

Е.М. МЕЛЕТИНСКИЙ

От
мифа
к литературе

РГГУ

Е. М. Мелетинский

82 я7
М473

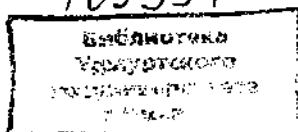
От
об
к литературе

Учебное пособие по курсу
"Теория мифа и историческая поэтика
повествовательных жанров"

МОСКВА 2001

ББК 8.3
М 47

705357



ISBN 5-7281-0095-3

- © Е.М. Мелетинский, 2000
- © Российский государственный гуманитарный университет, 2000

Предисловие

ЭТА КНИГА посвящена происхождению художественного воображения и художественного повествования, происхождению повествовательных литературных жанров. Так как словесное искусство восходит к мифу, а миф, в свою очередь, неотделим от обряда, литературная история начинается с комплекса "миф-ритуал", который является первоначальным источником всей духовной культуры и содержит синкретическое ядро (с точки зрения формальной, а также идеологической) религии и донаучных представлений, музыки, танца, театра и поэзии.

Миф – один из центральных феноменов в истории культуры и древнейший способ концепирования окружающей действительности и человеческой сущности. Миф – первичная модель всякой идеологии и, как только что было сказано, синкретическая колыбель не только литературы, искусства, религии, но, в известной мере, философии и даже науки.

Дифференциация первобытного синкретизма культуры влечет за собой частичную демифологизацию, но демифологизация всегда бывает неполной, относительной, периодически ее сменяет ремифологизация, и это, в частности, относится к нашему веку. События уходящего XX в. показали, что наука не может, как надеялись позитивисты XIX в., полностью вытеснить мифологию, и прежде всего потому, что наука не разрешает такие общие метафизические проблемы, как смысл жизни, цель истории, тайна смерти и т. п., а мифология претендует на их разрешение. Миф вообще исключает неразрешимые проблемы и стремится объяснить трудноразрешимые через более разрешимое и понятное. Познание не является ни единственной, ни главной целью мифа. Главная цель – под-

держание гармонии личного, общественного, природного, поддержка и контроль социального и космического порядка, в чем мифам помогают ритуалы – вторая, практически действенная сторона единого ритуально-мифологического комплекса.

Познавательный пафос подчинен в мифе этой гармонизирующей и упорядочивающей направленности, ориентированной на целостный подход, в котором нет места для неупорядоченности и хаоса. В мифе превалирует пафос преодоления хаоса и превращения его в космос, защиты космоса от сохранившихся сил хаоса. Все это и является причиной неполной демифологизации, что обеспечивает сохранение мифологической ментальности в народном сознании, в системах идеологических и политических и в поэтической фантазии, т. е. делает мифологию вечной и неизживаемой.

В книге будет подробно рассказано о *мифологическом мышлении*. Здесь же ограничусь только кратким рассуждением о том, что мифологический способ концепирования связан с определенным типом мышления, которое специфично для первобытного мышления в целом и для некоторых уровней сознания, в особенности массового, во все времена. Мифологию в политике, в том числе политике XX в., усматривали многие авторы. Французский философ и филолог Ролан Барт считал современность привилегированным полем для мифологизирования. Из орудия первобытного образного мышления миф превращается в инструмент политической демагогии. Барт имел в виду прежде всего “буржуазную” идеологию, нейтрализующую свою политическую сущность за счет мнимого превращения “истории” в природу. В то же время известный румыно-американский теоретик мифа М. Элиаде не без основания трактовал социализм в качестве нового эсхатологического мифа.

Позволю себе, несколько забегаая вперед, обнажить мифологическую модель в русской советской идеологии. “Раннее” время – подготовка и проведение октябрьской революции – представляется как “космизация” дореволюционного хаоса “в отдельно взятой стране” (в других странах сохраняется капиталистический хаос). “Культурные герои” – Ленин и Сталин. Революционные праздники – ритуалы и ритуализи-

рованные партийные съезды, питаемые революционно-магической энергией “раннего” времени, как бы воспроизводят и укрепляют это “раннее” время в настоящем. Сталин – не просто исторический продолжатель Ленина, а его как бы перевоплощение (“Сталин – это Ленин сегодня”), и следующие после Сталина вожди – не сменяющие друг друга исторические лица, а тоже своего рода перевоплощения все того же “культурного героя” Ленина. Я уже не говорю о явном превращении коммунистического атеизма в религию “наизнанку”, компартии – в церковь, оппозиции – в еретические секты и т. д.

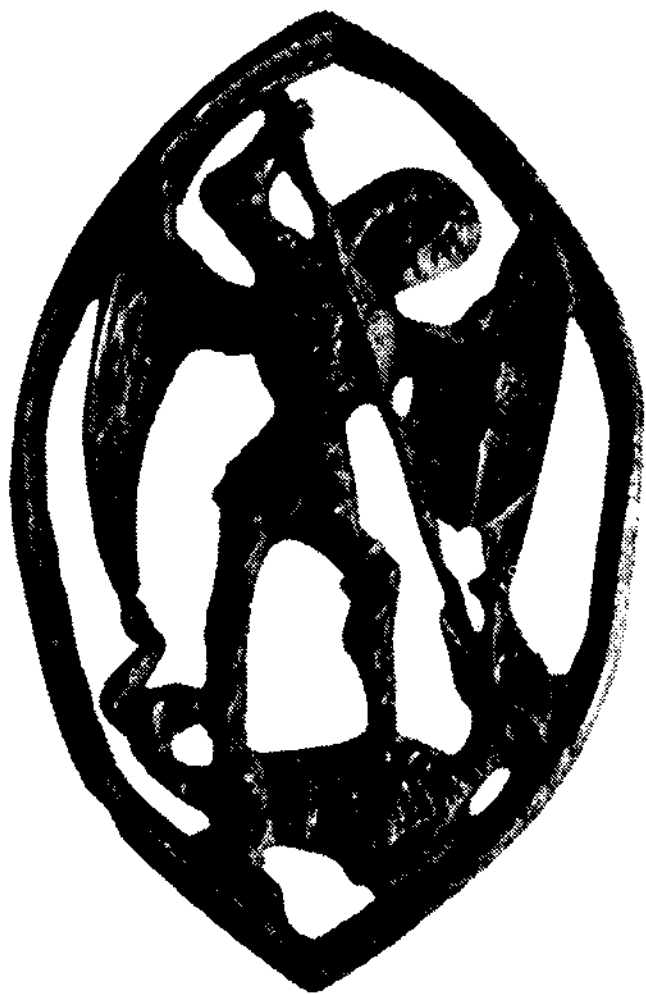
Постперестроечный период после отказа от советской власти и жестких идеологических запретов в свою очередь принял и религиозно-церковные, и прямо мифологические формы, включая сюда и идеализацию дореволюционного “раннего” времени как “золотого века” (без всяких критических поправок), и распространение всевозможных, в том числе и близких к первобытности или, наоборот, окрашенных технической мистикой, иррациональных вер, суеверий и мифов: колдуны, привидения, инопланетяне, снежные люди, могучие экстрасенсы (даже Христос представляется одним из них), мистическое знание всех наук в “Ригведе”, мистическая информация в структуре египетских пирамид, ожившие старинные легенды, астрология, твердо внедрившаяся в “последние известия” наряду с прогнозом погоды, и т. д. и т. п. Все это вылилось на головы изумленных слушателей и читателей как не подлежащая критике информация.

Почему все это стало возможным? Потому что процесс демифологизации, начавшийся в ходе дифференциации первоначального ритуально-мифологического синкретизма культуры, в частности, по мере развития философии и науки, не получил своего завершения (в силу вышеуказанной “вечной” гармонизирующей ценности мифа) и периодически перебивался процессами ремифологизации, в особенности в XX в., отмеченном одновременно бурными достижениями технической мысли и разочарованием в рационалистической философии, эволюционизме, прямолинейных “просветительских” упованиях.

