всякому, кто знаком с работами «новых критиков» (Дж. Рэнсома, А. Тейта, К. Брукса и др.), мало нового говорят, в частности, такие отмеченные Ф. Уилрайтом принципы поэтической речи, как парадокс (O, loving hate!), контекстуализм (связь значения символа с конкретным текстом), многозначность, «рассеянный фокус» (затемненность или амбивалентность образа, символа, поэтической фразы). Так, образ Гамлета, по мысли Ф. Уилрайта, расплывчат, т. е. фокус его изображения смягчен, рассеян (в отличие от четко очерченного образа Полония).

Относительно большей оригинальностью отличаются принципы «иконической значимости», «паралогического измерения» и «значимой тайны». Эта оригинальность связана главным образом с попытками Ф. Уилрайта на основе этих принципов соединить свои семантические концепции с отдельными положениями мифокритики, выдвигая при этом свое понимание мифа и мифотворчества. Говоря, в частности, об «иконической значимости», Ф. Уилрайт пишет: «Каждый поразивший нас предмет в природе кажется прежде всего значимым сам по себе, но вслед за тем мы воспринимаем его как преддверие, ведущее в нечто неизвестное. Фетиш и тотем имеют, несомненно, это значение преддверия». Первобытный человек в большей степени, нежели современный, прислушивался к «значащей тайне», присутствующей в предметах, превращая некоторые из этих предметов в фетиши. В этом благоговении перед предметами и животными как носителями тайны, мана Ф. Уилрайт склонен видеть основу рождения мифов. «Позже, — говорит он в этой связи, — когда ужас исчезал после более близкого знакомства (с «предметным». — А. К.), фантазия преобразовывала врожденную мистическую интуицию в мифологию, а самоуверенность низводила сакраментальное до магического».

На это понимание Ф. Уилрайтом генезиса мифа оказали несомненное влияние положения А. Ланга о существовании высоких «сакраментальных» религий в первобытном обществе параллельно с «магическим» (более низким) мировосприятием.

Ф. Уилрайт в значительной степени ограничивает художественное и психологическое всеислие мифа, проповедуемое мифокритиками. Он признает то большое значение, которое имеет для искусства открытое К. Юнгом архетипное измерение, однако не считает это измерение единственным или даже важнейшим. Соглашаясь с мифокритикой в том, что всякое великое искусство универсально, Ф. Уилрайт вместе с тем больше склонен акцентировать внимание на неповторимости каждого отдельного произведения, чем на их общей архетипной или мифологической основе. Сославшись в этом отношении на архетипную близость «Эдипа в Колоне» и «Короля Лира», критик предостерегает от попыток превратить простую аналогию в некую методологическую дефиницию полумистического характера. «Всеобщая идея, — поясняет Ф. Уилрайт, — не может быть отторгнута от конкретного текста». Это высказывание направлено против юнгианцев, превративших общие архетипные идеи и образы в некое подобие мифических существ, прихотливо поселяющихся в том или ином тексте (часто без ведома автора).

Ф. Уилрайт освобождает мозг от засилья юнгианских стереотипов, выдвигая идею об «архетипном воображении» или мышлении. «Архетипное воображение», по мысли Ф. Уилрайта, просто осуществляет сплав конкретного и общего, частного и типического, а также образа и идеи, в отличие от «метафорического воображения», находящего общность между двумя или несколькими конкретными предметами. В своем понимании метафоры и метафорического воображения Ф. Уилрайт очень близок к М. Фоссу.

«Метафорическое воображение» и «архетипное воображение» находятся, по мысли Ф. Уилрайта, в диалектическом единстве. Первое создает нечто новое или открывает новые грани в старом. Второе стремится к фиксации наиболее важных идей и образов, порожденных в прошлом. Первое, пишет Ф. Уилрайт, дает живость и свежесть, второе — глубину и важность. Простейшими и типичнейшими продуктами «архетипного воображения» являются всякого рода эмблемы. Ф. Уилрайт, по сути, лишает слово «архетип» того таинственного и могущественного значения, которым наделяют его юнгианцы, и заставляет его работать в качестве хотя и сложного, но все же вполне объяснимого сознательного механизма.

Семантический метод анализа Ф. Уилрайта отчетливо проявляет свою оригинальность при интерпретации отдельных мифов и литературных произведений. Глубинные семантические потенции<sup>9</sup> (в пику глубинным психологическим компонентам, разыскиваемым в произведении психоаналитиками) Ф. Уилрайт выявляет, в частности, в «Царе Эдипе». Отвергая пресловутое фрейдистское объяснение трагедии Софокла, Ф. Уилрайт осуждает и рассмотренную ранее социологическую ее интерпретацию, предложенную Э. Фроммом (конфликт Эдипа с отцом расценивается Э. Фроммом как символическое изображение борьбы патриархального и матриархального начал). В связи с этим Ф. Уилрайт лишний раз подчеркивает, что основные значения художественного произведения следует искать внутри, а не вне его.

Постигать глубинный смысл «Царя Эдипа» Ф. Уилрайт начинает уже с самого заглавия, говоря, что более точным был бы перевод заглавия трагедии как «Эдиптиран» (тиранами в Древней Греции называли правителей, которым трон достался не по наследству). Уже само название трагедии, утверждает Ф. Уилрайт, предполагает идею о нарушении предначертанных богами границ, вызов закону и судьбе. Ни для кого не видимое (кроме слепого Тиресия) преступление, зло делает больными и людей и природу. Узурпация трона (хотя и невольная) носит в произведении полумистический характер и является, по мысли Ф. Уилрайта, одним из главных глубинных значений мифа об Эдипе. Другое глубинное значение выявляется через антитезу слепота — прозрение, предполагающую прежде всего духовную слепоту и духовное прозрение. Антитеза символизируется в трагедии противопоставлением физически слепого Тиресия духовно незрячему Эдипу.

Касаясь трагедии «Антигона», Ф. Уилрайт снова отвергает социологическое толкование конфликта между Креонтом и Антигоной, предложенное Э. Фроммом, и видит в этих героях олицетворение архетипного конфликта между интуитивным метафорическим восприятием мира (Антигона) и восприятием логическим, линейным (Креонт). Такое понимание конфликта шире фроммовского, считает Ф. Уилрайт, ибо охватывает все сто-

---

<sup>9</sup> Семантический подход к произведению понимается Ф. Уилрайтом прежде всего как способ выявления глубинного значения.

роны действительности, а не одну из них — социологическую.

Основное глубинное значение трилогии Эсхила об Оресте Ф. Уилрайт находит, как и в «Царе Эдипе», в антитезе света и мрака, проецированной в социальном аспекте на борьбу новой общественной законности со старой, связанной с родовой вендеттой. Образным воплощением этой борьбы является, по мысли Ф. Уилрайта, приход добрых и разумных евменид на смену архаическим фуриям и эриниям, старую мораль которых символизирует Клитемнестра.

Ф. Уилрайт считает Эсхила одним из крупнейших мастеров «экспрессивной метафоры» в мировой литературе («Гомер предпочитал сравнение (*simile*) метафоре, а Софокл достигал выразительности другими средствами») и особенно энергично применяет свой метод вербального, метафорического и архетипного анализа для объяснения «Орестеи». В ряде образов, предложений и слов отыскиваются глубинные значения, двойственность смысла, парадоксы, ирония, семантические обертоны. Так, обертоны и символы смерти Ф. Уилрайт находит в уже, приснившемся Клитемнестре, а также в красном ковре, постеленном ею для встречи мужа, и в целом ряде других предметов и явлений, несущих в пьесе мощный символично-семантический заряд.

Проблема смерти, убийства, преступления связывается Ф. Уилрайтом с проблемой рождения новой морали, однако в отличие от Э. Фромма Ф. Уилрайт соотносит мораль скорее с глубинными душевными движениями и религией, чем с какими бы то ни было социальными изменениями. Вместе с тем Уилрайт постоянно выходит за пределы им же постулированной автономии художественного произведения. Выходит в ту же психологию, мораль, религию, социологию, от которых так ревниво оберегает художественные ценности в теоретической части своих исследований.

В заключение Ф. Уилрайт еще раз подчеркивает, что ошибался А. Ричардс, говоривший о поэзии как носительнице псевдоправды, что истинность поэзии ничем не уступает истинности позитивистской науки, но это правда особого рода — «поэтическая». Она реализуется только в данном контексте. Впрочем, вне последнего Ф. Уилрайт не представляет себе существования и «позитивистской» (т. е. объективной, научной) истины. «Давайте



не обманывать себя мыслью, что вообще существует истина вне определенного контекста», — говорит он в этой связи. В контексте Ф. Уилрайта пытается отыскать не столько лингвоструктурные поэтические элементы, сколько глубинные значения, что позволяет провести четкую демаркационную линию между ним и «новыми критиками» школы Дж. Рэнсома, А. Тейта и К. Брукса, методологическая ограниченность которой исследователем в определенной степени преодолевается.

Не соглашаясь с общей откровенно идеалистической концепцией мифа и поэзии, выдвинутой Ф. Уилрайтом, и отмечая ее односторонность и противоречия, нельзя вместе с тем не сочувствовать вполне понятному стремлению ученого защитить художественные ценности от слишком бесцеремонного посягательства на них целого ряда современных наук, вооруженных зачастую механизированными средствами анализа.

