

Миф и литература*

Р. Г. Назиров

Гомеровский эпос — грань между общинно-родовым мифотворчеством и дифференцированной духовной культурой классового общества. Весь подход Гомера к действительности (так называемая «эпическая объективность», то есть минимальная доля индивидуальной рефлексии и психологизма), всё его наивно-монистическое мировоззрение, его эстетика, ещё слабо выделенная из общежизненных запросов, — всё это насквозь проникнуто мифологическим стилем мировосприятия.

Соблазнительно толковать этот эпос только как внутреннее порождение мифотворческой стихии. Ещё Шеллинг утверждал: «Мифология и Гомер суть одно и то же, и весь Гомер скрывается уже в первом сказании мифологии. . . » («Философия искусства», М., 1966, стр. 115). Однако в XX веке наука всё решительнее находит в гомеровском эпосе элементы «цивилизованной» рефлексии и творческой субъективности.

Вся греческая трагедия — напряжённое рефлексирование над мифом: вскрытие мировоззренческих глубин мифологии (Эсхил), её эстетическая гармонизация (Софокл) и, наконец, просветительская рационалистическая критика мифов (Еврипид).

Христианство принесло мифологию совершенно специфического типа. Если языческий бог или герой влетёт в безличный круговорот космических циклов и выбор между приятием или неприятием для него в принципе невозможен, то в новозаветном мифе в центре стоит проблема личного выбора; на место бытия становится самосознание, на место космологии — этика. При этом новая мифология конституирует себя в формах истории: её структура строится на парадоксальном единстве высокого (мифолого-теологического) и низкого (историко-бытового) планов, на неожиданном «узнавании» одного в другом и просвечивании одного через другое. Кульминация — изображения Распятия, где позорнейшая из всех казней оказывается самой торжественной мистерией.

Для Средневековья новозаветная мифологема — мера всех вещей: эстетический мир Средних веков в конечном счёте организован вокруг фигуры Христа. В отличие от литературной жизни античных мифов, использование в средневековой литературе христианской мифологии было регламентировано авторитетом Писания и церкви. Прорыв средневековой скованности в подходе к религиозным образам осуществил *Данте*, сплавливающий античные и христианские мифы с мифологизированным материалом личной судьбы в единое художественное целое.

Начиная с позднего Возрождения, по образцу церковной поэзии и проповеди этого времени, христианские понятия без затруднения транспонируются в образную систему греко-

* АРГН, оп. 2, д. 160.

римской мифологии, принимаемой как вполне формализованный язык (так, иезуитский поэт Шпее воспекает в своих гимнах Христа под именем Дафниса, кардиналы с кафедры именуют папу «наместником бессмертных богов» и т. п.) Этот аллегоризм, формализм и культ условности достигают своего апогея к XVIII веку в той культурной среде, гегемоном которой была Франция.

Однако к концу XVIII века выявляется противоположная тенденция: уже увлечение Оссианом было симптомом тяги к колоритной мифологической архаике, стилизовать которую и пытался Макферсон. В дальнейшем становление нового восприятия мифа происходит прежде всего в Германии. Принципиально новый уровень исторического осмысления мифологии проявляется в творчестве Гёте: во 2-й части «Фауста» выступают образы античных, народно-немецких и христианско-католических мифов, становящихся объектом единственной в своём роде поэтической игры. Напряжённое вникание в глубинные аспекты мифа характерно для поэзии Гёльдерлина, поэтический язык которого свидетельствует об органическом усвоении мифологических моделей; поэт освобождает, в частности, привычные образы греческих мифов от школьных классицистских ассоциаций и нащупывает за ними первозданную архаическую динамику (подобное переистолкование эллинства с акцентом на архаике даст в 1871 в «Рождении трагедии из духа музыки» Фридрих Ницше, после которого оно станет для европейской филологии и литературы ходовым).