Возвращаясь к идее первоначального синкретизма культурных и литературных форм, следует вспомнить, что она поя-

вилась в европейской науке в конце XIX в. В частности, теория первоначального синкретизма была глубоко разработана русским академиком А. Н. Веселовским, основателем так называемой *исторической поэтики*. В исследованиях, объединенных под этим названием, Веселовский рассматривает словесное искусство на солидной базе современной ему антропологии, главным образом английской. Его работы сохраняют свою ценность, но они не лишены некоторых слабых пунктов, которые восходят к позитивизму XIX в. Так, настаивая на ритуальных корнях словесного искусства, он недооценивает роль мифа как главного источника повествования. В России некоторые исследователи во главе с академиком В. М. Жирмунским продолжали развивать идеи Веселовского. В Англии, где работы Веселовского оставались неизвестными или почти не известными, так называемая кембриджская ритуалистическая школа последователей Джеймса Фрэзера (Кэр, Баура, супруги Чедвики, Хэтто) произвели разыскания в области исторической поэтики. Особенно следует отметить книгу Чедвиков «Развитие литературы». Подчеркивая роль ритуалов и отражения исторических событий в процессе формирования литературы, эти авторы мало занимались мифологией. В других странах вследствие слишком резкой реакции на эволюционизм XIX в. очень часто в теоретических изысканиях пренебрегали диахроническим, т. е. историческим, аспектом. В частности, большинство структуралистов предпочитали синхронический подход. Однако в России предшественники структурализма, такие как О. М. Фрейденберг и особенно В. Я. Пропп, пытались объединить синхронический и диахронический подходы.

Автор настоящей книги, являясь участником европейского структуралистического движения и одновременно продолжателем школы исторической поэтики, выступает против прямолинейного исключительного эволюционизма, но признает стадиальную типологию, которая очевидным образом проявляется в истории культуры.



Теории мифа



Миф, как было сказано выше, является первичной моделью идеологии и синкретической колыбелью искусства, литературы, религии и философии. Дифференциация идеологических и художественных форм частично связана с демифологизацией.

В мифе мы находим то, что можно назвать *историческим*, и то, что можно назвать *вечным*, так как миф отражает некоторые черты первобытного мышления и в то же время определенный уровень мысли. Этот уровень сознания надолго остается в человеческой истории. Вот почему, не говоря уже об обычной народной ментальности, даже в представлениях философских и научных демифологизация может уступить новой мифологизации, что, напомним, имело место и в XX в.

В античной философии стоики и софисты трактовали мифы как аллегорию. Платон неким символическим образом видел в мифе живое универсальное существо. Аристотель подчеркивал повествовательный аспект, рассматривал миф как фабулу или сюжет. Неоплатоники сравнивали мифы с логическими категориями. Эвгемер (III в. до н. э.) трактовал мифические образы как обожествленные исторические персонажи.

В новые времена, в начале XVIII в., Лафито в книге "Нравы американских индейцев" интерпретировал языческую мифологию как зародыш высшей христианской религии. Фонтенель, наоборот, утверждал, что поиски первичных причин

привели дикарей к ложным представлениям, к суевериям и пережиткам. Вольгер, критикуя Лафито, не хотел видеть в мифологии ничего, кроме лжи и обмана жрецов. Не забудем, что в XVIII в. начинается упадок традиционных мифологических сюжетов.

Первая серьезная философия мифа принадлежит Джамбаттисте Вико, итальянскому ученому, который жил в конце XVII – начале XVIII в., автору книги “Основания новой науки об общей природе наций”. В отличие от Фонтенеля он был против картезианской рационалистической идеи прогресса и стоял за циклические представления. По его мнению, мифология отражает еще очень юную, неразвитую культуру. Причины удивительных явлений под влиянием воображения приняли форму богов. Вико понял, что первобытный человек приписывает природе человеческие черты, что мифы являются источником метафор и других поэтических тропов, самого поэтического языка.

Романтическая философия (Г. Гейне, К. Ф. Мориц, братья Шлегели, Шеллинг и др.) много занималась мифологией. Для нее миф является эстетическим феноменом, моделью художественного творчества, имеет символический смысл. Шеллинг, испытавший влияние Платона, считал, что мифологические боги играют в художественной сфере такую же роль, как идеи в философии. Мифология как бы занимает промежуточное положение между природой и искусством; она не аллегорическая, а символическая.

Во второй половине XIX в. мифологическая школа, так называемая *натуральная*, не порвавшая с романтизмом (Кун, Шварц, Мюллер, Де Губернатис, а в России – Буслаев, Афанасьев), пыталась реконструировать, реставрировать древнюю индоевропейскую мифологию. Они объясняли мифологические метафоры *болезнью языка*, видели в мифологии отражения природных явлений – солярных, астральных, метеорологических. Маннхардт настаивал на значении рядом с небесной мифологией – *низшей* мифологии демонов полей, лесов, рек и т. д.

Английская антропологическая школа XIX в. (Тэйлор, Лэнг и др., позднее, в начале XX в., – Фрэзер) была под влиянием позитивистской философии. Английские *антропологи*,

в отличие от немецких мифологов, придерживались мнения, что мифологические образы являются результатом чисто рациональной рефлексии, полностью логической, но ограниченной опытом первобытного человека, откуда произошли анимизм (Тэйлор), магия (Фрэзер) и т. д. Их главная концепция – идея пережитков, хранимая в фольклоре аборигенов.

Ремифологизация, апологетический подход к мифу, начинается в конце XIX в. благодаря Р. Вагнеру, Ф. Ницше, позднее – А. Бергсону. Вагнер, как известно, создал великолепную мифологическую музыкальную драму. Представители так называемой *философии жизни* (Ницше, Бергсон и др.) оценили художественную, психологическую и философскую ценность мифа. Ф. Ницше в знаменитой книге “Рождение трагедии из духа музыки” (1872) открыл за аполлонической мифологией и олимпийской гармонией греческого искусства другую мифологию, более древнюю, более дикую и иррациональную – мифологию Диониса и старых титанов. Ницше подчеркнул роль древних ритуалов для мифа и искусства, он интерпретировал миф как *вечное возвращение* (благодаря обрядам) и как средство обновления культуры и самого человека. Что касается Бергсона, то он противопоставлял миф и интеллект, стремящийся разорвать социальные отношения в пользу индивидуализма. Представления экзистенциализма продолжали линию *философии жизни*. А. Камю в “Мифе о Сизифе” подчеркнул трагизм *вечного возвращения*. М. Хайдеггер идеализировал пресократическое сознание, т. е. мифологию древних греков. *Философия жизни* повлияла и на Ж. Сореля, в частности – на его идеи политической мифологии, революционного мифа. Возможность политических мифов была признана также Э. Кассирером, Т. Манном, Р. Нибуром, Р. Бартом, Х. Хатфилдом, Дж. Маркусом, М. Элиаде, А. Сови. Барт высказал мысль, что миф трансформирует историю в идеологию и что современный мир является привилегированным полем для мифа. По мнению Сови, каждое суждение, не зависимое от опыта, есть миф. В современной социологии употребляют термин *миф*, чтобы обозначить, с одной стороны, иллюзию, ложь, пропаганду, но, с другой стороны, также представления известных ценностей в фантастической форме или догматизированных, сакрализованных и т. п.

Этнология XX в. доказывает, что: 1. Мифы связаны с ритуалами и служат для поддержки контроля над природой и обществом. 2. Мифологическая мысль специфична с точки зрения психологической и логической. 3. Миф владеет символическим языком и с его помощью классифицирует и интерпретирует мир. 4. Эти черты мифологического мышления аналогичны другим продуктам человеческой фантазии.

Новые важнейшие подходы суть “кембриджская” ритуалистическая школа, функционализм Малиновского, социологическая школа Дюркгейма и Леви-Брюля (коллективные представления Дюркгейма и *мифологический прелогизм* Леви-Брюля), логический символизм Кассирера, психологический символизм Юнга, структуральный анализ Леви-Строса и его последователей; кроме того, оригинальные концепции Маретта, Фиркандта, Радина, Йензена, Кэмпбелла, Элиаде, Гусдорфа, Дюмезиля и т. д.