Типичный образец семантико-символической критики представляет собой статья Л. Найтса «„Король Лир“ как метафора», включенная в мифокритический сборник «Миф и символ» (1963). В этой работе ассимилированы литературоведческие идеи Ф. Уилрайта и М. Фосса. Последнего Л. Найтс осуждает за непонимание разницы между знаком и символом, но полностью соглашается с его концепцией метафоры. «В определенной степени жизнь является ассимиляцией метафор» [44, 37], — пишет Л. Найтс, повторяя мысль своего учителя.

Обращаясь к конкретному анализу «Короля Лира», Л. Найтс исследует порождающий «энергию и напряжение» процесс взаимодействия семантических элементов, в частности ключевых слов. Одним из них является слово «справедливость». На вопрос «Что такое справедливость?» драма «дает много более или менее удовлетворительных ответов», — говорит Л. Найтс. По сути, он повторяет мысль Ф. Уилрайта о многоликости истины, многоликости не только не обесценивающей истину, а, наоборот, открывающей в ней новые грани. В контексте пьесы, говорит далее Л. Найтс, вопрос о справедливости поднят «на уровень, превышающий наше обычное о ней представление. На этом новом метафорическом уровне открылись и новые перспективы для воображения и мысли. Воплощенные... в чрезвычайно сложной метафоре, каковой является „Король Лир“, эти перспективы продолжают и развиваются в каждом из нас».

Новое прочтение произведений Шекспира как метафор показывает, по мнению Л. Найтса, несостоятельность их критики со стороны многих выдающихся литераторов, в частности Л. Толстого. Главное в творениях Шекспира, как и вообще в художественных произведениях, не то, считает Л. Найтс, что они точно изображают действительность или возбуждают наши эмоции, а то, что «они приводят в движение силы, посредством которых мы сознаем (или создаем) наш мир». Эти слова Л. Найтса особенно рельефно выявляют гносеологические и методологические основы семантико-символической критики. Для ее представителей «создание» и «сознание» мира являются процессами тождественными, ибо истинной, высшей реальностью они считают не предметный, окружающий нас мир, а внутренний мир символов (Э. Кассирер) или поэтических образов и эмоций (Ф. Уилрайт).

На протяжении многих десятилетий в семантико-символическом литературоведении США отчетливо проступали два направления — позитивистское, ориентирующееся на «сайентистские» (от science — наука) лабораторные методы анализа (типичные «сайентистом» был А. Ричардс) и антипозитивистское, наиболее последовательно представленное работами Ф. Уилрайта. До начала 70-х годов положение антипозитивистов было предпочтительным. Это объясняется тем, что эстетический и литературоведческий идеализм пустил в США глубокие корни, питательной средой которых были в начале века антипозитивистские концепции искусства Б. Кроче, а несколько позже — теория и практика «новых критиков».

Однако с начала 70-х годов литературоведческая мысль США подверглась мощному воздействию со стороны европейского (прежде всего французского) структурализма, тяга которого к кибернетическим и математическим методам анализа общеизвестна. Естественно, что ситуация изменилась и усложнилась. Достаточно сказать, что в сборнике «Мифология» (1972) рядом с работой Э. Кассирера «Сила метафоры» была опубликована и статья П. Маранда с характерным названием «Качественный и количественный анализ мифов посредством компьютера». Это свидетельствует об усилении позиций «сайентистов» в литературоведении США и о новых тенденциях в семантико-символической критике, обуслов-

ленных ее взаимоотношениями со структурализмом. Об этих взаимоотношениях американский литературовед Р. Скоулз пишет следующее: «...Некоторые формалисты и структуралисты дают понять, что литературную семантику можно игнорировать... Но результатом этого пренебрежения является лишь то, что семантика проникает в анализ незамеченной или не замечаемой» [57, 12]. Речь идет о том, что структурализм, занятый отысканием интертекстовых универсалий, построением литературной морфологии, выказывает слабость при определении художественной специфики конкретных текстов. Именно это, по мысли Р. Скоулза, и способствует сближению структурализма и семантической критики.

Дело, однако, не только в этом. Сближение структурализма, семантико-символической и мифологической критики стимулируется главным образом общностью ряда их методологических черт, на особенности которых уже указывалось. Явно усилившееся в 70-е годы взаимопритяжение, казалось бы, очень различных методологий обусловлено общим стремлением семантико-символической, структурной, мифологической и неокритической школ избегать внелитературных (и особенно социально-исторических) методов анализа. Это стремление порождает преувеличенный интерес к лингвистике, мифу, символу, метафоре, который присущ этим внутрилитературным методикам. Различие между последними часто определяется лишь тем, на каком из этих явлений (мифе, символе, метафоре и т. п.) они акцентируют внимание.

Семантико-символическая критика в некоторой степени стимулировала развитие литературоведческой мысли США. В частности, она помогла преодолеть ряд ограничений, обусловленных чрезмерно узкой методологией неокритической и психоаналитической школ. Вместе с тем само семантико-символическое литературоведение несет на себе печать идеализма и методологической односторонности, вызванной прежде всего стремлением к созданию учения о «поэтической реальности» как антитезе реальности предметной.

Идеалистическая сущность семантической философии искусства была отмечена в работах советских философов и литературоведов, в частности в исследованиях М. Б. Храпченко и Е. Я. Басина. Особая опасность состоит в том, что, «являясь в своей сущности идеалистическим, несовместимым с научным, диалектико-материал-

листическим мировоззрением, оно выступает под флагом „сайентизма“, „точных методов исследования“ и т. п.» [7, 4]. К этому следует лишь добавить, что многие семантические критики, как было показано, выступают и под флагом антисайентизма, осуждая структурализм, семиотику и математические методы как неопозитивизм в эстетике.

### 3. Мифологическая критика и структурализм

Взаимоотношения мифологической критики и структурализма отличаются особой сложностью, вызванной тем, что сами эти методологии весьма неоднородны. Особенно это касается структурализма. Как справедливо заметил советский исследователь Я. Е. Эльсберг, при сопоставлении многочисленных школ структурализма «...диапазон этого течения окажется действительно безграничным, а содержание последнего уже вовсе расплывшимся» [19, 66].

В данном разделе будут рассмотрены две ветви литературного структурализма, так или иначе соотносящиеся с мифокритическим методом. Весьма условно эти ветви можно определить как психологическое (а уже — мифопсихологическое) и логическое направления в структурализме. Некоторые образцы мифопсихологического структурализма анализировались в предыдущих разделах. Это построения Н. Фрая и К. Стилла, которых часто и не без основания называют структуралистами. Н. Фрай и К. Стилл вчитывают в любое художественное произведение весьма четкие мифологические структуры. У Н. Фрая<sup>10</sup> последние основываются на сезонном мировосприятии действительности человеком, мировосприятии, унаследованном из глубокой ритуальной древности. Все положительные светлые черты связываются Н. Фраем с весной, отрицательные — с зимой. По этому же

---

<sup>10</sup> Американский исследователь структурализма Р. Скоулз говорит о Н. Фрае как о представителе «американского» структурализма (характеризующегося в отличие от французского «логического» мифопсихологической ориентацией. — А. К.) и рекомендует в списке литературы книгу Н. Фрая «Анатомия критики», аттестует ее как «важнейший документ англо-американского структурализма» («проструктуралистом» называет Р. Скоулз и Ф. Рэглана).

структурному принципу разделяются жанры и решаются многие другие проблемы художественного творчества.

Структуралисты мифо-психологического направления используют главным образом учение Дж. Фрейзера о ритуалистических и магических иррациональных проявлениях психики первобытного человека, а также психоаналитические теории. Другая — логическая — разновидность структурализма, начавшая энергично проникать в литературоведческую мысль США в последнее время, своим развитием обязана преимущественно современной французской науке о мифе и литературе, и в частности работам Р. Барта и К. Леви-Стросса.

Казалось бы, что теории Р. Барта и К. Леви-Стросса, выдвинувших оригинальные концепции мифа, должны были бы усилить позиции американской мифокритики. Однако произошло нечто обратное: французский структурализм стал оказывать интерферирующее влияние на развитие мифокритической методологии.

Примечательным образцом современной структурной мифокритики является докторская диссертация Г. Блума «Мифотворчество Шелли». В работе Г. Блума использованы новейшие идеи мифологической, семантико-символической и «новой» критики, а также методология психологического структурализма.

От новой и семантической критики Г. Блум позаимствовал метод «пристального» текстуального прочтения. Влияние мифокритики (прежде всего Н. Фрая, как об этом прямо говорит исследователь) выразилось в общем интересе к мифу и мифотворчеству, а также в модифицированном использовании идеи цикличности (по модели «умирание — возрождение»). Тяга к структурализму проявилась в использовании весьма популярных в современном зарубежном литературоведении и философии моделей отношений «Я — Ты» и «Я — Оно». Однако структурализм Г. Блума характеризуется ориентацией на методологию экзистенциальной критики, для которой произведение не «предмет» для исследования, а прежде всего «опыт» или «акт» для сопереживания.

Модель «Я — Ты», разъясняет Г. Блум, обозначает отношения, которые могут иметь место только на гуманитарном, духовном уровне. Наиболее полно эта модель реализует себя в религии (в отношении «человек —

бог»), а также в мифе и высокой поэзии. Причем понятие «высокая поэзия» идентично у Г. Блума понятию «мифопоэзия».

