

ВСТУПЛЕНИЕ

Название предлагаемой книги, возможно, не является достаточно строгим, поскольку мифотворчество содержит лишь бессознательно-поэтическое начало, и потому применительно к мифу нельзя говорить о собственно художественных приемах, средствах выразительности, стиле и тому подобных объектах поэтики. Однако мифам свойственно претворение общих представлений в чувственно-конкретной форме, т. е. та самая образность, которая специфична для искусства и которую последнее в известной мере унаследовало от мифологии; древнейшая мифология в качестве некоего синкретического единства заключала в себе зародыши не только религии и древнейших философских представлений (формиовавшихся, правда, в процессе преодоления мифологических истоков), но также искусства, прежде всего — словесного. Художественная форма унаследовала от мифа и конкретно-чувственный способ обобщения, и самый синкретизм. Литература на протяжении своего развития длительное время прямо использовала традиционные мифы в художественных целях. Поэтому термин «поэтика мифа» с известными оговорками применяется нами при рассмотрении специфики мифа в аспекте предыстории литературы с неизбежным отвлечением от религиозоведческой стороны проблемы мифа. Кроме того, термин «поэтика мифа», или «поэтика мифотворчества», или «поэтика мифологизирования», приобретает особый смысл в связи с сознательным обращением к мифологии некоторых писателей XX в. (Джойс,

Кафка, Лоренс, Йейтс, Элиот, О'Нил, Кокто, не укладывающиеся в рамки модернизма Т. Манн, Маркес и др.) обычно как к инструменту художественной организации материала и средству выражения неких «вечных» психологических начал или хотя бы стойких национальных культурных моделей, а также в связи с возникновением особой ритуально-мифологической школы в литературоведении, для которой всякая поэтика есть поэтика мифа (М. Бодкин, Н. Фрай и другие описывают литературное произведение в терминах мифа и ритуала).

Подобный мифологизм в литературе и литературоведении, характерный для модернизма, но далеко к нему не сводящийся в силу разнообразия идейных и художественных устремлений писателей, пришел на смену традиционному реализму XIX в., сознательно ориентированному на правдоподобное отображение действительности, создание художественной истории своего времени и допускающему элементы мифологизма лишь имплицитно.

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

Такое «возрождение» мифа в литературе XX в. отчасти опиралось на новое апологетическое отношение к мифу как к вечно живому началу, провозглашенное «философией жизни» (Ф. Ницше, А. Бергсон), на уникальный в своем роде творческий опыт Р. Вагнера, на психоанализ З. Фрейда и особенно К. Г. Юнга, а также на новые этнологические теории, которые и сами отдали дань модным философским увлечениям и в то же время во многом углубили понимание традиционной мифологии (Дж. Фрэзер, Б. Малиновский, Л. Леви-Брюль, Э. Кассирер и др.). Мифология стала ими рассматриваться не как способ удовлетворения любознательности первобытного человека (так представляла себе дело позитивистская «тео-

рия пережитков» XIX в.), а как тесно связанное с обрядовой жизнью племени и в значительной мере к нему восходящее «священное писание», прагматическая функция которого — регулирование и поддержка определенного природного и социального порядка (отсюда и циклическая концепция вечно-го возвращения), как прелогическая символическая система, родственная другим формам человеческого воображения и творческой фантазии. Близкое знакомство писателей с новейшими этнологическими теориями (в рамках характерного для XX в. сближения этнологии и литературы) не могло помешать тому, что их художественные концепции хотя и испытывали явное влияние научных теорий, но в гораздо большей мере отразили кризисную культурно-историческую ситуацию в западном обществе первых десятилетий нашего века, чем свойства самой первобытной мифологии.

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

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

В сказанное выше нужно внести некоторые коррективы, имея в виду, что мифологизм XX в. может сочетаться не только с интуитивистским, но и с рационалистическим подходом, может выступать и под «правыми», и под «левацкими» лозунгами (теоретик анархо-синдикализма Ж. Сорель и многие другие), что мифологизм не всегда противопоставляется историзму, а часто выступает как его дополнение, как экспрессивное средство типизации (Т. Манн, стремившийся противопоставить гуманизированный миф нацистскому мифотворчеству, или писатели «третьего мира», использующие миф, еще связанный с фольклором, для выражения устойчивости национальных культурных моделей), что проблемы мифа в соотношении с литературой поднимались и в советской науке и т. д. Мифологизм XX в., таким образом, оказывается в чем-то шире модернизма, явлением более сложным и противоречивым, анализ которого требует учета многих дополнительных факторов и аспектов (мы настаиваем именно на сложности этого явления, неразложимого на сумму простых, например на несколько «разных» мифологизмов).