Уже Робертсон-Смит и Фрззер трактовали миф как вторичный по отношению к обряду (миф – пережиток ритуала). “Кембриджская” школа возводит к ритуалам не только всю мифологию, но также все институты культуры. Представители этой школы недооценивают такую фундаментальную категорию мифа, как мифическое время, и концентрируют внимание на ритуальном повторении мифа, на самих обрядах и циклизме сезонных мифов. К этой школе принадлежали Ж. Харрисон, А. Б. Кук, Г. Марри, Ф. М. Корнфорд. Затем к ритуализму примкнули многие исследователи: Э. О. Джемс, Т. Гастер, М. Хокарт, Б. С. Реглан, С. Е. Хайман, П. Сентив, Р. Кэрпентер и другие. Точка зрения ритуализма особенно углублена М. Элиаде. Так же, как Ф. Ницше, он акцентировал в мифе пафос *вечного возвращения*, рассматривал миф как средство борьбы против *профанного* времени, для преодоления его. Некоторые ученые, например Баском, Фонтенроз, Гринуэй, Керк, а также Леви-Строс, критиковали ритуализм.

Б. Малиновский, английский этнолог польского происхождения, не хотел видеть в мифе средство удовлетворения любопытства дикаря (позиция антропологической школы), но средство поддержания традиции, продолжения племенной культуры, примитивное устное *священное писание*. Обряд, по его мнению, служит той же цели.

Во французской социологической школе (Э. Дюркгейм, М. Мосс, Л. Леви-Брюль) главное понятие, введенное Дюркгеймом ("Элементарные формы религиозной жизни", 1912), – *коллективное представление*, которое нельзя свести к индивидуальному опыту. Дюркгейм исходит из известного дуализма индивидуального и коллективного (надперсонального). Коллективные идеи суть метафоры социальных состояний и отношений. Этой дихотомии соответствует оппозиция профанного и сакрального (священного). Коллективные представления – это основа религии. Соответственно тотемизм, а не магия (как предполагал Фрэзер) представляет элементарную форму религии. Рассматривая тотемические классификации в качестве примитивной логики, Дюркгейм предвосхитил одну из идей Леви-Строса. Леви-Брюль утверждал, что коллективные представления не имеют логических свойств; они императивны на манер религии. Вместо логических включений – исключений они представляют собой эмоциональные и двигательные элементы. Нет речи об уважении закона исключенного третьего. Логические операции заменены памятью, причина – знаком. Предметы объединены партиципацией. Таким образом, Леви-Брюль полностью игнорирует рациональное начало в мифе. Он как бы видит в нем *иллогическую логику*.

Обратимся к *символическим* теориям (Э. Кассирер, В. Урбан, С. Лангер). Немецкий философ неокантианской марбургской школы Кассирер, автор книги "Философия символических форм" (1925), рассматривает человеческую духовную активность как активность символическую. Человек, по его мнению, – *символическое животное*. Он утверждает, что символический мир сконструирован соответственно со структурными формами и с функцией народной фантазии неким трансцендентным "я", общим человеческим духом. Миф, так же как язык и искусство, есть, по его мнению, символическая форма культуры. Она обладает своим собственным средством моделировать внешний мир. В рамках функций и структуры объективная реальность должна представать перед человеческим сознанием. Миф представляет реальность посредством метафор и символов. Специфическая модальность мифа предполагает неразличение реального и идеального, начала и сущ-

ности, бытия и небытия. Атрибуты пространства и времени трансформируются в их содержание. Случай порождает причину. Кассирер хорошо понял специфические черты мифа. В отличие от Леви-Брюля он заметил некоторые интеллектуальные элементы мифа. Но его понимание структуры мифа статично, близко к немецкой *геистальтпсихологии*. До создания теории информации Кассиреру было трудно описать функционирование языка мифа динамическим образом. Утверждая, что миф автономен, он недооценивал отношения мифа с другими формами культуры. Момент, наиболее искусственный в его теории, – это кантовская идея трансцендентного “я”, искусно поставленного над личностью и социальным обществом. Любопытно, что в конце жизни Кассирер приблизился к структуралистам, к Р. Якобсону и К. Леви-Стросу.

С. Лангер в книге “Философия в новом ключе” (1951) пыталась объединить идеи Кассирера с логическим позитивизмом. Она набросала схему: сон–сказка–миф. В сказке реальный герой находится в чудесном мире, в мифе божественный герой – в реальном мире, на некой космической лестнице. Мифологические символы созданы вследствие абстрагирования эмотивных сил индивидуальной личности, вместо трансцендентного “я” Кассирера. На эту замену повлиял англосаксонский научный индивидуализм. Кроме того, Лангер перевернула генетический порядок, так как, по ее мнению, сказка предшествует мифу.

Можно также упомянуть П. Радина – автора книги “Первобытный человек как философ” (1927, также научный индивидуализм) и Э. Каунта, который делает попытку определить анатомический субстрат процесса символизации в мозгу. Каунт считает, что миф содержит потенциальную символическую энергию, а ритуал – потенциальную кинетическую энергию.

Весьма популярна аналитическая психология с ее взглядом на миф. Еще до появления психоанализа В. Вундт писал об отношениях между мифом и снами и об ассоциативных цепях (“Психология народов”, “Миф и религия”, 1920–1923). Аффективная перцепция объекта порождает мифологическую персонификацию. В его работах психология приближается к антропологии. Эта линия была продолжена основате-

лями психоанализа (З. Фрейд, А. Адлер, К. Г. Юнг). Они выдвинули на первый план категорию бессознательного или подсознательного. Для Фрейда миф есть манифестация скрытых комплексов, в то время как сами комплексы, по его мнению, являются продуктом инфантильных сексуальных склонностей, в частности – мужского младенца к матери и женского младенца к отцу. Фрейду кажется наиболее важным миф об Эдипе, который невольно убил своего отца и женился на матери. Он считает, что запрет инцеста и сознание вины составляют начало общества и религии, а также развития личности. Практически Фрейд опирается на индивидуальную психологию вопреки его идеи о *сверх-“я”*. Фрейдисты, например О. Ранк и Г. Рохайм, трактовали сказки как мифы, чье содержание было уже забувалировано.

К. Г. Юнг, основатель аналитической психологии (это новый вариант психоанализа), открыл рядом с фрейдистскими комплексами еще более глубокий уровень подсознания – слой коллективного бессознательного. Юнг использовал и развил на свой лад понятие *коллективных представлений*, предложенное французской социологической школой. По Юнгу, якобы имеет место гармонизация различных сторон и уровней подсознательного. Юнг считает, что синтез бессознательного и сознательного осуществляется в процессе “индивидуации” личности в течение ее жизни, с рождения до смерти. Этот процесс отражается в мифологических образах. В принципе психический процесс, считает он, всегда порождает символы, которые имеют смысл (рациональный) и образ (иррациональный). Юнг предложил понятие *архетипы*, близкое к понятию мифологического мотива. Архетип как продукт коллективно-бессознательного появляется, когда интенсивность сознания занижена. Юнг колеблется в отношении точного определения архетипа. Для него это комплекс вне персонального опыта, а также образ, концентрирующий вокруг объекта психологические ситуации, и возможность представления некоего действия, и некоторые структуры первичных образов коллективной бессознательной фантазии, и, наконец, категория символической мысли, организующая приходящие извне представления. Архетипы, наиболее важные и соотносительные с процессом *индивидуации*: “дитя”,

705357

“мать” и “дочь”, “тень”, “анима” и “анимус”, “мудрый старик” или “мудрая старуха”. “Дитя” обозначает бессознательный элемент и начальную попытку его преодоления. “Тень” – скрытые черты личности, порой мрачные и демонические. “Анима” и “анимус” символизируют черты противоположного пола, противопоставленные в душе, а “мудрый старик” и “мудрая старуха” – окончательную гармонизацию бессознательного и сознательного в человеческой личности. К “тени”, по Юнгу, очень близок *трикстер*, т. е. мифологический плут. Юнг считает, что трикстер содержит архаические черты, стихию бессознательного.

Многие исследователи в области мифологии испытали влияние Юнга: например, Дж. Кэмпбелл, Г. Циммер, М. Элиаде, Э. Нойман, И. Казенёв. Нойман в книге “Происхождение и история сознания” (1949) излагает юнговскую теорию архетипов систематическим образом. Для него, как и для самого Юнга, главный смысл мифа – это пробуждение индивидуального сознания и его борьба против коллективного бессознательного, борьба, предшествующая их гармоническому синтезу. Этот процесс сопровождается отделением от матери, воплощающей элемент бессознательного, а затем от отца, представляющего внешний порядок, а также борьбой с драконом, символизирующим бессознательный элемент, и любовью к принцессе “анима”.