Модель «Я — Оно» отражает более примитивные отношения, существующие между человеком и неодушевленным предметом. Особая роль мифа связывается Блумом с тем, что для мифотворца (как первобытного, так и современного) не существует неодушевленных предметов. Создатель мифа и поэт истинно мифологической ориентации не знает модели «Я — Оно». Вся жизнь и все творчество такого поэта выражает себя по модели «Я — Ты», ибо вся действительность воспринимается им только как нечто живое и одушевленное.

На основе своих структурно-психологических моделей «Я — Ты» и «Я — Оно» Г. Блум анализирует творчество П. Б. Шелли. При анализе малых форм поэзии Шелли Г. Блум ограничивается только этими моделями. Для интерпретации поэм и драм используется также обычная для мифокритики концепция цикличности. О стихотворении «К Ночи», в котором Шелли призывает долгожданную ночь скорее прийти, Г. Блум пишет следующее: «Шелли не персонифицирует ночь, т. е. он не одушевляет то, что для него не является неодушевленным. Он просто гуманизирует ночь, в том смысле, что его „Я“ не относится к ночи как к объекту. Объектом в стихотворении является „день“. Ночь же воспринимается как „Ты“...» [20, 6]. Таким образом, отношение к ночи как к источнику истинной для поэта жизни осуществляется по модели «Я — Ты», отношение же к антагонисту ночи — дню — по модели «Я — Оно». Ночь распределена и «гуманизирована», день оставлен в мире вещественности, объективности.

Г. Блум верно замечает, что ночь у Шелли не является символом того сложного влечения к смерти, которое можно легко найти в известных «Гимнах ночи» Новалиса. Наоборот, «в тонком гимне „К Ночи“, — говорит Блум, — Шелли выказывает парадоксальное влечение к жизни, .. связывая Ночь с жизнью воображения, жизнью, которую поэт не может найти в обыденности дня». Обычная, устоявшаяся символика, связанная с днем как проявлением жизни и с ночью как олицетворением смерти, Шелли разрывается. Поэт парадоксально ассоциирует день со смертью для того, чтобы насладиться ночью как проявлением высшей жизни.

«Я рассмотрел стихотворение „К Ночи“, — пишет в заключение Г. Блум, — в качестве примера элементарной мифопоэзии, в которой поэт входит в отношения с „Ты“ предметов, отношения сами по себе творящие миф».

Интерпретацию «Оды Западному Ветру» Г. Блум также начинает с указания на один из главных парадоксов произведения, в котором ветер-разрушитель воспевается в качестве созидателя. В «Оде Западному Ветру» этот парадокс связывается, по мысли Блума, с другой мифопоэтической особенностью произведений Шелли, с темой цикличности. Ода структурно оформляется вокруг центрального образа разрушителя и созидателя ветра, изображая полный цикл мифа о смерти и возрождении, как в сезонном, так и в духовном смысле. Г. Блум снова говорит о неправомерности вчитывания идеи персонификации в произведении Шелли. Персонификация имеет место там, где существует «Оно», т. е. предметный мир. В мифе же и в мифопоэзии такого мира просто нет. Для Шелли Западный Ветер такое же живое существо, как и сам поэт. И отношения между ним и ветром строятся по модели «Я — Ты», модели, предполагающей высокую одухотворенность, интимность и непосредственность.

Когда же в этой модели «Ты» становится «Оно», тогда поэт, подобно ученому, говорит Блум, имеет дело только с реальным, а не с мифопоэтическим миром. В сущности, мифотворец и поэт имеют дело не с реальным предметом, а с той «поэтической реальностью», о которой говорил Ф. Уилрайт, или с тем мана (присутствием в предмете «чего-то»), о котором писали многие исследователи психологии первобытного человека (Маррет, Леви-Брюль и др.).

Г. Блум «пристально» прочитывает каждую строфу стихотворения, показывая, с одной стороны, его удивительную структурную сбалансированность, основывающуюся на цикличности (вначале — идея разрушения, затем — созидания, а в последнем куплете обе эти идеи синтезированы), а с другой, — отмечая стремление поэта преодолеть предметность реального мира и «войти в отношения „Я — Ты“ с Духом ветра». Это стремление, наложившее отпечаток на структуру стихотворения, «подымает нас с предметного на человеческий уровень». Человеческий (он же — мифологический и мифопоэтический) уровень характеризуется нежеланием жить

только с «Оно» в бездушно-предметной среде, не озаренной человечностью и поэзией. Миф и мифопоэзия творят истинно человеческий мир и устанавливают истинно человеческие отношения с этим миром. Такова, в сущности, основная мысль Г. Блума. При этом миф и мифопоэзия понимаются не только как важнейшие, но и как единственные средства гуманизации действительности, ибо наука и аналитическое мышление действуют, по мысли Г. Блума, в диаметрально противоположных направлениях. Таким образом, Г. Блум не замыкается в узких рамках «пристального» или структурного прочтения, а ставит в своей книге самые жгучие современные экзистенциальные проблемы.

Вместе с тем обращает на себя внимание стремление Г. Блума не заметить или тенденциозно трактовать революционные и конкретно-социальные аспекты творчества Шелли. Трудно согласиться с Г. Блумом, утверждающим, что строка Шелли *I fall upon the thorns of life, I bleed* «не имеет абсолютно никакой связи с Лорд-Канцлерами, критиками, деспотическими отцами и т. п.», что в этой строке поэт выразил только свое отчаяние перед лицом необходимости спускаться с высот мифопоэзии в холодный предметный мир. Полемически эти слова Г. Блума направлены против презираемой им психоаналитической критики, преувеличенный интерес которой к биографическим деталям общеизвестен. Но если психоаналитические критики опускают читателя в бездонные глубины «бессознательного», то Г. Блум подымает его в чрезмерно удаленные от реальности сферы. Вполне можно согласиться с мыслью Г. Блума о том, что Шелли гуманизировал реальность, но стремление исследователя не увидеть конкретно-социального аспекта творчества великого романтика в корне ошибочно и методологически порочно. Показательно в этой связи то, что Г. Блум не анализирует в своем объемистом труде драму «Ченчи», где Шелли открыто проявил себя как поэт вполне определенных социальных и политических взглядов.

Структуралистские тенденции отчетливо проступают в объемистом исследовании Г. Слокхвера «Мифопоэзия. Мифологические темы в литературной классике» (1970). Эта книга дает наиболее полное представление о методологических особенностях американской мифологической критики 70-х годов. Исследовательская мане-



ра Г. Слокхера характеризуется смешением трех важнейших методологий американского литературоведения — мифологической, структурной и психоаналитической.

Как и Г. Блум, Г. Слокхер большое место уделяет проблеме возрождения мифа как в литературе, так и в психологии современного человека. Говоря о стремлении западных литераторов к выработке мифологического мировоззрения, которое, по мысли Г. Слокхера, способно противостоять губительному натиску машинного века и спасти личность от отчуждения, ученый пишет: «Жизненность мифологического мышления обусловлена его способностью заставить нас почувствовать, что мы не одиноки в этом мире. Возрождение мифа в наше время является попыткой удовлетворить потребность человека в товарищах на нашем общем жизненном пути» [58, 14, 15]. Таким образом, миф рассматривается Г. Слокхером не просто как литературный первоисточник, но и как средство разрешения экзистенциальных проблем, крайне болезненных и острых для современного западного мира. В этом отношении особенно важен миф, считает Слокхер, для художника, острее других переживающего свое отчуждение. «Миф, — говорит исследователь, — дает художнику наиболее общечеловеческие темы, этим самым предоставляя ему возможность вновь возвратиться к широчайшей аудитории».

Итак, одно из назначений мифа, по мысли Г. Слокхера, — спасти от отчуждения искусство и художника, восстановив прерванные связи между ними и обществом. Если З. Фрейд, Б. Малиновский и другие говорили о прагматических функциях мифа в древнем обществе, то Г. Слокхер находит возможным, как явствует из вышесказанного, чрезвычайно благотворное, спасительное возрождение этих функций в современном обществе и искусстве.

Если учесть то, какая путаница происходит из-за многозначности слова «миф», то кажется вполне обоснованным предложение Г. Слокхера называть все современные произведения, основанные на мифе или затрагивающие, подобно мифу, наиболее глубокие проблемы человеческого существования, мифопозией. Этим самым проводится необходимая грань между древним и современным мифом, о которой часто забывают многие ли-

тературоведы, говорящие о «мифе Кафки», «мифе Джойса» и т. п.

Г. Слокховер практически не использует идей К. Юнга и Г. Мэррея о трансцендентальности творческих идей. Его не интересует то, как пришел автор к созданию произведения, из каких источников он черпал — из прочитанных книг или из собственного «бессознательного». Слокховера прежде всего интересует мифологическая структура произведения, в которой он всегда отыскивает четыре элемента: «эдем», «падение или преступление героя», «путешествие» и «возвращение или гибель».