История культуры на всем ее протяжении так или иначе соотносилась с мифологическим наследием первобытности и древности, отношение это сильно колебалось, но в целом эволюция шла в направлении «демифологизации» (ее вершинами можно считать Просвещение XVIII в. и позитивизм XIX в.),

а в XX в. мы сталкиваемся с крутой «ремифологизацией» (по крайней мере в рамках западной культуры), значительно превосходящей по своему масштабу романтическое увлечение мифом в начале XIX в., противостоящей демифологизирующему процессу в целом. Сущности мифологизма XX в. нельзя понять, не уяснив специфику подлинной мифологии, первобытной и древней, не поставив вопрос о соотношении их между собой.

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

Сталкивая таким образом древний миф и современную литературу, мы имеем возможность лишь крайне бегло коснуться старых теорий мифа и истории взаимоотношений между мифом и литературой до XX в. Соответственно, в нашей книге последовательно будут рассмотрены наиболее значительные теории мифа (включая ритуально-мифологическое литературоведение и оригинальные концепции советских ученых в области поэтики мифа), классические формы мифа и некоторые

особенности перехода от мифа к литературе и, наконец, поэтика мифологизирования в литературе XX в. в основном на материале романа.

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

ЧАСТЬ I
НОВЕЙШИЕ ТЕОРИИ МИФА
И РИТУАЛЬНО-МИФОЛОГИЧЕСКИЙ
ПОДХОД К ЛИТЕРАТУРЕ

ИСТОРИЧЕСКОЕ ВВЕДЕНИЕ¹

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

В эпоху Возрождения⁴ пробудился большой интерес к античной мифологии, которая трактовалась в качестве моральных поэтических аллегорий, как выражение чувств и страстей эмансипирующейся человеческой личности, а также как аллегорическое выражение некоторых религиозных, научных или философских истин. Одна из малопопулярных попыток раскрытия мудрости древних за аллегорической завесой античной мифологии принадлежала Ф. Бэкону. Просветители XVIII в. заняли по отношению к мифологии негативистскую позицию, как к плоду невежества и обмана.

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

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

Итальянский ученый Вико, автор «Новой науки», создал первую серьезную философию мифа. Не случайно философия

мифа как часть философии истории возникла в эпоху, когда начиналось время буржуазной «прозы». И вместе с упадком ренессансной культуры, сознательно синтезировавшей традиции христианского Средневековья и языческой Античности, окончательно иссякли мифологические традиции, которые в эстетически преобразованном и гуманизированном виде еще питали эту культуру и были своеобразным признаком ее поэтичности. Не случайно это произошло не во Франции, где на подъеме был просветительский рационалистический оптимизм, сулящий преобразование общества по законам разума, а в Италии, испытывающей общий культурный и политический упадок после блестящего ренессансного расцвета. Методологически полемическое острие Вико было направлено против картезианской версии исторического прогресса. И картезианец Фонтенель умеет противопоставить эпоху воображения и эпоху «механических искусств», но только в пользу последней, ибо первая слишком явно порождена невежеством и дикостью и мешает цивилизации.

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

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

«Поэтическая мудрость — первая мудрость язычества — должна была начинать с метафизики, не рациональной и абстрактной метафизики современных ученых, а с чувственной и фантастической метафизики первых людей, так как они были совершенно лишены рассудка, но обладали сильными чувствами и могущественной фантазией... Такая метафизика была их

настоящей поэзией, а последняя — естественной для них способностью, порожденной незнанием причин... Такая поэзия первоначально была у них божественной: они представляли себе причины ощущаемых и вызывающих удивление вещей как богов... Они приписывали сущность вызывавшим удивление вещам соответственно своим собственным представлениям, совершенно как дети. Дети берут в руки неодушевленные предметы, забавляются и разговаривают с ними, как если бы то были живые личности. Первые люди языческих наций, как дети возникающего человеческого рода... творили вещи соответственно своим идеям — делали это под влиянием привязанного к телу воображения... с такой поражающей возвышенностью...» (Там же. С. 132). «Мы показали, что столь возвышенная поэзия зародилась вследствие недостаточности человеческого рассудка и что из-за появившихся впоследствии философии, искусства, поэтики, критики и даже как раз вследствие их не появилось другой поэзии, даже равной, не говоря уже о большей... Благодаря такому открытию оснований поэзии опровергается мнение о недостижимой мудрости древних, которую так стремились раскрыть, начиная с Платона и кончая Бэконом Веруламским... Это была простонародная мудрость законодателей, основавших человеческий род, а не тайная мудрость глубоких и редких философов» (Там же. С. 137).