Героический миф с юнгианской точки зрения проанализирован Ш. Бодуэном (“Триумф героя”, 1952); *триумф героя* – это второе рождение после смерти, после борьбы с драконом.

Дж. Кэмпбелл в книге “Герой с тысячью лиц” (1948) также набрасывает схему мономифа, соответствующую ходу человеческой жизни и содержащую историю героя, которая начинается его уходом из дому, а кончается возвращением после различных приключений и *посвятельных* испытаний. Посвящение, т. е. *инициация*, трактовано на юнговский манер, как погружение личности в свою душу в ходе поисков новых ценностей. В большом четырехтомном сочинении “Маски бога” (1959–1970) Кэмпбелл дает общий обзор мифологии, используя не только концепции Юнга, но также Фрейда, Рохайма, Ранка и других фрейдистов.

Фольклористы-юнгианцы (например, Лайблин, Франк, Делашё, Леклер, Румпф и др.) прилагают юнгианские методы для анализа сказок. Они трактуют борьбу с драконом как борьбу против своей персональной *тени*; в лесной колдунье они видят образ мифологической *матери*, этот образ они находят в бабушке Красной Шапочки и даже в волке, который хочет ее проглотить; брак с принцем в сказке – это примирение со своей душой; старик, которого герой встречает по пути, – это архетип *старого мудреца*.

Идеи Юнга в некоторой степени повлияли на оригинального философа Г. Башляра (“Психоанализ огня”, “Психоанализ воды”, “Психоанализ земли”, “Психоанализ воздуха”) и его последователя Ж. Дюрана (“Антропологическая структура воображаемого”, 1969).

Идеи Юнга в принципе очень глубоки, но он исключает категорическим образом отражение в мифах внешней реальности – природной, культурной, социальной. Юнг считает, что миф должен, в сущности, выражать только отношение между коллективно-бессознательным и индивидуальным сознанием. Но личное, индивидуальное сознание пробуждается достаточно поздно, скорее в сказке, чем в мифе, так как первобытный человек не отделяет себя осознанно от природы (откуда анимизм, тотемизм и т. п.) и особенно от своего племенного коллектива. Не случайно мифологический герой в известной мере символизирует род или племенное общество и представляет предперсональный образ. Юнг в действительности прокламирует психологический редукционизм, поскольку мифология у него полностью совпадает с психологией и мифическое повествование сводится к описанию души, пробужденной от коллективного сна, причем собственными силами. Таким образом, язык описания отождествляется с *метаязыком*. Нам кажется, что взаимные отношения внутреннего мира и внешней среды отражаются в мифах не меньше, чем борьба между коллективным бессознательным и индивидуальным сознанием личности.

Г. Башляр и Ж. Дюран – против юнгианского редукционизма и рассматривают мифологические архетипы в рамках первобытного мышления. Веруя в “дополнительность” науки и поэзии, Башляр начинает с непосредственного анализа че-

тырех фундаментальных элементов – воды, воздуха, огня, земли и затем различных свойств вещей, которые порождают образные архетипы. По Дюрану, символы под влиянием некоторых структурных схем трансформируются в слова, а архетипы – в идеи. Таким образом, миф, представляющий динамическую символическую систему, становится повествованием. Анализируя мифы, Дюран противопоставляет дневной и ночной “режимы” мифического повествования, соответствующие, по его мнению, ментальности шизофренической и мистической. В книге “Мифические фигуры и лики творчества” (1979) Дюран, оставаясь на позиции, близкой Юнгу, критикует структуралистические концепции за их супернаучные претензии. В то же время в своей книге он пытается связать различные эпохи литературной истории с теми или иными мифологическими персонажами: Прометеем, Дионисом, Гермесом.

Обратимся к ритуально-мифологической литературной критике, которую породил синтез юнгианства и ритуалистической школы. Ее теоретики – М. Бодкин (“Архетипические образцы в поэзии”, 1934) и особенно известный канадский ученый Н. Фрай (“Анатомия критики”, 1957 и др.). Бодкин предлагает следующую гипотезу: метафоры, в сущности, постоянны, поэзия нам дает результаты эмоциональной жизни, но жизни сверхперсональной, т. е. восходящей к коллективно-бессознательному. Она изучает в мифах переходы от жизни к смерти и от смерти к жизни, интересуется символами родства, образами божественного, демонического и героического.

Н. Фрай считает, что “Золотая ветвь” Фрэзера и труды Юнга – подлинные учебники литературной критики. Он следует за Юнгом, но не настаивает на гипотезе коллективно-бессознательного. Для него миф и архетип, миф и ритуал – едины. Миф есть объединение ритуала и сна в форме вербальной коммуникации. Фрай рассматривает миф, архетип, ритуал не как источник, но как сущность поэтического (в смысле – художественного) произведения. Он считает, что поэтические ритмы тесно связаны с ритмами природы: заря, весна и рождение определяют мифы о рождении героя и его воскресении, о появлении и потере демонической тени (ар-

хетип дифирамбической поэзии). Зенит, лето, женитьба, триумф порождают мифы апофеоза, священной свадьбы и рая (архетип комедии, идиллии и романа). Заход солнца, осень, смерть ведут к мифам о потопе, хаосе и конце мира (архетип сатиры и трагедии). Таким образом, природные циклы определяют не только сюжеты, но целые жанры. Фрай использует символизм Библии и греческой мифологии для конструирования "грамматики литературных архетипов". В мифической фазе символ выступает в качестве коммуникабельного единства, но этой фазе предшествуют другие: литературная (символ как мотив), дескриптивная (символ как знак), формальная (символ как полисемантический образ, который не отражает реальность, но "приложим" к ней). Объединение символов в единой "монаде" (архетипические символы становятся формами самой природы) составляет аналитическую фазу. Таким образом, Фрай, подобно Кэмпбеллу и Бодуэну, рассматривает героический миф и миф "поисков" как главные мифы. Не следует недооценивать результаты, достигнутые ритуально-мифологической критикой, но надо признать, что она имеет тот же недостаток, что и аналитическая психология, заключающийся в ритуальном, мифологическом, психологическом редукционизме. Фрай сводит смысл литературного произведения к его отдаленному первичному источнику и их идентифицирует.

Теперь несколько слов о структурализме, к которому наиболее близка и моя позиция. Кассирер, Юнг, французская социологическая школа были так или иначе предшественниками структурализма, поскольку понимали роль символов и структуры, уточняли коммуникативный момент, роль коллективно-бессознательного. Но то, что было психологическим для Юнга, иррациональным для Леви-Брюля, статичным для Кассирера, стало главным образом логическим, рациональным и динамическим в описаниях мифологии, данных К. Леви-Стросом, основателем структурной мифологии. "Структурная антропология", "Дикарское мышление", "Тотемизм сегодня" и особенно "Мифологические" – его наиболее известные книги. Леви-Строс не признавал наследственных архетипов, интересовался не символизмом предметов и состояний, а символизмом отношений между предметами. Он противо-

поставлял не бессознательное и сознательное, а природу и культуру. Согласно Леви-Стросу, мифы выражают не скрытые комплексы и бессознательные архетипы, но *анатомию* интеллекта, т. е. первичную бессознательную интеллектуальную структуру, достаточно гибкую. Эту структуру легче вскрыть, изучая *холодные* архаические общества, которые находятся ближе к природе и дальше от *истории*. Леви-Строс под влиянием сосюррианской семиотики трактовал язык как привилегированный инструмент для формирования знаковых систем и как примерную модель мифа. В то же время он находил известное сходство между структурами мифологическими и музыкальными: и миф, и музыка непереводимы, они всегда метафоричны, их можно назвать машинами для уничтожения времени. Миф диахроничен только в качестве рассказа о прошлых событиях, но в сущности он синхроничен, как манифестация мысли. События в мифе служат только для перегруппировки структур. Еще одна важная идея Леви-Строса: набор обозначающих богаче, чем число обозначаемых. Избыточность обозначающих преодолевается с помощью распределения символов и знаков между различными уровнями и кодами. То же самое содержание может быть выражено кодами: пищевым, сексуальным, астрономическим и т. д. Мифология, по Леви-Стросу, это поле ментальных операций бессознательных, но логических, логический инструмент для разрешения, для преодоления противоположностей. Противоположности формируют структуру бинарных оппозиций, и "дикарская мысль" преодолевает противоположности с помощью прогрессивного медиатора. Например, оппозицию жизни и смерти преодолевают другой, менее экстремальной оппозицией между пищей животной и растительной, а эта последняя оппозиция может быть разрешена мифологическим образом Ворона, который питается падалью. Леви-Строс сравнивает эту специфическую логику мифа с *бриколажем* (имеется в виду достижение цели обходными, парадоксальными путями). Согласно Леви-Стросу, миф является логическим средством, неуклюжим, но достаточно эффективным, в частности, чтобы произвести неолитическую революцию, с которой начинается культурное развитие.