Разумеется, сам по себе этот структурный каркас, на который Г. Слокховер натягивает тексты мифов, древних трагедий, христианские и фольклорные легенды, «Божественную комедию», «Гамлета», «Дон Кихота», «Фауста», «Братьев Карамазовых» и т. д., не может объяснить их содержания. Для объяснения последнего широко используются антропологические идеи Дж. Фрейзера и психоаналитические теории. Таким образом, исследование Г. Слокховера представляет собой сплав наиболее развитых школ современного зарубежного литературоведения — структурализма, психоанализа и мифокритики.

Говоря о первом структурном этапе — «эдеме», «золотом веке», Г. Слокховер связывает его истоки с «родительской волей» и даже с «дородовым блаженством ребенка». Таким образом, критик отталкивается от фрейдистских и ранкианских психологических теорий. Первым героем мифопоэзии, по мысли Г. Слокховера, является эсхилловский Прометей, проходящий через отмеченные выше четыре структурные стадии. Мир и счастье первой стадии обусловлены тем, что «Прометей поддерживает Зевса (образ отца. — А. К.) в его борьбе с титанами». Затем следует бунт против «родительской воли» — кража огня у Зевса. Это ведет к мучениям. Из-за невозможности проследить реальное путешествие Прометея (в «Гамлете» Г. Слокховер указывает на путешествие героя в Англию, в «Братьях Карамазовых» — на поездку Мити в Мокрое) критик говорит о психологическом путешествии. В эпилоге Г. Слокховер находит четвертый структурный элемент, выражающийся в освобождении Прометея.

Связь четырех структурных элементов с идеями кембриджской школы, в частности с исследованиями Дж. Харрисон ритуалов инициации, так же очевидна, как и связь с психоанализом. Особенно откровенна эта связь в третьем элементе — ритуальном путешествии, которое последователи Дж. Фрейзера связывали с инициацией.

Путешествие героя, особенно если говорить и о психологическом путешествии, можно найти почти в каждом произведении, однако это не значит, что путешествие является одним из главных структурных элементов каждого художественного произведения, и уж совсем трудно поверить, что поездка Мити в Мокрое чуть ли не ритуальный акт.

Еще очевиднее эклектическое соединение фрейдизма и идей кембриджской школы при анализе «Гамлета». Если, как было отмечено, Ф. Фергюссон осудил психоаналитическую интерпретацию «Гамлета», данную Э. Джоунсом, то Г. Слокховер хвалит работы последнего и использует их, говоря, в частности, о «символическом преступлении», т. е. об отцеубийстве, к которому, по мысли Фрейда и Джоунса, был склонен Гамлет. И тут же трагедия «Гамлет» рассматривается, вслед за Г. Мэрреем и Дж. Уэстон, как репродукция сезонного ритуала, где Гертруда является растительным земным элементом, Офелия — нежным цветком весны.

С образом Гамлета возникают трудности, ибо мэрреевским «царем-зимой» Слокховер делает Клавдия. Сравнить же Гамлета с ритуальным врачом, спасающим опустошенную землю, Слокховер открыто не решает, хотя логически такой вывод напрашивается. Таким образом, в рамках самой мифологической школы образу Гамлета могут быть даны две диаметрально противоположные интерпретации — отрицательная (замораживает все живое) мэрреевская и положительная (спасает мир) слокховерская.

В подобном же плане анализируются и «Братья Карамазовы». Семья Карамазовых (в антропологическом, фрейзеровском аспекте) рассматривается как образ древней славянской «большой семьи», коммуны, которая распадается под натиском западных рационалистических идей. В этом же (ритуальном) отношении Федор оценивается как символ плодородия. Фрейдистский элемент особенно сильно дает себя знать при анализе жен-

ских образов — Катя и Грушенька рассматриваются как составные части более глубокого, но во времена Достоевского уже расщепленного панславистского Божества Матери. «Достоевский-Митя расщепляет образ матери на Катю и Грушеньку, — пишет Слокховер, — Митя эволюционирует от привязанности к повелевающей матери-божеству (Кати. — А. К.) к мягкой матери-любовнице». Г. Слокховер создает, в сущности, не без интереса читаемый, литературоведческий миф о «Братьях Карамазовых», со своей философией, внутренней логикой и даже любовной интригой, но едва ли стоящий близко к тому, что называют научным исследованием.

Можно с достаточным основанием утверждать, что мифотворчество затронуло не только зарубежную литературу, но и литературоведение. Подтверждением тому является конструирование «американского мифа» усилиями литературоведов. К «поискам» этого мифа причастен и Г. Слокховер, о чем свидетельствует его интерпретация творчества Г. Мелвилла.

В силу того что в Америке попросту нет глубокой мифической традиции, герой американского мифа, считает Слокховер, в отличие от Гамлета и Фауста больше занят будущим, чем прошлым. Братство и Свобода, говорит в связи с этим Слокховер, заменяют в Америке власть Отца и Порядок — структурные элементы европейских мифов. Скитания интернациональной команды Ахава по морям, воплощают, по мысли ученого, эту американскую мечту о братстве и свободе.

Вслед за Д. Г. Лоуренсом Г. Слокховер повторяет мысль о глубинном чувстве неприкаянности, присущем американцам как жителям нового материка, оторванным от древних корней своей прежней родины, по которой они бессознательно тоскуют. Тему неприкаянности находит Г. Слокховер в «Моби Дике», являющемся «первым истинно американским мифопоэтическим произведением, в котором звучит мотив Происхождения и Поиска».

Совершенно очевидно, что при некоторой общности понимания генетических основ «национального» мифа каждый из американских литературоведов, занимавшихся поисками последнего, находил его в весьма различных глубинно-психологических сферах. Так, у Ф. Янга героем этого мифа является травмированный «раненый» американец, у Л. Фидлера — человек, запутавшийся в своей амбивалентности по отношению к неграм и индей-

цам, а у Г. Слокхвера — устремленный в будущее коллективист. Это свидетельствует не только о произвольности интерпретации, но и о новой мифологической ориентации литературоведения, выражающейся в стремлении охватить глобальные проблемы национального художественного творчества. «Американский миф» становится чем-то вроде литературного мана, отыскиваемого критиками в каждом отдельном художественном произведении.

Как отмечалось выше, в последнее время на американское литературоведение большое влияние оказывают идеи французского структурализма, в частности концепции известного исследователя мифов Клода Леви-Стросса. Последний разработал оригинальное учение с мифе, учение, нашедшее как многочисленных приверженцев, так и не менее многочисленных критиков.

К. Леви-Стросс справедливо осудил наметившееся в XX в. резкое противопоставление психологического и логического подходов к мифу. Чтобы преодолеть этот разрыв, К. Леви-Стросс рекомендует акцентировать внимание не на темных влечениях, подавляющих логику, а на расширении поля деятельности последней [48, 50]. Если учесть то, какое огромное влияние приобрел иррационализм в зарубежной науке после Ницше и Фрейда, то сама попытка К. Леви-Стросса увидеть в интеллекте нечто более активное, нежели «зрячего паралитика», «которого несет на себе слепая лошадь» (как говорил Шопенгауэр), кажется весьма смелой.

До К. Леви-Стросса никто не видел в древнем мифе столько интеллекта и логики. Даже Б. Фонтенель, хотевший сделать из мифотворцев первобытных картезианцев, и тот с сожалением замечал, что «после долгого размышления» древний человек склонялся к иррационализму. Дж. Вико говорил об обмане ума фантазией и о слабости рассудка у дикаря. Наконец, Э. Кассирер, З. Фрейд, К. Юнг и многие другие современные толкователи мифа связывали генезис последнего со сферой эмоций, противопоставляя их интеллекту. Как-то уж так сложилось (и на это справедливо указывает К. Леви-Стросс), что интеллект вообще был исключен из психологии личности как нечто второстепенное и психологически бессильное. Что составляет несомненную заслугу К. Леви-Стросса, так это прежде всего реабилитация им психологических потенций интеллекта.

В самом начале упомянутой выше работы К. Леви-Стросс дает понять, что он будет искать тайны мифотворчества не во влечениях, а в логике или, точнее, в «ментальных структурах». Кроме того, К. Леви-Стросс не согласен объяснить миф посредством его сведения к другим проявлениям человеческого существования — религиозным, социологическим, психологическим и т. п. Ученого прежде всего интересует миф как таковой, его внутренняя структура и логика. В этом отношении К. Леви-Стросс доходит до парадокса, заявляя, в частности, что целью его исследований является показать не то, как люди выражают себя в мифах, а то, как мифы выражают себя в человеке [47, 20]. Для К. Леви-Стросса не имеет также принципиального значения и вопрос о том, на самом ли деле существует в мифе определенная структурно-логическая модель, или она привнесена в миф его исследователем. Вместе с тем ученый постоянно уходит за рамки своей жесткой бинарно-логической схемы<sup>11</sup>, прибегая к этнографическим, психологическим и прочим факторам в их самостоятельном значении.