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

Героическая поэзия гомеровского типа, по мнению Вико, возникает из «божественной», т. е. из мифологии, а своеобразие последней во многом определяется неразвитыми и специфическими формами мышления, сравнимыми с детской психологией. Вико имеет в виду чувственную конкретность и телесность, эмоциональность и богатство воображения при отсутствии рассудочности (прелогизм?), перенесение на предметы окружающего мира своих собственных свойств (вплоть до отождествления космоса с человеческим телом), персони-

фикацию родовых категорий, неумение абстрагировать атрибуты и форму от субъекта, замену сути «эпизодами», т. е. повествовательность. Эта характеристика мифологического «поэтического» мышления предвосхищает в общих чертах не только романтическую, но и современную, особенно если учесть глубокое понимание Вико метафорической природы мифа и мифологического генезиса поэтических тропов, а также некоторое приближение к пониманию мифологической символики.

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

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

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

Вико убежден, что древнейшая мифологическая поэзия была в аристотелевском смысле «подражанием природе», но сквозь призму первобытного мифологического воображения. Он высказывает здравую мысль, что при учете своеобразия мифологического отражения действительности можно было бы использовать миф как своего рода исторический источник,

с тем чтобы понять, как определенным историческим лицам приписывались по законам мифа родовые качества и деяния, как формировалась на реальной основе мифическая география и космография и т. д. Смешивая, однако, на практике наивный эвгемеризм, аллегоризм и более глубокое понимание символов, не имея опоры в этнографии (хотя бы в масштабе Лафито) и неизбежно пользуясь крайне неточными методами филологической критики, разыскания этимологий и т. п., Вико не был в состоянии успешно решать конкретно-исторические или конкретно-фольклористические задачи. Поэтому мы и говорим о виконианской философии мифа, а не о подлинной научной методике.

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

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

рующем романе «Поминки по Финнегану», использует теорию Вико для самой внутренней организации этого произведения.

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

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

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

Ранний Шеллинг видел в панэстетизме и искусстве, которое он считал внутренне изоморфным органической жизни, важнейший акт познания и средство преодоления двойственности субъекта и объекта, необходимости и свободы, природы и духа, реального и идеального, способ изображения подлинно сущего, самосозерцание абсолюта. Нет необходимости напоминать, что эстетика и вся философия Шеллинга с самого начала — классический образец объективного идеализма, использующего платоновские представления. В эстетической системе Шеллинга мифология имеет ключевое значение. Посредством мифологии Шеллинг конструирует материю искусства, исходя из того, что мифологические «боги» в качестве реально созерцаемых идей имеют для искусства такое же фундаментальное значение, как собственно «идеи» для философии, что каждая форма включает в себя «целостную божественность» и что в мифологии фантазия сочетает абсолютное с ограничением и воссоздает в особенном всю божественность общего. Шеллинг пишет:

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

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

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

Искусство и природа занимают во многом аналогичное положение на различных уровнях общефилософской системы Шеллинга, а мифология занимает место как бы между природой и искусством: политеистическая мифология оказывается обожествлением природных явлений посредством фантазии, символической природы. В отличие от Вико Шеллинг решительно выступает против эвгемерического и аллегорического подхода к мифу. Он строго различает схематизм (особенное через общее), аллегорию (общее через особенное) и символ, синтезирующий эти две формы воображения и представляющий собой ее третью, абсолютную форму; речь идет о синтезе высшего, второго порядка, с полной неразличимостью общего и особенного в особенном. Шеллинг настаивает на том, что мифология является общим материалом такого представления (изображения) и что символизм есть принцип конструирования мифологии вообще. В мифологии особенное не обозначает общее, а есть это общее. Символизм мифологии «изначален». Шеллинг также отличает символ от «образа», понимаемого им как точное и конкретное воспроизведение предмета. Интересна мысль Шеллинга о том, что аллегорическое значение существует в мифе как возможность, откуда как раз вытекает бесконечность смысла, отчасти реализуемого в позднейших аллегорических, в принципе непоэтических толкованиях. Но у Шеллинга есть (так же как у Морица) и слабый намек на представление о мифологии как моделирующей системе на основе сочетания цельности и «ограничений» в характеристике богов. Правда, о мифе как о «языке» романтики говорят