Теория Леви-Строса стала важным шагом в области изучения мифологии, тем не менее можно найти ряд сомнительных пунктов в его концепции, в частности – слабое различение мифологии эксплицитной, явной, выраженной религиозными племенными представлениями, и мифологии имплицитной, которую ученые конструируют независимо от реальных пережитков; Леви-Строс в некоторой степени растворяет мифологический сюжет в механизмах первобытного мышления.

Другие французские семиотики, например А. Ж. Греймас, К. Бремон, К. Тодоров, сосредоточились на анализе мифологического сюжета, особенно его синтагматики, объединяя идеи Леви-Строса с композиционными схемами, предложенными В. Я. Проппом, выдающимся русским фольклористом 20–40-х годов. Пропп занимался волшебной сказкой и героическим эпосом. Он трактовал волшебную сказку как миф, отражающий обряд инициации, а эпос связывал с шаманистским наследием. Но еще раньше (“Морфология волшебной сказки”, 1928) он предложил синтагматическую схему из 31 функции для описания волшебной сказки как таковой. Французские семиотики пытались применить пропповскую схему к анализу мифа. Результаты были интересными, но в значительной мере амбивалентными, так как миф и сказка различаются между собой.

Американский приверженец Проппа – А. Дандис и канадский ученый П. Маранда, который следовал за Леви-Стросом, предложили не только синтагматические схемы традиционных сюжетов, но отчасти и парадигматические. Маранда при этом использовал методы количественные, математические.

Мифологическое мышление. Категории мифов



Миф является средством концептуализации мира – того, что находится вокруг человека и в нем самом. В известной степени миф – продукт первобытного мышления. Его ментальность связана с коллективными представлениями (термин Дюркгейма), бессознательными и сознательными скорее, чем с личным опытом. Первобытная мысль диффузивна, синкретична, неотделима от сферы эмоциональной, аффективной, двигательной, откуда происходят антропоморфизация природы, универсальная персонификация, анимизм, метафорическая идентификация объектов природных и культурных. Универсальное совпадает с конкретно-чувственным. Вот почему мы находим в мифе трансформации внешнего вида: существо может иметь много рук и голов, глаз и т. д., или, например, болезни могут быть представлены в виде чудовищ, люди в образе животных (тотемизм), целый космос в виде космического дерева или антропоморфного великана. В мифе отождествляются форма и содержание, символ и модель, часто не разделяются и не различаются субъект и объект, знак, вещь и слово, сущность и имя, объект и его атрибуты, а также единичное и множественное, пространство и время, происхождение и природа объекта. Мифологическая концептуализация не лишена логики, но она неуклюжа, действует при помощи медиации и *бриколажа* (описанных К. Леви-Стросом).

Большое число мифологических мотивов повторяется в архаическом фольклоре различных стран. Это – архетипические мотивы. Но мифологическая мысль оперирует также элементами другого сорта – семантическими оппозициями: высокий–низкий, левый–правый, близкий–далекий, внутренний–внешний, теплый–холодный, сухой–влажный, светлый–темный и т. д. – и специально оппозициями, которые соответствуют простейшим пространственно-временным отношениям: небо–земля, земля–подземный мир, север–юг, запад–восток, день–ночь, зима–лето, солнце–луна; в мире социальном: свой–чужой, мужской–женский, старший–младший, низший–высший, или на границе природы и культуры, например: вода–огонь, солнце–огонь очага, вареный–сырой, дом–лес, селение–пустыня и т. д., или, наконец, чтобы обозначить фундаментальные антиномии: жизнь–смерть, счастье–несчастье; и главная мифологическая оппозиция – сакральный–профанный.

Мифологическая мысль устанавливает известный параллелизм между различными рядами семантических оппозиций. Например, простейшее противопоставление высокого и низкого охватывает контрасты неба и земли, земли и подземного мира, частей тела, расположенных выше и ниже, уровней *высокий–низкий* в социальной иерархии. При этом *высокий* часто сакрализуется. Классификационный эффект бинарной логики увеличивается благодаря дифференциации уровней и кодов. Имеется тенденция отмечать один полюс оппозиции позитивно, а другой – негативно. Высокий, прямой, мужской, старший, близкий, свой, ясный, сухой, видимый, день, белый, красный, весна, небо (в отличие от земли), земля (в отличие от подземного мира), дом, юг (против севера), солнце – отмечены чаще всего (но не всегда) позитивно; низкий, левый, женский, младший, дальний, чужой, мрачный, влажный, невидимый, черный, ночь, земля (в отличие от неба), подземный мир (в отличие от земли), вода (в отличие от огня), лес, север, луна – обычно отмечаются (но не всегда) негативно.

Иерархизованные символические системы были созданы с помощью этой бинарной логики и на основе тотемических представлений, которые отождествляли человеческие и социальные группы с видами животных или – реже – расте-

ний. Метафоризм мифической мысли фаворизует эти тотемические классификации, эти представления социальных категорий с помощью образов, отражающих природную среду, и наоборот – метафоризм любит зашифровывать природу социальными отношениями (т. е. описывать природу как человеческое общество). Эти принципы реализуются также в повествовании. Анализируя мифологический символизм, нужно избегать двух крайних позиций: видеть в символах только поэтические сравнения и, наоборот, полностью отождествлять объект-знак и объект-референт (подлинный объект, обозначаемый), которые находятся в отношении партиципации. Конкретные объекты, хотя они стали символами, не перестают быть самими собой и обладать некоторыми специфическими эмоциями. Кроме того, отождествление на одном уровне обычно сопровождается противопоставлением на другом. Каждый мифологический объект становится комплексом дифференциальных знаков. Среди указанных отождествлений одно является, как кажется, самым главным. Это отождествление происхождения и сущности. Поэтому описание модели мира становится рассказом о происхождении различных вещей, а события прошлого – необходимыми элементами этого описания, “кирпичиками” мифологической конструкции.

Первичное *мифическое время* – очень важная категория мифологической мысли. Оно имеет парадигматическую функцию и является источником и первопричиной всего, что возникает позже. Это время предков, культурных героев, от которых все зависит, время *первых* вещей, время установления космического и социального порядка. В более поздних мифах и в эпосе мифическое время превращается в *золотой век* или героическое время.

Вот почему мифы творения в древние времена, мифы этиологические, космогонические, антропогонические являются мифами классическими. Творение может принять форму *порождения* биологического или магического не только существ, но и предметов богами-предками, или *изготовления* их демиургами, или иногда их *добывания посредством похищения* культурными героями. Творение охватывает не только появление существ и вещей этого мира, но также разделение

главных элементов (воды, огня, земли, воздуха), отделение неба от земли, выход земли из океанских глубин, установление космического древа, появление звезд на небе, организацию человеческой жизни: биологической, социальной и религиозной.

Мир в целом может развиваться из первичного яйца, из священного лотоса или из тела великана, которого принесли в жертву и убили. Из яйца или из лотоса могут родиться предки или боги, например Ра, Птах, Иштарь, Вишвакарман–Праджапати–Брахма, Эрос, Пань-гу и т. д. Энлиль или Мардук в аккадской мифологии создают мир из тела убитой ими богини Тиамат; в индийской мифологии боги создают космос из тела великана Пуруша, в скандинавской мифологии – из тела великана Имира, в Китае – из первого существа Пань-гу.