Весьма любопытно отношение К. Леви-Стросса к концепции «бессознательного». Хотя последнее не связывается К. Леви-Строссом с эмоциональной психологической сферой, в частности с психоаналитическим либидо, все же ученый признает, что образно-логическое моделирование мифа совершается первобытным человеком по преимуществу бессознательно. В этом отношении К. Леви-Стросс в определенной степени близок к К. Юнгу и другим представителям глубинной психологии (которым он, как было отмечено, себя противопоставлял) с той, правда, разницей, что основной движущей силой «бессознательного» К. Леви-Стросс делает не либидо, а логические модели мифотворца. Эту же самую логическую модель, толкающую первобытного человека к мифотворчеству как к средству разрешения жизненных загадок и противоречий, К. Леви-Стросс, по сути, вкладывает и в голову любого современного исследователя мифа, ибо всякое учение о мифе он рассматривает как одну из версий последнего. Таким образом К. Леви-Стросс игнорирует не только художественную специфику мифа, но и

<sup>11</sup> О бинарном (двоичном) моделировании мира (в основе которого лежат такие противопоставления, как «верх — низ», «левое — правое», «мужское — женское» и т. п.) см.: *Иванов В. В.* Чет и нечет. М., 1978.

содержание последнего понимается им весьма стереотипно.

Как бы ни было похвально стремление К. Леви-Стросса к преодолению статики в учениях о мифе и к нахождению единой универсальной формулы человеческого мышления, все же вряд ли можно полностью согласиться с тем, что древний мифотворец и современный ученый (даже если они пользуются одной и той же мыслительной моделью), мыслят «одинаково хорошо». Что же касается эмоциональных влияний на мыслительные модели, то К. Леви-Стросс их просто не замечает, как если бы мифы создавались не людьми, а компьютерами. А ведь совершенно очевидно, что на создание мифа об Эдипе древние мифотворцы затратили несравненно больше эмоциональных средств, нежели З. Фрейд написание своей версии этого мифа. Да и в чисто логическом плане едва ли можно утверждать, что З. Фрейда интересовали те же проблемы (о тайне рождения, например), которые К. Леви-Стросс приписывает создателям первобытного мифа.

Если З. Фрейд вслед за Шопенгауэром и Ницше видел в интеллекте («логике») лишь послушную игрушку эмоций, то К. Леви-Стросс склонен к другой крайности, подчеркивая абсолютной диктат бинарно-логических моделей во всех сферах человеческой жизни. Здесь очевидно вчитывание ультрасовременных достижений кибернетики и теории информации в душу древнего человека, творца мифа. Эта крайность, правда, не помешала ученому, обработавшему богатейший этнологический и мифологический материал, выдвинуть целый ряд заслуживающих внимания гипотез.

Справедливо отметив, что при всей алогичности и нелепости многих древних сказаний мифы всех народов земли удивительно похожи, К. Леви-Стросс видит в этом подтверждение своей идеи о наличии стереотипной логики (модели) их создания. Мысль эта имеет решающее значение для всего учения К. Леви-Стросса, сделавшего попытку создать универсальную модель логики. Однако, как не без оснований считают другие ученые, похожесть мифов разных народов может связываться не только и не столько со стереотипом логической модели, сколько с заимствованиями, с общностью социальной и эмоциональной среды, наконец, с одинаковым уровнем интеллекта. Стремление К. Леви-Стросса связать генезис ми-

фа с одним мифогенерирующим источником роднит его теорию (в методологическом отношении) с такими моноконцепциями, как солярная, лингвистическая, психоаналитическая.

К. Леви-Стросс с предельной ясностью определяет свои методологические позиции. Как он сам говорит, его метод базируется на концепциях Ф. де Соссюра и структурной лингвистики. Если Ф. де Соссюр говорил о необходимости изучения языка как системы отношений, то К. Леви-Стросс перенес эту идею на изучение мифов. Последние, в сущности, приравниваются К. Леви-Строссом к своеобразному языку человечества, занимающему особое место среди других языковых феноменов. Это место характеризуется, в частности, тем, что любой миф может быть пересказан другими словами без нанесения ущерба его значению и эффекту. Для поэзии же подобные пересказы губительны. Отсюда ученый делает вывод, что миф «представляет собой язык, функционирующий на особо высоком уровне, где смысл повествования фактически отрывается от лингвистической основы...». Стиль, например, не имеет ни малейшего значения для мифа. Отметив далее, что значение мифа следует искать не в отдельных статических элементах (в архетипах, например, как делает К. Юнг), а во взаимодействии этих элементов (мысль, почерпнутая опять же из структурной лингвистики), К. Леви-Стросс предлагает анализировать мифы на высшем семантико-лингвистическом уровне, а именно на уровне мифем. «Техника исследования, — говорит К. Леви-Стросс, — заключается в том, что мы передаем смысл каждого отдельного мифа с помощью наиболее коротких предложений и записываем каждое предложенное на карточку под специальным номером, соответствующим этапу повествования».

Далее следуют естественные для структурного исследования манипуляции: размещение карточек по вертикали и горизонтали, приведение структурных «элементов» и «пучков элементов» одного или различных мифов во взаимодействие и соответствующая обработка их с помощью вычислительной техники. В учении К. Леви-Стросса мифология как своеобразная семантико-лингвистическая структура соответствует тому, что Ф. де Соссюр обозначал термином «язык», а каждый отдельный индивидуальный миф — соссюровскому понятию «речь».



К. Леви-Стросс утверждает, что «миф творит собственный контекст», т. е. собственную реальность. Однако, как и Э. Кассирер, К. Леви-Стросс вынужден выходить за эту реальность и отмечать не только внутренние структуры мифа, но и его внешние социологические и психологические связи. Так, проанализировав структурные элементы, составляющие миф об Эдипе, К. Леви-Стросс пришел к выводу, что в основе этого мифа лежит неразрешимая для первобытных людей загадка происхождения человека.

В сущности, считает К. Леви-Стросс, миф является средством преодоления загадок и противоречий, терзающих ум первобытного человека. «Логика мифотворца, — пишет он в этой связи, — всегда отталкивается от осознания полярности и прогрессирует к преодолению последней». Так, полярная пара «жизнь — смерть» ассоциируется в воображении дикаря с соответствующими полярными символами (волк и ягненок, например). В то же время логика первобытного человека неизменно ищет и «посреднические» символы. В мифологии индейцев, в частности, особое место принадлежит койоту, «занимающему срединное положение между травоядными и плотоядными, подобно тому как туман — нечто среднее между землей и небом, скальп — между войной и охотой...». Характерно, что за связью, существующей в сказаниях американских индейцев о койоте-хитреце, К. Леви-Стросс видит не только психологическую, но и этнографическую и историческую проблему.

Как бы ни отмежевывался К. Леви-Стросс от теории влечений, лежащей в основе мифологических концепций З. Фрейда, К. Юнга, Б. Малиновского и других представителей «подкорковой» психологии, он не смог далеко уйти от их психопрагматизма. В самом деле, если даже полностью принять постулат К. Леви-Стросса о стереотипной чисто логической модели мифотворчества, запрограммированной в самой «бинарной» структуре мозга, то и тогда ясно, что древний человек пользовался этой моделью не для бесцельных логических упражнений. Преодоление «противоречия» между жизнью и смертью, которое К. Леви-Стросс находит зашифрованным в образно-логической структуре ряда мифов, несомненно служило прежде всего средством преодоления страха перед смертью, т. е. носило психопрагматический характер. Именно в этом, как уже отмечалось, видел од-

ну из главных тем мифотворчества и Б. Малиновский. Разница лишь в том, что последний заставлял примитивного человека решать эту задачу бессознательно-эмоциональными «подкорковыми» средствами, а К. Леви-Стросс привлекает к работе прежде всего кору человеческого мозга с ее логическими потенциями.

Если К. Леви-Стросс не заботится о хронологии мифа, не связывает его только с прошлым человечества и считает даже фрейдистские концепции об эдиповом комплексе одной из версий мифа об Эдипе, то другие структуралисты пошли еще дальше в этом отношении. Так, по мысли известного литературоведа-структуралиста Р. Барта, мифом может стать все — улыбка Мэрилин Монро, песня, статья в газете, отдельная фраза и т. п. Все, что воздействует на психологию и идеологию зрителя, слушателя, читателя. Вся духовная жизнь понимается Р. Бартом как мифотворчество.

Более откровенно, чем К. Леви-Стросс, говорит Р. Барт о психопрагматических, точнее — психотерапевтических функциях мифа, определяя последний как средство, организующее мир хотя и без глубины, но зато и без противоречий. В своем понимании мифа Р. Барт акцентирует внимание не столько на том, что написано или рассказано, сколько на том, как воспринято. В социальном плане Р. Барт, тяготевавший, как известно, в своих ранних работах к классовому анализу общества, видит в мифе «аполитический язык, посредством которого буржуазия обманывает себя и свои жертвы».

Еще раньше известный философ Ж. Сорель, также стирая всякие исторические границы мифотворчества, находил в мифе (в отличие от Р. Барта) и глубину. Миф понимается Ж. Сорелем в качестве бергсоновского «жизненного порыва», лежащего в основе всех наиболее замечательных явлений истории — Реформации, Великой Французской революции и т. п. Всякая идеология является, по мысли Ж. Сореля, мифом.

Не говоря уже об антропологической школе, занимавшейся «раскопками» древнего мифа, даже немецкие романтики были далеки от того, чтобы не видеть границы между древней мифологией и новой, рождение которой они пророчили. Названные же выше ученые склонны видеть в мифе нечто перманентное, без начала и конца, своеобразный общечеловеческий, вневременной язык, позволяющий постигнуть человеческую ситуацию по-

средством поэтической логики. Главной особенностью этой логики является тенденция к изображению жизни без противоречий.