На заре немецкого романтизма Шеллинг развивает теорию мифа, полемически заострённую против классицистского аллегоризма: по Шеллингу, мифический образ не «означает» нечто, но «есть» это нечто, иначе говоря он есть содержательная форма, находящаяся в органическом единстве со своим содержанием, — «символ» («Философия искусства», 1966, стр. 100). Для Шеллинга и других романтиков существует уже не единый тип мифа, представленный греко-римской мифологией, но различные по своим внутренним законам мифологические миры: Шеллинг (и за ним Гегель) в точных формулах раскрывают внутреннюю противоположность греческих и христианских мифов; учёные и поэты романтизма вводят в кругозор европейского читателя богатство национальных мифологий германцев, кельтов, славян, мифологические образы Индии.

В русской литературе необычное по своей непосредственности усвоение и переосмысление славянской мифологии осуществляет молодой Гоголь. Открытая романтизмом возможность не книжного, жизненного отношения к мифологическим символам, реализуясь в обстановке прогресса реалистических и натуралистических форм искусства, выливается в опыт мифологизации быта, при которых «архетипы» мифомышления выявляются на самом прозаическом материале: эта линия идёт от Гофмана с его относительно наивной и условной стилизацией жизни к фантастике Гоголя («Нос»), к натуралистической символике Золя («Разве Астарта Второй Империи, именуемая Нана, не символ и не миф?» — спрашивает Томас Манн). . . В этой сфере мы не найдём «мифологических» имён и книжных реминисценций, но архаические ходы мифической фантазии активно выявляют в заново со-

бранной образной структуре простейшие элементы человеческого существования и придают целому глубину и перспективу.

Психологизм XIX века в своём развитии также естественно наталкивается на мифические первоосновы сознания, что даёт возможность в ещё большей степени лишить миф книжной условности и заставить мир архаики и мир цивилизации объяснять друг друга; в науке этот шаг, намеченный романтиками и швейцарским философом Карусом, был осуществлён лишь в XX веке фрейдистской школой, но в художественной практике — в драматургии Рихарда Вагнера — он был сделан ещё в 40–70-х годах XIX века. Вагнеровский подход к мифу создал огромную традицию, которая подверглась грубой вульгаризации у эпигонов позднего романтизма. Виртуозная интуиция Вагнера, сказавшаяся, например, в реконструкции образа *воды* как символа хаотического состояния универсума (начало и конец «Кольца Нибелунга»), в соединении мотивов любви к женщине, памяти о матери, страха и огня («Зигфрид») и т. п., до сих пор поражает своей меткостью.

XX век выработал типы небывало сознательного, рефлексивного, интеллектуалистского отношения к мифу (отчасти в противовес экзальтации эпигонов позднего романтизма): Томас Манн в период работы над тетралогией «Иосиф и его братья» основательно изучает фрейд-юнгянскую теорию мифологии; Элиот находит нужным комментировать ветхозаветные мифологемы в собственном творчестве. . . Мифологизация житейской прозы с её алогичностью и внеположностью здравому рассудку, подготовленная ещё в XIX веке, доводится до необычайной последовательности в творчестве Кафки и Джойса (у первого фон образован травестией иудаистского мифа, у второго — травестией греческого мифа).

(Всё выше — по С. С. Аверинцеву; далее компиляция).¹

Что же такое *миф*? Это создание коллективной общенародной фантазии, обобщённо отражающее действительность в виде чувственно-конкретных персонификаций и одушевлённых существ, которые мыслятся первобытным сознанием вполне реальными. Специфика мифа выступает наиболее чётко в первобытной культуре, где мифы представляют собой цельную систему, в терминах которой воспринимается и описывается весь мир.

Позднее из мифологии вычлняется искусство, литература, наука, религия, политическая идеология и т. п., но они удерживают ряд мифологических моделей, своеобразно переосмысленных при включении в новые структуры; мифы переживают свою вторую жизнь.