Важнейшей идеей мифологии также является и превращение хаоса в космос. Хотя образ хаоса (в форме океана или первоначальной пропасти, хтонических чудовищ и т. д.) мы находим чаще всего в мифологиях более или менее развитых, тем не менее космоизация хаоса, упорядочение земной жизни составляют главный пафос мифологии вообще. Поэтому мифы творения содержат рядом с рассказами о непосредственном творении также эпизоды борьбы против чудовищ, представляющих силы хаотические, хтонические. В египетской мифологии солнечный бог Ра-Атум борется с подземным змеем Апопом; в Индии – Индра одерживает победу над Вритрой; иранский Тиштрия сражается с демоном засухи Апаошей; в шумеро-аккадской мифологии боги Энки, Нинурта или Иннана сражаются с подземным демоническим хозяином, который именуется Кур. Энлиль (или вавилонский Мардук) одерживает победу над Тиамат – супругой Апсу. Апсу – это, может быть, первичная пропасть, а Тиамат, принявшая образ дракона, персонифицирует мрачные воды хаоса. Библия намекает на борьбу Бога против Дракона или чудесной Рыбы, символизирующей океанический хаос (Ракхаб, Текхом, Левиафан). В китайской мифологии *культурный герой* Юй, борясь против космического потопа, в конце концов убивает хозяина воды Силю. В иранской мифологии борьба Ахурамазда против Ангро-Майнью также имеет космический

аспект, как и борьба Митры против страшного быка или борьба первых иранских мифических царей против драконов (Граэаоны против Ажи-Дахаки, Керсаспы против Срувара). В скандинавской мифологии бог Тор сражается с великанами, а также чудовищами, порожденными злым Локи, в частности – с космическим змеем Ермунгандом. Эта тема унаследована мифом героическим: Гильгамеш в шумеро-аккадских мифах сражается с демонической птицей Зу, чудовищем Хувава (Хумбаба), против злого быка и т. д.; в хеттско-хуритской мифологии Тешуб атакует великана Улликумме, а также дракона; в финикийской мифологии Ваал (Балу) борется против Мота и получеловека-полубыка, обитающего в пустыне; в греческой мифологии Аполлон борется с Тифоном, а герои Геракл, Персей, Тесей – с Минотавром, Медузой Горгоной и другими чудовищами. Архаическая эпическая поэзия, а также волшебная сказка, как мы позднее увидим, продолжают эксплуатировать эту тему.

Иногда борьба космоса против хаоса подается в рамках теогонии. Вспомним борьбу Зевса (Юпитера) с титанами и Тифоном в античной мифологии или борьбу Мардука (младшее поколение богов) против Тиамат и старших богов в вавилонской мифологии.

Наряду с космогоническими мифами мы находим мифы эсхатологические и календарные. Эсхатологические мифы (американские доколумбийские, иранские, индийские, иудео-христианские, скандинавские) о конце мира, временном (иногда периодическая смена хаоса и космоса) или окончательном, являются мифами творения “наизнанку”, так как они рассказывают о превращении космоса в хаос вследствие пожара, потопа, засухи, землетрясения, иногда – ошибок и грехов людей, наказанных богами, или, наоборот, победы, одержанной хтоническими чудовищами над богами и благородными героями. Часто конец мира предшествует его обновлению.

В календарных мифах потеря героя, символизирующего производительные силы природы, урожай, природное и общественное благо, всегда временная; его смерть представляет необходимую стадию перед воскресением и желаемым расцветом природы. Календарные мифы выступают в классиче-

ской форме в средиземноморских странах, на Ближнем Востоке. Я имею в виду мифы о Думузи (Таммузе) в шумеро-аккадской мифологии, об Осирисе (культурном герое, создателе земледелия) в Египте, об Аттисе и Адонисе в древней Греции, о Балу (Ваал) у западных семитов и т. д. Уход и возвращение героя или его смерть и воскресение гарантируют космический порядок и жатву. Иногда божественному герою противопоставлен демонический персонаж, символизирующий смерть, пустыню, хаос. Таков, например, брат Осириса – Сет в Египте. Инанна жертвует Таммузом, Афродита любит Адониса и его теряет, Кибела любит и губит Аттиса. Правда, сестра Осириса Исида и сестра Балу Анат играют роль чудесных помощниц. Иногда календарный герой соотнесен с матерью – богиней плодородия, с которой он (в некоторых вариантах) находится в эротических отношениях и которая иногда становится причиной его гибели (фигура амбивалентная). В Австралии архаический прототип богини плодородия – старая Кунапили, которую сопровождает Радужный змей. Змей проглатывает ребенка сестры Кунапили, но впоследствии ребенок спасается (идея временной смерти). В этом случае очевидна связь между календарным мифом-обрядом и мифом – обрядом посвящения (*инициация*). Амбивалентность богини отражает ее связи с хаотическими элементами. Эротический, иногда инцестуальный мотив можно объяснить аграрной магией, экстатическими культами, включая *священную свадьбу*. Вспомним Диониса и экстатический характер связанного с ним ритуала. Календарные мифы чаще, чем другие, непосредственно связаны с обрядами инициации.

Следует еще раз упомянуть собственно героические мифы, например греческие о Геракле, Тесее, Персее, Эдипе, Ясоне. Подобные мифы разворачивают героическую биографию, включая героическое детство, поиски в процессе выполнения трудных задач, борьбу с чудовищами, спасение красавицы и т. п. Если в мифах творения или в мифах эсхатологических, календарных главным архетипом было формирование мира, его гибель, его обновление в рамках борьбы между хаосом и космосом, то в мифах героических речь идет о формировании героя, хотя он символизирует родовые или племенные силы и совершает свои подвиги на космическом

фоне. Этот герой не является отдельным индивидом, он – сверхъестественная личность, которая концентрирует коллективную энергию. В племенном обществе социальное всегда доминирует над индивидуальным. В этом смысле героический миф остается антипсихологическим и в некотором смысле космическим. Борьба такого героя с чудовищами – несомненно отголосок космизации хаоса; в то же время его приключения и испытания, трудные задачи, которые он выполняет, напоминают ритуал инициации и вообще *переходные* обряды. Эти обряды служат в том числе и делу трансформации психологического хаоса в социальный космос. Смена хаоса и космоса, смерти и жизни – это судьба космическая, социальная, индивидуальная.

В героических мифах, как и в космогонических (генеалогических), мы находим тему перемен, смену поколений; очень часто последнее тесно связано с инициацией, так как этим обрядом руководят представители старшего поколения. Наряду с инициацией существовал другой вид ритуала – дуэль между старым вождем и молодым, который должен его заменить. Обряд этот ярко описан Фрэзером. В мифах эти мотивы переплетаются таким образом, что трудные задачи проходящего инициацию юноши становятся формой преследования молодого героя его отцом или дядей по матери из опасения, что младший займет место старшего (иногда вводятся мотивы соответствующих пророчеств). Классический пример – миф об Эдипе, который в соответствии с пророчеством и вместе с тем невольно убивает своего отца-царя, занимает его место и женится на его вдове – на самом деле своей матери. Главный смысл сюжета – не загнанная вглубь инцестуальная связь (по Фрейд), но именно смена поколений во власти. Возможно, этот инцестуальный брак, кроме всего прочего, выражает гиперэротизм – как знак того, что герой созрел для инициации. Загадка сфинкса является инициационным испытанием, содержание которого непосредственно указывает на смену поколений.

В архаических культурах существует огромное количество мифов “эдипового” типа: о разорителе гнезд, описанный на первых страницах “Мифологичных” К. Леви-Строса, несколько микронезийских мифов, тлингитский миф о старом

и молодом Воронах. Во всех этих сюжетах отец или дядя по материнской линии противопоставлен герою, ставит перед ним трудные задачи, которые имеют характер инициации, но в сущности ставят целью погубить молодого соперника; герой же всегда вступает в инцестуальную связь с женой старого вождя. Надо подчеркнуть, что даже эта тема – отношения поколений – находится на границе, разделяющей природу и социальную культуру: например, инцест молодого Ворона с женой его дяди вызывает потоп. Можно привести и другие примеры. Только в сказке и в эпосе окончательно пропадает космическая тема.