Подрывая этим самым интерес к древнему мифу, структуралисты, естественно, подрывают и основы мифокритики, исходящей из признания высшей художественности и глубины, присущих якобы древним сказаниям. Не удивительно, что именно в среде последователей французской школы структуралистов можно встретить непримиримых критиков мифологического метода в литературоведении. Одним из них является англичанин У. Райтер.

У. Райтер возражает против попыток представителей мифокритической школы определять ценность произведения пропорционально наличию в нем древнемифологических элементов. Тем более что эти элементы чаще всего существуют лишь в воображении критика, а не в произведении. «Разве, — спрашивает автор, — в мифе спрятано какое-то особое значение, которое недоступно беллетристике?» [55, 79]. Едва ли, считает У. Райтер, интерпретация, например, Клариссы Харлоу или Эммы Бовари как умирающих ритуальных богинь любви выведет нас на верный путь понимания произведений Ричардсона и Флобера. Наоборот, мифокритический метод, отрывая произведение от своего века, распыляет его в ничем не ограниченном «открытом» космосе доисторических эпох. У. Райтер же склонен анализировать произведение в его тесной связи со своей эпохой, говоря, в частности, о «полной моральной идентификации Ричардсона со своим веком». Древность, считает У. Райтер, нужна мифологическим критикам скорее для вчитывания в нее ультрасовременных теорий преимущественно психоаналитического и символического толка.

В одинаковой мере осуждает У. Райтер и стремление рационализировать такую противоречивую и сложную стихию, как древний миф, найти в нем объяснимый подтекст.

У. Райтер отлично понимает, что современные «поиски мифа» критиками выходят далеко за рамки чисто литературных интересов и базируются на характерном для всей зарубежной гуманитарной мысли XX в. стремлении противопоставить «эмоциональное интеллектуальному, бессознательное сознательному, глубинное поверхностному и загадочное очевидному».

Особо острой критике У. Райтер подвергает мифокритические концепции Н. Фрая, пытающегося найти в мифах об умирании и воскресении не только аналогию природным циклам, но и структурные принципы литературы. Н. Фрай, говорит У. Райтер, пользуется четырьмя сезонами для своей замкнутой структурно-феноменологической интерпретации литературы подобно философу-феноменологу Гастону Башляру, оперировавшему четырьмя элементами (земля, воздух, огонь, вода) и их комбинациями. Знаменитую «Анатомию критики», опубликованную Н. Фраем в 1957 г., У. Райтер считает типичным образцом многочисленных интровертированных теорий или систем, не поднимающихся выше школьной премудрости и рассчитанных на «внутреннее» университетское употребление.

Третья глава книги У. Райтера позволяет понять позиции самого автора, в частности то, почему он так неблагосклонен к мифологической критике. Несмотря на отдельные критические высказывания, У. Райтер явно симпатизирует французским структуралистам Р. Барту и К. Леви-Строссу. Следуя за К. Леви-Строссом, не видевшим с точки зрения структурного анализа разницы между древним мифом, его позднейшими версиями и литературными обработками, а также критическими работами о них, У. Райтер заявляет, что в широком смысле не только миф и литература (как на то указывал Р. Чейз), но и вся наука является беллетристикой (*fiction*). Различие между ними следует искать не в степени истинности, а в уровнях психологических реакций на эти системы (философию, религию, литературу). В миф (как в древний, так и в современный) «веруют». В этом его актуальность и реальная сила. «Миф, — пишет в связи с этим У. Райтер, — видя нашу беспомощность перед лицом сложнейших вопросов, предлагает нам свой вопрос: „Это похоже на то-то и то-то, не правда ли?“ И затем следует рассказ». И этот рассказ-миф может быть изложен в форме религиозной догмы, философской системы или художественного произведения.

Разделяя идеи французских структуралистов с их уравниванием значений и функций древнего и современного мифа, У. Райтер не может, естественно, согласиться с мифокритиками, подчеркивающими приоритет древних сказаний. Тем более что среди последних мифокритики облюбовали мифы, связанные преимущественно с при-

родными циклами. Такой подход кажется У. Райтеру неоправданно узким с точки зрения современных структуралистских идей, отличающихся почти безграничным размахом в подходе к понятию «миф».

Критическим атакам мифологическая критика США подвергается не только со стороны представителей французской школы структурализма. Критика мифологического литературоведения ведется и с других методологических позиций. Так, известный американский литературовед М. Каули, тяготеющий к социологической методологии, подвергает острой критике последователей мифологического метода за их нежелание видеть произведение в его реальных связях с действительностью, нежелание, влекущее за собой создание мифов о произведениях. В интерпретации или «прочтении» произведений критиком, полагает М. Каули, они воспринимаются не как „просто“ поэмы, драмы или романы... а как мифы, которые выросли из юнгианского коллективного бессознательного... А оторвав произведение от современности, критик ставит его интерпретацию в полную зависимость от своего воображения. Примечательно, что проникновение последнего в науку о литературе М. Каули считает характернейшей особенностью нашего времени, называемого веком критики. Бурное развитие литературоведческой мысли в XX в., которое М. Каули связывает с затуханием творческого инстинкта, привлекло в литературоведение людей с живым воображением. В другое (более творческое) время эти люди стали бы, по мысли М. Каули, талантливыми драматургами (К. Бэрк) или поэтами (А. Тэйт). Теперь же они вынуждены использовать силу своего воображения в критике как в наиболее современной форме литературного самовыражения. А это ведет к созданию литературоведческих мифов.

Подвергнув справедливой критике литературоведческие исследования и теории Р. Чейза, У. Троя, Л. Фидлера и др., М. Каули возражает против того, чтобы роман, поэма или драма рассматривались в качестве мифологической шифровки, а критик воображал себя неким литературным шаманом, извлекающим из произведения его гипотетические подспудные тайны.

Мифокритика привела к тому, что сравнение произведения с мифом рассматривается как высший комплимент. В связи с этим, говорит М. Каули, все новые и

новые мифы открываются, привносятся и навязываются американской классике. И М. Каули прав.

Со своей стороны, представители англо-американского мифологического литературоведения подвергают резкой критике концепции своих оппонентов, в частности теории К. Леви-Стросса. Примеры такой критики можно найти в книге Г. Кэрка «Миф» (1970). С чем прежде всего не может согласиться Г. Кэрк, так это со стремлением К. Леви-Стросса к отысканию «единой функциональной основы у всех мифов», а именно — служить примерителем противоречий. «Мифы, — возражает структуралистам Г. Кэрк, — чрезвычайно разнообразны как по своей морфологии, так и по социальным функциям» [43, 7]. Г. Кэрк обвиняет К. Леви-Стросса в неоправданном перенесении некоторых выводов, сделанных на основе исследования тотем-культур, на индоевропейскую мифологию, а его теорию об одинаковой структурно-логической значимости всех деталей мифа, равно как и всех его вариантов и даже всех учений о нем, называет фантастической. Г. Кэрк протестует, в частности, против предложения К. Леви-Стросса рассматривать учение З. Фрейда об эдиповом комплексе в качестве одного из вариантов мифа об Эдипе. И хотя Г. Кэрк высоко ценит многие этнографические наблюдения К. Леви-Стросса, он сомневается в научной ценности методологии последнего, превращающей человеческий мозг в некое подобие «бинарного компьютера».

Заслуживает внимания отношение к мифологическому методу в литературоведении со стороны известного американского историка литературной критики У. Уимсата.

Весьма обстоятельная глава была посвящена мифологической критике в книге «Литературная критика. Краткая история» (1957), которую У. Уимсат написал в соавторстве с К. Бруксом. В этой работе У. Уимсат очерчивает историю развития мифологической критики, однако воздерживается от принципиальной оценки ее возможностей.

В своих более поздних работах, и прежде всего в статье «Нортроп Фрай: критика как миф», включенной в сборник «День леопардов» (1976), У. Уимсат делает против мифологического метода ряд острых критических выпадов. Они адресуются прежде всего Н. Фраю, ставшему одной из самых заметных фигур в зарубежном

литературоведении. У. Уимсат справедливо упрекает Н. Фрая и его учеников за их стремление оторвать литературу от действительности и замкнуть ее в самой себе. Н. Фрай считает, говорит У. Уимсат, что «литература создается более ранней литературой» и не имеет почти никакого отношения к «внелитературной реальности» [66, 75]. Подвергаются обоснованной критике и структуралистские тенденции Н. Фрая, его откровенное стремление к схематизации и упрощению сложнейших аспектов художественного творчества. Действительно, усилия Н. Фрая объяснить все проблемы литературы посредством механического сведения их сути к сезонным мифам и ритуалам представляются делом бесполезным.

Наконец, У. Уимсат указывает на весьма опасную тенденцию мифологической критики к тому, чтобы самой стать мифом. Н. Фрай, в сущности, создал своеобразный литературоведческий миф, в котором есть не только собственные герои и особые сюжеты, но и собственный язык, считает критик. Систему Н. Фрая, заключает У. Уимсат, можно воспринимать лишь в качестве «фантазии», мифа. Но здесь У. Уимсат делает уступку мифокритической методологии — он не возражает против того, чтобы литературоведение в какой-то своей части было «фантазией». Он даже хвалит Н. Фрая за то, что последний оживил скучный академизм американской науки о литературе. Таким образом, У. Уимсат весьма непоследователен в своей критике мифологического и структуралистского методов.