лишь в совершенно метафорическом, переносном смысле, и романтический символизм, лишенный конкретности, всегда оставляет открытой дверь для мистического истолкования символа. Но постановка вопроса о символизме мифа, безусловно, углубила понимание последнего и оказала известное влияние на символические теории мифа в XX в.

Говоря о мифологии вообще, Шеллинг имеет перед глазами в качестве основного примера античную мифологию как своего рода мифологию *par excellence* («греческая мифология есть высочайший первообраз поэтического мира» — там же. С. 92). Исходя из эстетизирующей гётевско-винкельмановской трактовки Античности, Шеллинг восторженно говорит о греческой теогонии как вычлениении из хаоса и преодолении бесформенности, впрочем не лишая и хаос как первооснову бытия известного уважения. В философии искусства Шеллинга дается весьма содержательная и обнаруживающая определенное культурно-историческое чутье сравнительная характеристика античной, древневосточной и христианской мифологии. Греческая мифология глубоко символична, индийская в значительной мере аллегорична, а персидская — схематична; греческая реалистична и движется от бесконечного к конечному, а «идеалистическая» восточная — в обратном направлении. Восточная «идеалистичность» (акцент на сущности, идее, идеале) доводится, по мнению Шеллинга, до логического завершения в христианстве. Материалом христианской мифологии он считает не природу, а историю, в частности чудесное в истории, как сферу провидения и моральных ценностей; символом мира идей выступают здесь не природа и бытие, а человек и его действия, вместо обожествления человека — очеловечивание божества, вместо пантеизма — иерархия (ангелы) и резкая оппозиция добра и зла (ангел и дьявол); одновременно религия поэтическая сменяется религией откровения. Эти во многом правильные мысли были потом развиты в эстетике Гегеля. Итак, эстетика Шеллинга оказывается своеобразной философской поэтикой мифа.

Исходя из того, что мифология символизирует вечные начала и является материалом всякого искусства, Шеллинг счи-

тает, что мифотворчество продолжается в искусстве и может принять вид индивидуальной творческой мифологии.

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

Первый вариант философии мифа был разработан Шеллингом в 1801–1809 гг. и послужил фундаментом для его позднейших работ о мифе, в частности для «Философии мифологии и откровения», написанных после 1815 г., когда Шеллинг перешел от «философии тождеств» к «философии откровения», отказался от отождествления разума и бытия и установил на интеллектуальную интуицию. Философия мифологии теперь развивается им уже не в рамках чистой эстетики, а в сфере теософии и служит введением в собственно религиозную «философию откровения». Миф трактуется здесь как субстанциональное единство формальной, материальной, движущей и конечной причин (в терминах Аристотеля), снова подчеркивается его символическая природа и всячески выделяется его значение и необходимость с точки зрения человеческого сознания. Сама эта необходимость коренится во внеисторической сфере, ибо и сам миф первичен по отношению к истории. Мифологический процесс рассматривается в этой

работе как теогонический, в ходе которого бог, или абсолют, исторически обнаруживается через человеческое сознание; так Шеллинг понимает путь от субъективного к объективному. В политеистической мифологии усматривается известное историческое содержание, совпадающее с содержанием истинной религии и предшествующее самооткровению бога. Мы несколько подробнее остановились на концепции Шеллинга ввиду огромного влияния его взглядов и их актуальности для теоретических дискуссий о мифе в XX в., в частности в плане поэтики мифа.

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

Необходимо оценить серьезность вклада в понимание мифологии, сделанного немецкой философией от Гердера до Гегеля (в основном с позиций объективного идеализма) еще до серьезного развертывания собственно научного изучения мифов. В этой связи стоит подчеркнуть, что позиция Маркса, в отличие от «позитивистов» второй половины XIX в., не только не зачеркивала их достижений, но прямо на них опиралась.