Прежде чем продолжать, я бы хотел еще раз подчеркнуть *живучесть* мифа, который возрождается не один раз на протяжении эволюции мировой культуры. Способствуя порождению впоследствии других культурных форм, миф продолжает хранить известную ценность, разумеется, чуждую научному знанию. Миф пытается разрешить некоторые проблемы, которые практически находятся вне науки. Это метафизические проблемы по поводу рождения и смерти и человеческой судьбы. Миф исключает необъяснимые события и неразрешимые коллизии. То, что менее ясно, миф пытается интерпретировать с помощью того, что более ясно, более трудное – посредством более легкого. Цель гармонизации и регламентации доминирует над жадой знания. Мифологический подход не оставляет места для колебаний, противоречий, сомнений, для методологического хаоса. Модель мира ориентирована аксиологическим, ценностным образом. Миф объясняет мир так, чтобы универсальная гармония не была поколеблена. Миф не ограничивается персональной психологией. Его модель мира охватывает все необходимые элементы природы и культуры. Миф интересуется местом человека в природе и культуре, его социальной ролью. Существует обратная связь в мифе между объяснением мира и его парадигматической сущностью.

Высшая реальность мифа – источник и модель всякой гармонии. Вот почему миф остается живым и всегда находит себе место на некотором интеллектуальном уровне.

Первопредки – культурные герои как древнейшие герои повествования



Главные герои архаических мифов – это предки, которые являются в то же время демиургами и *культурными героями*. В этом комплексе доминирует предок рода, фратрии, племени. В отличие от духов, представляющих спонтанные силы природы, этот предок символизирует примитивную общину, которая обычно отождествляется с *настоящими* людьми. Частично речь идет о тотемических предках некоторых пород животных (реже растений) и также некоторого человеческого рода, который рассматривает данных животных как своих родичей. Даже в этнических группах, где тотемизм существует только в виде пережитков, сохраняются имена животных, которыми называют предков, и иногда идея их двойной природы – антропоморфной и зооморфной и их способности принимать форму животного. Персонажи *животных* сказок восходят к героям тотемических мифов.

Предки могут породить не только группы людей и животных, но и некоторые природные объекты. Иногда они их производят сознательно, в качестве демиургов, из земли, глины, костей, дерева или порождают посредством магии. Первоначальные предки часто являются одновременно культурными героями, которые добывают блага культуры (огонь, полезные растения, инструменты, ритуальные объекты и социальные институты) и даже природы (звезды, небесные те-

ла). Добывание иногда принимает форму похищения у первоначальных хозяев. Такое похищение требует, в свою очередь, обладания силой, умом, физической ловкостью или хитростью.

Предки—демиурги—культурные герои — важнейшие персонажи прежде всего мифов творения, где они порождают (если речь идет о предках), производят (если они демиурги) или добывают (если они культурные герои) природные или культурные объекты, устанавливают социальные и религиозные порядки. Актантная структура мифов творения содержит, кроме главного предиката, также материал и/или источник творения, объект творения (т. е. результат творения) и иногда контрагента в лице первоначального хозяина.

Тем не менее активность этих мифических персонажей выходит за пределы мифов творения, и она очень многообразна. Предки—демиурги—культурные герои становятся в первобытном фольклоре центром циклизации. Циклы, кроме мифов творения, содержат другие разновидности мифологического повествования, включая героические легенды о борьбе против чудовищ, воплощающих силы хаоса, а также сказки о животных, анекдоты и т. д. Надо отметить, что в архаических обществах только мифический персонаж мог стать главным героем, вокруг которого циклизировались различные сюжеты, поскольку только он обладал в глазах первобытной общины относительно свободной личной инициативой. Кроме того, он был героем, представляющим человеческий коллектив, а не силы природы. Вместе с тем следует подчеркнуть его известную предперсональность. Он представлял родовой коллектив, а не индивидуальное сознание, так как личность в первобытном обществе не отделяла себя от рода. С данной точки зрения надо признать, что Юнг и его продолжатели модернизировали этот архаический характер.

Отталкиваясь от образа предка—демиурга—культурного героя, мы можем следовать прямым путем и к истинному герою эпической поэзии, и к благодетелю человечества типа Прометея, и к богу—творцу высших религий. Этот предок—демиург—культурный герой еще не дифференцирован таким образом, чтобы можно было отделить силу, мудрость и хитрость, умение колдуна и воина. Он может выступать как ми-

фический творец и как собственно герой, уничтожающий чудовищ, которые угрожают мирной жизни людей, а также как хитрый мифологический плут, трикстер. Культурный герой может иметь брата, иногда близнеца, с чертами демоническими и комическими, пародирующего его высокую активность благодаря неудачному подражанию или вследствие дурных намерений. Мифический герой нередко объединяет в одном лице культурного героя и его демонически-комического двойника. Такое объединение в одном образе возможно потому, что действие мифа отнесено ко времени *до установления окончательного порядка*. Кроме того, может быть, сюжеты о трикстерах, пародирующих серьезные подвиги культурных героев, также представляют реакцию на строгую регламентацию первобытного общества. Низкие инстинкты, грязные, порой эротические детали как бы противопоставляются первобытному шаманизму, спиритуализму и т. д. Насмешки в рассказах о трикстерах беспощадны по отношению к одураченным ими жертвам и по отношению к самому трикстеру, когда тот совершает промахи. Эти насмешки могут быть направлены против разнузданности мифологического плута, против его попыток изменить свою природу или нарушить племенную мораль, т. е. против антисоциальности. Его универсальный комизм подобен карнавальности, которая проявляется в австралийских ритуалах, римских сатурналиях, в средневековых *праздниках дураков*. Эта карнавальность сопровождала переворачивание иерархического порядка, иногда представляла собой бурлескное воспроизведение божественной службы и т. д. (см.: *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965). Мифологический плут является отдаленным предшественником средневековых шутов, героев плутовских романов и т. п.

Таков двойственный образ культурного героя, этого *синкретического* персонажа первобытного фольклора. Поскольку герой не является всемогущим богом, повествование о нем содержит историю обретения им сверхъестественных способностей. Иногда он наследует их от своего божественного отца, которым был зачат чудесным образом, иногда добывает посредством мучительных ритуальных испытаний в стра-

не мертвых или на небе после контактов с могучими духами. Эти испытания построены по модели обрядов инициации. Таким образом, само его героическое детство становится своеобразной парадигмой для обрядов инициации следующих поколений.

Непосредственная символическая манифестация инициации в мифах – это мотив проглатывания героя чудовищем и последующее его освобождение из чрева, а также мотив временного пребывания группы мальчиков во власти лесной ведьмы. Инициация может быть представлена как временная смерть и последующее воскресение, а также – в более рациональной форме – как победа, одержанная над чудовищем. Роль патрона инициации может осуществляться старшим родственником, т. е. отцом или дядей по матери, или более отдаленным предком, или небесным божеством. Этот образ часто приобретает амбивалентные черты: например, патрон инициации объединен с каким-нибудь чудовищем, с которым борется герой. Таким образом, борьба против демонических сил хаоса может парадоксальным образом объединиться или даже отождествиться с инициацией. Трудные задачи со стороны отца или будущего тестя могут стать средством для мучения или уничтожения героя. Пройдя инициационные испытания, герой выражает свою достигнутую зрелость гиперэротизмом. Нарушая социальную норму, он может совершить инцест или завязать другую запретную сексуальную связь. Надо отметить, что инцест предков, происхождение племени вследствие запретной связи первых людей – это один из популярных мотивов древних мифов.

Герой, прошедший обряды инициации, иногда нарушает и другие табу. Порой он женится на тотемическом существе, от которого зависит успех на охоте, или на небесной богине, от которой получает чудесную помощь. Отметим, что женитьба на тотемической супруге удовлетворяет требованию экзогамии и поэтому этот чудесный брак является нормальным с точки зрения племенных законов (в отличие от инцеста). В некоторых мифах – например, в мифологическом цикле о Вороне – инцест как некорректная женитьба противопоставляется *правильному* браку с животным. Кроме того, ге-

рой должен уважать некоторые брачные табу, в частности хранить секрет тотемической или небесной природы его жены. Нарушение табу ведет к потере жены и успехов. Подобные эпизоды, как и все другие в мифе, принимают значение парадигмы для последующих поколений. Мифы редко кончаются смертью героя. В этих случаях обычно говорится, что герой спрятался где-то далеко и в будущем вернется.