Споры вокруг работ и литературоведческой методологии Н. Фрая помогают четче определить место мифокритики в ряду других критических школ США, в частности, глубже понять ее связи с «новой критикой». Проблема взаимозависимости мифологической и «новой критики» стала в последние годы весьма актуальной в связи с теми атаками, которым был подвергнут неокритицизм со стороны «новых левых», «гуманистического» и феноменологического направлений литературоведения, протестующих против всяких объективистских схем, считающих, что произведение — не изолированный от автора объект исследования, а процесс, реализующий себя только в «гуманистическом» акте непосредственного и динамичного общения творящего и воспринимающего. Именно в контексте этих методологических споров следует рассматривать, например, то неоправданно резкое

противопоставление «романтика», «гуманиста» и «эйзенштейнианца» Н. Фрая «геоцентристам» и «догматикам» Т. С. Элиоту, Дж. Рэнсому и А. Тейту, которое можно найти в работах влиятельного американского литературоведа М. Кригера. В отличие от У. Уимсата, М. Кригер усмотрел в работах Н. Фрая не псевдонаучное фантазирование и крайний релятивизм, а революционную и крайне плодотворную методологию, основная особенность которой — многомерность, подвижность и своеобразная научная эластичность. В сущности, М. Кригер пытается очевидные пороки концепции Н. Фрая представить в виде высших достоинств.

Столь резкое противопоставление «новой» и мифологической критики, хотя и имеет под собой определенную почву, представляется поспешным — Н. Фрай очень много взял у «новых критиков». Его понимание литературы как автономного явления, развивающегося из своего собственного «ядра», аналогично пониманию «новыми критиками» отдельного произведения, которое они точно так же пытаются изъять из социально-исторического контекста. Разумеется, полной аналогии быть не может — мифологическая критика опирается на более широкий и разнообразный теоретический фундамент. Что же касается «галактических» масштабов концепций Н. Фрая, преодолевающего, по мысли М. Кригера, устаревшую литературоведческую логику «новой критики», то их «безразмерность» едва ли свидетельствует о превосходстве канадского профессора над своими в меньшей степени фантазирующими коллегами.

Более убедительно решается проблема связи Н. Фрая с «новыми критиками» в работах Поля де Мана, чьи методологические позиции характеризуются антиромантической и антисимволической направленностью, сообщенной Полю де Ману, его близостью (хотя и не без некоторого критического переосмысления) к К. Леви-Строссу и — шире — к структурно-лингвистическим теориям. Поль де Ман показывает, в частности, почти полную идентичность взглядов «новых критиков» и Н. Фрая в таком чрезвычайно методологически важном вопросе, как целевая установка в художественном творчестве.

И «новые критики», и Н. Фрай сходятся в том, что цель творчества — уйти от всякой «внешней» цели, т. е. творчество должно быть бесцельным, непреднамеренным. Вместе с тем нельзя согласиться полностью с По-



лем де Маном, считающим что Н. Фрай превращает литературу не просто в предмет для изучения, но и в «гигантский труп» для анатомирования. В критических работах Н. Фрая, как и в исследованиях многих других мифологических критиков, страсть к схеме, к структуралистскому анатомированию уживается с откровенным фантазированием.

Последовательный и строго научный анализ проблем современного зарубежного литературоведения возможен лишь с позиций марксистско-ленинской философии искусства и литературы. В работах советских и зарубежных ученых-марксистов структурализм получил достаточно четкие и глубокие оценки. Советские специалисты отмечали определенную эффективность структурализма в качестве частного литературоведческого метода. Структуралисты, как и мифологические критики, добились определенных успехов при решении проблем литературной типологии. В то же время претензии структурализма на роль всеобъемлющей литературоведческой методологии совершенно безосновательны — структурализм, как и почти все современные школы зарубежного литературоведения, является слишком односторонним исследовательским инструментом. Избавиться от методологической узости не помогло структурализму и мифологической критике и то смешение их исследовательских принципов, которое обнаруживается в работах Н. Фрая, К. Стилла, Г. Блума, Г. Слокхера и целого ряда других зарубежных литературоведов.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Одной из самых характерных черт зарубежной науки о мифе, чрезвычайно развившейся в течение последних двух столетий, является ее тенденция к моносистемам. Такие ученые-мифологи, как Э. Тэйлор, М. Мюллер, К. Леви-Стросс и многие другие, рассматривали миф в качестве производного от какого-нибудь одного фактора — несовершенства первобытного языка, анимизма, тотемизма, обожествления героических предков и т. п. Методология этих ученых передалась и мифокритикам, тяготеющим к монообъяснениям художественных произведений. Постоянное стремление мифокритиков к отысканию в произведениях неподвластных времени архетипов в значительной степени способствует не только стиранию грани между художественной продукцией различных эпох и различных культур, но и между современным и первобытным сознанием. Мифокритики заговорили об универсальных психологических и литературных моделях, в одинаковой степени запрограммированных как в структуре ритуального действия, так и в произведениях величайших художников.

Марксистской эстетике и литературоведению чужд дух узкого детерминизма в подходе к мифу. Одинаково чужда им и внеисторическая интерпретация мифов. «Всякая мифология, — говорил К. Маркс, — преодолевает, подчиняет и формирует силы природы в воображении и при помощи воображения; она исчезает, следовательно, вместе с наступлением действительного господства над этими силами природы» [1, 737].

Такая формулировка не навязывает исследователю мифа какой-либо жесткой детерминистской схемы, что выгодно отличает ее от схематизма концепций, выдвинутых названными выше учеными. Это дает возможность мифологу-марксисту использовать все то лучшее, что есть у каждой из мифообъясняющих школ. Вместе с тем К. Маркс подчеркивает необходимость исторического подхода к проблемам мифотворчества. Несоблюдение этого требования ведет, как было показано на примере французской школы структурализма, к перерождению самого понятия «миф».

В последние годы заметно повысился интерес к проблемам мифотворчества со стороны советских ученых. Этот интерес характерен не только для исследователей фольклора и древних литератур, но и для литературоведов, чьи научные интересы сосредоточены и на проблемах современного литературного творчества. В этом отношении обращают на себя внимание работы М. И. Стеблина-Каменского, М. Лифшица, А. Ф. Лосева, Э. М. Мелетинского и В. Н. Топо-

рова, в которых плодотворно разрабатываются проблемы поэтики мифов с точки зрения марксистской эстетики и литературоведения.

Целый ряд работ советских литературоведов посвящен проблемам связи мифа и современного художественного творчества. Среди них книги Д. Затонского о современном модернистском мифотворчестве, а также работы А. Гулыги, А. Дорошевича, А. Зверева, Вл. Меженкова, Б. Сучкова.

Подвергая справедливой и аргументированной критике стремление многих зарубежных писателей и теоретиков литературы к тотальной (часто модернистской) мифологизации современного художественного творчества, советские ученые вместе с тем отмечают и плодотворность мифологического метода в литературе. Так, Б. Сучков в статье «Роман и миф» (1968) показывает, как миф помогал Т. Манну в решении сложных творческих задач. А. Зверев, говоря о благотворном влиянии мифа и фольклора на развитие новейшего латиноамериканского романа, пишет следующее: «„Инъекция“ такой архаики — действенный путь преодоления кризиса культуры: она возвращает себе осознание прямой причастности народному бытию, в котором старая мечта о справедливости и гуманном мироустройстве сегодня практически осуществляется на путях революционного действия» [14, 289].

В советском литературоведении элементы мифологического анализа иногда используются для уточнения отдельных сторон мировоззрения и творчества того или другого художника слова. Примером тому может служить статья В. Г. Базанова [6], посвященная некоторым аспектам творчества С. Есенина. В. Г. Базанов в ряде стихотворений поэта находит репродукцию отдельных сторон мифа о «мировом „дереве“». Но советский исследователь далек от того, чтобы говорить о «бессознательном» использовании мифологической традиции. Анализ мифем проводится также в их тесной связи с конкретной социальной действительностью, что редко встречается в работах зарубежных мифокритиков.

Сознательные мифологические заимствования и их использование в идейно-художественной ткани произведений прослеживают на примерах различных писателей и поэтов А. Л. Григорьев, Ю. П. Суздальский, Г. В. Стадников, Т. М. Кривина, Н. С. Егоров, Р. М. Эсенбаева в своих статьях, помещенных в сборнике «Литература и мифология». Работы этих авторов свидетельствуют о достаточно пристальном внимании советского литературоведения к проблеме мифологических репродукций в новейшей литературе. В то же время это внимание не простирается до размеров той мифомании, которая характеризует зарубежную мифокритику.

Отмечая некоторые сильные стороны последней и прежде всего тенденцию к сравнительному анализу произведений и традиций различных эпох, нельзя согласиться с идеалистическим и антиисторическим, по сути, стремлением мифологических критиков к анализу художественных ценностей без учета их связи с породившей их средой. Если «новые критики» исходят в своих методах из тезиса об автономии художественного произведения, то мифологические критики говорят об автономном, имманентном литературном процессе. В их представлении литература порождается литературой.