Ценный анализ мифа как «символической формы» дал с идеалистических позиций Эрнст Кассирер, указавший, что на определённой стадии развития человечества миф есть единственная и тотальная система, в терминах которой воспринимается мир.

В советской науке опыт Кассирера был критически использован, с одной стороны, А. Ф. Лосевым, сосредоточившим внимание на мировоззренческой цельности мифологии, а с другой — Пятигорским, В. В. Ивановым, Сегалом, которые рассматривают миф «в общем контексте поведения группы людей как систему, моделирующую в умах индивидуумов, входящих в группу, окружающий мир или его фрагменты». В частности, круг литературных

¹Вписано от руки внизу страницы. — С. Ш.

мотивов, которые могут квалифицироваться как «мифологические», небывало расширился за счёт мотивов, не имеющих в себе ничего фантастического, но выдающих свою связь с так называемыми «архетипами» мифологического мышления.

«Архетипы» — устойчивые первичные схемы представлений, бессознательно выявляющиеся в самых разных продуктах как индивидуальной, так и коллективной человеческой фантазии. Этот термин знаменитого Юнга, ученика-отступника Зигмунда Фрейда. Вот слова Карла-Густава Юнга: «Мы должны открыть и осветить здание: его верхний этаж построен в XIX веке, первый относится к XVI-му, а более внимательное изучение конструкции показывает, что он построен на башне II-го; в подвалах мы открываем романские фундаменты, а под подвалами — засыпанную пещеру, где в верхних слоях можно найти орудия каменного века, а в низших — остатки ледниковой фауны. Такова приблизительно структура нашей души». Иными словами, пережитки мифологического мышления остаточно сохраняются современным человеком.

В Штутгартском философском словаре (под редакцией Ясперса) даётся довольно бедное пояснение термина «миф». Ну, говорится, что греческое *mythos* значит рассказ. Миф — сказание как символическое выражение некоторых событий, имевших место у определённых народов на заре их истории. Так толкуется понятие мифа в поздней романтике (а также Крейцером и Шеллингом). В этой связи Бахофен называет миф «*эжзегзой символа*», «изображением событий народной жизни в свете религиозного верования». Бахофен: «Миф есть толкование символа». — В настоящее время говорят о *мифизации* известных понятий, благодаря которой явления, лежащие в основе этих понятий, как рационально неосвояемые и непостижимые, должны быть представлены в виде благоговейно принимаемых (например, Государство, Народ, Коллектив, Техника). В противоположность этому говорят также и о *демифологизации* — в той мере, в какой некоторые унаследованные взгляды и понятия, освобождённые от мифической формы, должны быть рационально объяснены.

Сократ в платоновском диалоге «Федон» говорит: «... Я понял, что поэт — если только он хочет быть настоящим поэтом — должен творить мифы, а не рассуждения. Сам же я даром воображения не владею, вот я и взял то, что было мне всего доступнее, — Эзоповы басни. Я знал их наизусть и первые же, какие пришли мне на память, переложил стихами».

Итак, по мысли Платона, поэт должен творить мифы. Воображение — необходимое условие творчества. Искусство не просто отражает мир, а создаёт другой, вымышленный. Но творец этого вымышленного мира не стремится бежать из мира реально существующего.

Как говорит современный румынский писатель Николае Манолеску, бесчисленные попытки определить смысл творчества сводились к необычным сравнениям творца с тем или иным мифическим героем. Писателя сравнивали с Орфеем, спускающимся в ад за Эвридикой, с Антеем, Прометеем... Но, являясь системой символов, литература имеет дело не с каким-либо одним мифом, но с Мифом вообще. Литература сама есть Миф. Ибо было сказано, что обладать воображением — значит видеть мир в его целостности. Искусство в современном мире заменило — *mutatis mutandis* — мифологию первобытного общества. Ли-

тература не есть бегство от действительности: отказываясь от фрагментарной реальности, преходящей или искажённой, литература поднимается до реальности всеобъемлющей. Как давняя мифология, искусство сегодня открывает путь к всеобъемлющему опыту.