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

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

Во второй половине XIX в. противостояли друг другу в основном две магистральные школы изучения мифа. Первая из них, вдохновленная «Немецкой мифологией» Я. Гримма и не порвавшая полностью с романтическими традициями (А. Кун, В. Шварц, М. Мюллер, А. Де Губернатис, Ф. И. Бушлаев, А. Н. Афанасьев и др.¹¹), опиралась на успехи научного сравнительно-исторического индоевропейского языкознания и ориентировалась на реконструкции древнеиндоевропейской

мифологии посредством этимологических сопоставлений в рамках индоевропейских языков. На основе этих штудий лидером школы Максом Мюллером была создана лингвистическая концепция возникновения мифов в результате «болезни языка»: первобытный человек, тот же древний ариец, обозначал отвлеченные понятия через конкретные признаки посредством метафорических эпитетов, а когда первоначальный смысл последних оказывался забыт или затемнен, то в силу этих семантических сдвигов и возникал миф. Такая постановка проблемы заставляет вспомнить Вико, но решение здесь прямо противоположное, ибо путь идет не от мифа к языку, а от языка к мифу. Вико был, в сущности, ближе к истине, что подтвердили впоследствии труды Потебни и др.

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

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

Последующая история науки внесла в рассматриваемую проблематику очень серьезные коррективы: совершенно иной

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

Антропологическая школа (Э. Тэйлор, Э. Лэнг и многие другие¹²) сложилась не в Германии, а в Англии и была результатом первых подлинно научных шагов не сравнительного языкознания, а сравнительной этнографии. Ее главным материалом был не индоевропейский круг, а архаические племена в сопоставлении с цивилизованным человечеством. Сопоставление это у Тэйлора — автора «Первобытной культуры» — исходило из постулата о единообразии человеческой психики и принципа прямолинейной культурной эволюции, ведущей к прогрессу: то, что у «первобытных» народов было живой мыслью или обычаем, могло у более цивилизованных сохраняться в виде «пережитка», что лишний раз подчеркивало исконное единство человечества и единый тип мышления, который Тэйлор считал строго рациональным, но ограниченным тем или иным историческим опытом. Возникновение мифологии и религии Тэйлор относил к гораздо более раннему, чем предполагал Мюллер, собственно первобытному состоянию и возводил не к «натурализму», а к анимизму, т. е. представлению о душе, возникшему, однако, в результате чисто рациональных наблюдений и размышлений «дикаря» по поводу смерти, болезни, снов (вариант этой теории — концепция духов у Г. Спенсера¹³). Именно чисто рациональным, логическим путем первобытный человек, по мнению Тэйлора, и строил мифологию, ища ответа на возникавшие у него вопросы по поводу непонятных явлений.

Э. Лэнг, много писавший о мифологии и активно борющийся с Мюллером с позиций антропологической школы,

СОДЕРЖАНИЕ

Вступление	5
Часть I. НОВЕЙШИЕ ТЕОРИИ МИФА И РИТУАЛЬНО-МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ЛИТЕРАТУРЕ	
Историческое введение	11
«Ремифологизация» в философии и культурологии	26
Ритуализм и функционализм	34
Французская социологическая школа	43
Символические теории	50
Аналитическая психология	65
Структурализм	86
Ритуально-мифологическая школа в литературоведении	113
Русская и советская наука о мифотворчестве	142
Предварительные итоги	179
Часть II. КЛАССИЧЕСКИЕ ФОРМЫ МИФА И ИХ ОТРАЖЕНИЕ В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОМ ФОЛЬКЛОРЕ	
Предварительные замечания	191
Общие свойства мифологического мышления	193
Функциональная направленность мифа	198
Мифическое время и его «парадигмы»	201
Первопредки-демиурги — культурные герои	209
Архаические мифы творения	228
Этиология социума	234
Хаос и космос. Космогенез	237
Космическая модель	250
Календарные мифы	257

Космические циклы и эсхатологические мифы	262
Героические мифы и «переходные» обряды	266
Семантика мифологического сюжета и системы	271
Миф, сказка, эпос	310

Часть III. «МИФОЛОГИЗМ» В ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

Историческое введение	328
«Мифологический» роман XX века. Вводные замечания	349
Антитеза: Джойс и Томас Манн	353
«Мифологизм» Кафки	404
Различные виды мифологизации в современном романе	425
Примечания и библиография	443
Указатель имен	468