Во многом, разумеется, плодотворность мифологического метода зависит от научной добросовестности исследователя, от соблюдения им разумных границ, преступив которые, литературовед легко ста-

новится жертвой собственной фантазии. А так как «фантазирование» стало, по свидетельству М. Каули, характерной чертой современного зарубежного литературоведения, то не удивительно, что в подавляющем большинстве случаев зарубежные мифологические критики приходят к одностороннему, искаженному толкованию произведений. В значительной степени этому способствует стремление к литературоведческому гегемонизму, выросшее из ошибочного мнения, будто отыскание некоторых мифологических черт в художественном произведении автоматически объясняет все его проблемы.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 12.
2. *К. Маркс и Ф. Энгельс* об искусстве. М., 1976, т. 1.
3. *Материалы XXVI съезда КПСС.* М., 1981.
4. *Постановление ЦК КПСС «О творческих связях литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства».* — Правда, 1982, 30 июля.
5. *Материалы* Пленума Центрального Комитета КПСС. 14—15 июня 1983 года. М., 1983.
6. *Базанов В. Г.* Судьба одного мифа. — *Вопр. литературы*, 1978, № 2.
7. *Басин Е. Я.* Семантическая философия искусства. М., 1973.
8. *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. Л., 1973.
9. *Вейман Р.* «Новая критика» и развитие буржуазного литературоведения. М., 1965; *его же:* История литературы и мифология. М., 1975.
10. *Вико Дж.* Основания новой науки об общей природе наций. Л., 1940.
11. *Давыдов Ю. Н.* Эстетика нигилизма. М., 1975.
12. *Дудкин В.* Дегуманизация мифа (от Р. Вагнера к Ф. Ницше). — В сб.: *Литература и мифология.* Л., 1975.
13. *Журавлев И. К.* Очерки по истории марксистской литературной критики США (1900—1956). Саратов, 1963; *Эльсберг Я. Е.* Современная буржуазная литературная теория. М., 1972.
14. *Зверев А.* «Космовоззрение»: суть и практика. — *Вопр. литературы*, 1978, № 2.
15. *Литература и мифология.* Л., 1975; *Вейман Р.* «Новая критика» и развитие буржуазного литературоведения. М., 1965; *его же:* История литературы и мифология. М., 1975; *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М., 1976.
16. *Леви-Брюль Л.* Первобытное мышление. М., 1930.
17. *Платон.* Соч. в 3-х т. М., 1970, т. 2.
18. *Фонтенель Б.* О происхождении мифов. — В кн.: *Рассуждения о религии, природе и разуме.* М., 1979.
19. *Эльсберг Я. Е.* Современная буржуазная литературная теория. М., 1972.
20. *Bloom H.* Shelley's Mythmaking. New Haven, 1959.
21. *Bodkin M.* Archetypal Patterns in Poetry. N. Y., 1958.
22. *Campbell J.* The Hero with Thousand Faces. N. Y., 1956.

23. *Cassirer E.* *An Essay on Man.* New Haven, 1944.
24. *Cassirer E.* *The Philosophy of Symbolic Forms.* New Haven, 1955, v. 2.
25. *Chambers E.* *The Mediaeval Stage.* Oxford, 1925, v. 1.
26. *Chase R.* *Quest for Myth.* Baton Rouge, 1949.
27. *Cornford F.* *The Origin of Attic Comedy.* L., 1914.
- 28—29. *Eliot T. S.* Introduction. — In: *Knight G. W.* *The Wheel of Fire.* Oxford, 1930.
30. *Fiedler L.* *Love and Death in the American Novel.* N. Y., 1960.
31. *Fiedler L.* *The Death and Rebirth of the Novel.* — In: *The Theory of the Novel/* Ed. by J. Halperin. N. Y., 1974.
32. *Five Approaches of Literary Criticism/* Ed. by W. Scott. N. Y., 1962.
33. *Fergusson F.* *The Idea of a Theatre.* Princeton. 1949.
34. *Foss M.* *Symbol and Metathor in Human Experience.* Lincoln, 1949.
35. *Franklin B.* *The Wake of the Gods: Melville's Mythology.* Stanford, 1963.
36. *Freud S.* *The Theme of the Three Caskets.* — In: *Hidden Patterns/* Ed. by L. and E. Manheim. N. Y., 1968.
37. *Fromm E.* *The Forgotten Language.* N. Y., 1951.
38. *Frye N.* *Anatomy of Criticism.* Princeton, 1957.
39. *Frye N.* *Fables of Identity.* N. Y., 1963.
40. *Frye N.* *Fearful Symmetry.* N. Y., 1948.
41. *Graves R.* *The White Goddess.* N. Y., 1958.
42. *Jung C.* *Collected Works.* L., 1966, v. 15.
43. *Kirk G.* *Myth.* Cambridge, 1970.
44. *Knighth G. W.* *The Wheel of Fire.* Oxford, 1930.
45. *Knighth G. W.* *The Wheel of Fire.* Oxford, 1930.
46. *Langer S.* *Philosophy in a New Key.* Cambridge, 1969.
47. *Lévi-Strauss Cl.* *Le cru et le cuit.* P. 1964.
48. *Lévi-Strauss Cl.* *The Structural Study of Myth.* — In: *Myth: A Symposium/* Ed. by T. Sebeok. Bloomington, 1958.
49. *Loofbourow J.* *Realism in Anglo-American Novel: The Pastoral Myth.* — In: *The Theory of the Novel/* Ed. by J. Halperin. N. Y., 1974.
50. *Müller M.* *Chips from German Workshop.* L., 1898, v. 4.
51. *Myth and Literature/* Ed. by J. Vickery. Lincoln, 1966.
52. *Ogden C., Richards I.* *The Meaning of Meaning.* N. Y., 1927.
53. *Olson Ch.* *Call me Ismael.* N. Y., 1947.
54. *Raglan F.* *The Hero. A Study in Tradition, Myth and Drama.* N. Y., 1956.
55. *Righter W.* *Myth and Literature.* L., 1975.
56. *Roheim G.* *Myth and Folklore.* — In: *Myth and Literature/* Ed. by J. Vickery. Lincoln, 1966.

57. *Scholes R.* Structuralism in Literature. New Haven and London, 1974.
58. *Slochower H.* Mythopoesis. Detroit, 1970.
59. *Still C.* The Timeless Theme. L., 1930.
60. *Troy W.* Selected Essays. New Brunswick, 1967.
61. *Tylor E.* Primitive Culture. L., 1871.
62. *Weston J.* From Ritual to Romance. Cambridge, 1920.
63. *Wheelwright Ph.* The Burning Fountain. Bloomington, 1954.
64. *White J.* Mythology in the Modern Novel. Princeton, 1971.
65. *Wimsatt W., Brooks C.* Literary Criticism: A Short History. N. Y., 1957.
66. *Wimsatt W.* Day of the Leopards. New Haven and London, 1976.
67. *Winner T.* Myth as Device in the Works of Chekhov. — In: Myth and Symbol/ Ed. by N. Frye. Lincoln, 1963.
68. *Young Ph.* Fallen from Time: The Mythic Van Winkle. — In: Psychoanalysis and American Fiction/ Ed. by I. Malin, N. Y., 1960.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие . . . . .	3
Введение . . . . .	4
<b>Глава I. Истоки . . . . .</b>	<b>7</b>
1. Интерпретация мифа . . . . .	7
2. Кембриджская школа мифокритики . . . . .	27
<b>Глава II. Мифологическое литературоведение США . . . . .</b>	<b>48</b>
1. Проблемы генезиса . . . . .	48
2. Разработка мифокритической теории: Р. Чейз и Н. Фрай . . . . .	54
3. Интерпретация драмы . . . . .	67
4. Проблемы романтизма и поиски «американского мифа» . . . . .	76
5. Интерпретация романа и проблемы реализма . . . . .	89
<b>Глава III. Мифологическая критика и основные направления в зарубежном литературоведении: проблемы взаимосвязи и интерференции . . . . .</b>	<b>100</b>
1. Мифологическая критика и психоанализ . . . . .	100
2. Мифологическое и семантико-символическое литературоведение . . . . .	117
3. Мифологическая критика и структурализм . . . . .	147
Заключение . . . . .	169
Список использованной литературы . . . . .	172



Александр Спиридонович Козлов  
МИФОЛОГИЧЕСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ  
В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ США

Заведующий редакцией Л. П. Чебаевская  
Редактор М. В. Лагунова  
Мл. редактор И. И. Лобановская  
Художник И. Б. Зарецкая  
Художественный редактор Н. Е. Ильенко  
Технический редактор А. К. Нестерова  
Корректор Л. Э. Ганненко

ИБ № 3901

Изд. № РЛ-138. Сдано в набор 20.10.83. Подп. в печать 29.12.83.  
А—06198. Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бум. тип. № 2. Гарнитура литературная.  
Печать высокая. Объем 9,24 усл. печ. л. 9,34 усл. кр.-отт. Уч.-изд. л.  
9,60. Тираж 5000 экз. Зак. № 1978. Цена 30 коп.

Издательство «Высшая школа», 101430, Москва, ГСП-4, Неглинная ул.,  
д. 29/14.

Московская типография № 8 Союзполиграфпрома  
при Государственном комитете СССР  
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,  
101898, Москва, Центр, Хохловский пер., 7.



30 к.