«Разум помогает нам постичь условия человеческого существования. Искусство — возвыситься над ними. Литература ведёт нас к подлинной свободе, к преодолению судьбы» (Николае Манолеску).

Американский литературовед Джон Викери выдвигает четыре общих принципа мифологического литературоведения:

1. Создание мифов присуще человеческому мышлению и отвечает коренным потребностям человеческого сознания.
2. Миф есть первооснова, из которой исторически возникает литература.
3. Миф не только вдохновляет художественное творчество, но и предоставляет литературному критику образы и понятия для интерпретации произведений литературы.
4. Способность литературы глубоко волновать нас объясняется её мифологическими качествами. Подлинная роль литературы в обществе заключается в стремлении выразить древнюю и главную сущность мифа — создать для человека ощущение смысла и значения его жизни.

(Тем самым, общественно-эстетическая функция литературы сводится к мифотворчеству для поддержания иллюзии осмысленного существования человека в этом мире).

Представители так называемой мифопоэтики, базирующейся на психологии Юнга и его школы, изыскивают мифы и символы в литературе всех времён, в том числе и в современной. Эта «мифомания» особенно свирепствовала в американской критике 50-х годов XX века. Культ мифа как идеологическое явление, по мнению Филиппа Рава, есть бегство от истории, попытка уйти от внушающей ужас современности в «вечное» и «стабильное». Но это спасение от истории иллюзорно. Современные поклонники мифа, как некогда романтики, превращают миф в зеркало, отражающее их собственный внутренний мир. В критике антиисторизм ведёт к поискам «мифической модели», которую — как признак высокого достоинства — пытаются обнаружить в любом художественном произведении, забывая при этом, что «вневременная модель» может быть найдена и в совершенно нехудожественных произведениях. Сам Филипп Рав — эклектик, марксо-фрейдист и экзистенциалист, выступающий против «мифомании» и против «новой критики».

Если миф — экзегеза метафоры, то такую же экзегезой может быть фабула литературного произведения. Так, например, у одного из глуповских градоначальников *фаршированная голова* (в русском языке времён Щедрина «фаршированная голова» означало просто «дурак»), и предводитель дворянства, известный гурман и обжора, в конце концов съедает голову градоначальника. В рассказе Достоевского «Скверный анекдот» у генерала Пралинского после свадьбы Пселдонимова происходит страшное расстройство желудка, что озна-

чает: генерал «*обмарался*» (в русском языке этот глагол, как и его более грубый синоним, означает позорный провал, полное фиаско). Ещё Салтыков-Щедрин: его «дикий помещик» озверел, сделался крайне жестоким, а в фабуле этой сказки он наглядно превратился в зверя! Всё это примеры инсценизации застывших языковых метафор или остранения этих метафор посредством их развёртывания в фабулу.

Но имеет ли это прямое отношение к мифам? Вряд ли. Гораздо явственнее связь литературы с мифом выступает в произведениях, использующих в замаскированной или открытой форме древние мифологические сюжеты. Один из популярнейших — сюжет странствия героя, стремящегося вернуться домой, но отделяемого от дома множеством препятствий. Это «Одиссея», это «Пер Гюнт», это «Улисс» Джойса. Миф о Пигмалионе творчески использован Бернардом Шоу (возможно, это его лучшая пьеса). Теннесси Уильямс написал прекрасную трагедию «Орфей Нисходящий», наложив миф об Орфее на быт и нравы американского Юга.

Самые талантливые из писателей создают собственные мифы, *похожие* на подлинные, но в то же время отличные от них по своему нравственно-психологическому содержанию. Генрих Гейне изобрёл Лорелею как вариацию древней сирены, Герман Мелвил — Белого Кита (роман «Моби Дик»).

Миф не может быть сведён лишь к экзегезе символа или метафоры. Он есть нечто большее, неизмеримо большее.¹

¹Машинописная помета после текста: «Эта страница моя».