Как уже отмечено, главный пафос мифологии состоит в превращении хаоса в космос (иногда в примитивных мифологиях представления о хаосе бывают довольно смутными). Космизация хаоса – это процесс творения мира, включая добывание культурных благ и борьбу против хтонических чудовищ; это главная деятельность культурного героя в мифе. Тем не менее, как мы уже видели, тот же герой способен произвести некоторые элементы социального хаоса (провоцируя иногда и хаос космический). Он может проявить эгоизм, жадность, гиперэротизм, нарушить правила и законы общинного распределения пищи или разделения труда. Это частично объясняется тем, что действие отнесено к мифическому времени, т. е. до начала регулярного времени. В конечном же счете космос одерживает победу над хаосом, и, таким образом, мифы осуществляют свое высокое предназначение.

Двойная стадийная перспектива мифов о культурных героях становится ясной из следующего: в мифологиях древних цивилизаций функции культурных героев предписаны некоторым богам, таким как мексиканские Кецалькоатль или Виракоча, шумеро-аккадские Энлиль и Энки, египетские Хнум и Тот, индийский Индра, греческие Аполлон и Афина. У греков также находим древний миф о Прометее – подлинном культурном герое, благодетеле человечества. Прометей и Эпиметей являются братьями-близнецами, позитивным и негативным, как в первобытных мифологиях. Гермес также обожествленный трикстер. Победители чудовищ, такие как Тесей или Геракл, – культурные герои-воины, как и многочисленные герои архаических эпосов: аккадского, кавказских, финского, тюркских, монгольских, тибетского. Но, прежде чем делать обзор этих эпосов, надо остановиться на мифах о культурных героях самого архаического фольклора.

В мифах аранда и других племен Центральной Австралии рассказывается о странствиях тотемических предков по маршрутам, которые являются объектом сакральной информации. Предки охотятся или ищут отдаленных родичей; они останавливаются для еды или исполнения обрядов, прежде всего обрядов инициации. В конце пути, утомившись, они удаляются под землю, под воду, в скалы. Эти места становятся тотемическими центрами, где теперь исполняют обряды инициации и другие. Во время странствий предки совершают также культурные деяния, но в принципе тип культурного героя еще слабо конституирован в мифологии Центральной Австралии. В мифах племен, обитающих на севере и на юго-востоке Австралии, находим героев сверхтотемических – это всеобщий “Отец” на юго-востоке и старуха “Мать” на севере. Всеобщий “Отец” объединяет в одном лице предка, культурного героя и патрона инициации, а также хозяина неба и демиурга (его именуют Нурундере, Коин, Бирал, Дарамулун, Байаме). “Мать” символизирует плодоносящую землю, ее компаньон Радужный Змей связан с плодородием и размножением животных. Старуха или Змей проглатывают детей; Змей иногда насилует своих сестер, совершая инцест. Это мотивы инициации. “Мать”, сопровождаемая Змеем, также совершает странствия. Она создает животных и растения, устанавливает обычаи. Нетрудно заметить, что эта старуха напоминает сказочную ведьму, а Радужный Змей – дракона.

Существует определенное сходство между мифологией аборигенов Австралии и Новой Гвинеи, населенной папуасами.

У меланезийцев распространены мифы о братьях-близнецах или множестве братьев, среди которых выделяются культурный герой и его комически-демонический двойник, т. е. трикстер. Таковы, например, То Кабинана и То Карвуу, Тагаро-умный и Тагаро-глупый или Тагаро и Сукематуа и т. д. Глупый брат подражает умному брату, но безуспешно, и делается ответственным за возникновение смерти, голода, инцеста, войны, низших рас. В Полинезии, мифология которой представляет собой высший уровень в Океании, некоторые культурные функции приписаны богам Тангароа и Ронго, но типичный культурный герой и в то же время трикстер – это

Мауи. Он не бог, его считают одним из предков, но он обладает магическими силами и одновременно умен и хитер. Мауи – младший сын и, некоторым образом, обездоленный. Он нарушает табу и готов противостоять богам. Среди его культурных подвигов мы находим выживание рыб-островов, поимку солнца, похищение огня и плодов тару (фрукт) у его бабушки. Он также успокаивает ветры и поднимает небесный свод, помогает создать собаку и бататы. Мауи делает неудачную попытку победить смерть. Чтобы осуществить свои цели, он часто совершает хитрые трюки, как настоящий трикстер. В восточной части Полинезии Мауи совершает также героические подвиги, побеждая чудовищ.

В палеоафриканских мифах мы находим тотемических персонажей с функциями демиурга или культурного героя. Таков кузнечик Цагн у бушменов – дед-колдун и в то же время плут. Хейтси-Эйбиб у готтентотов также культурный герой и трикстер в одном лице. В африканских мифах имеется множество полутотемических героев: слон, черепаха, хамелеон, пес, паук, ласка. Мукуру у племени гереро, Ункулункулу у зулусов, Моримо у суто-чвана полностью антропоморфизированы. Они представлены как первые люди, вышедшие из священного древа, или из горы, или из болота; они научили народ культуре. Мвари (у племен венда и шона), Мулунгу (у восточных банту), Леза, Нгаи связываются с молнией. Некоторые *культурные* действия приписываются предкам-кузнецам. В Дагомее в небесном пантеоне народности фон мы встречаем фигуру Легба – мифологического плута; земной плут у племени фон – обжора Йо.

В фольклоре южноамериканских индейцев фигурируют братья-близнецы (Кери и Каме, Макемайме и Пиа, Омао и Соао и т. п.), которые сражаются большей частью вместе против демонических существ. Только братья Дойяи и Эгис у племени тукуна находятся во враждебных отношениях между собой. Благодаря “Мифологичным” Леви-Строса стал широко известен культурный герой у бороро – “разоритель гнезд”, который совершает инцест с матерью. Мифы о братьях-близнецах, уничтожающих опасных чудовищ, широко распространены в Америке, включая Северную, например Найенэгауи и Тобацистини у навахо. Их отец, соляной бог,

заставляет братьев пройти через мучительные испытания, прежде чем признает их как своих детей. Они получают от своего небесного отца чудесные стрелы, которыми убивают чудовищ. Тот же сюжет существует в мифологии кайова, у которых священные обычаи установлены братьями-близнецами в ходе их странствий. У североамериканских индейцев также популярны культурные герои, которые носят имена животных и выполняют серьезные творческие деяния, но часто в то же время и плутовские трюки. Таковы Ворон, Койот, Норка. У виннебаго культурный герой и плут разделены: Заяц и Важдьонкага.

Ворон, хорошо известный в северо-западной Америке и северо-восточной Азии, – типический пример культурного героя и трикстера, объединенных в одном лице. Мифы о Вороне были, вероятно, первоначально созданы предками палеосибирских народов (протоителменов) и индейцев надене, до миграции последних из Азии в Америку. Объединение “высокого” и “низкого” в образе Ворона имеет место с обеих сторон Берингова моря; поэтому его нужно рассматривать как начальную черту. К наиболее древним мотивам цикла *Ворона* принадлежат: этиология черного цвета, добывание небесного света, огня и пресной воды, происхождение рыболовства, борьба против ветров и плохой погоды, пребывание Ворона в чреве кита (инициация) и, кроме того, мотивы одновременно шаманистские и шутовские, например о мнимой смерти и перемене пола, о независимом функционировании частей тела, – все это имело целью утоление голода и жадности.

В Азии циклизация мифов о Вороне совершается вокруг его семьи: это рассказы о его ссоре с женой Мити, об удачных и неудачных браках его детей с некоторыми животными, наконец, протогогероические рассказы о его старшем сыне Эмемкуте. В Америке циклизация носит биографический характер: детство Ворона, его инцестуальная связь с женой дяди по матери, старого Ворона, успокоение потопа, который учинил старый дядя, чтобы уничтожить племянника, затем – начало культурных деяний. Квазигероические эпизоды, посвященные Ворону и его сыну, являются, возможно, инновацией, так же как и многочисленные дополнительные расска-

зы о плутовстве Ворона, лишённые шаманистского элемента. Я имею в виду, например, рассказы о похищении Вороном добычи у других персонажей с помощью хитрости и подлости. Часто он их самих превращает в добычу. Миф не одобряет попыток Ворона нарушить природу и правила распределения добычи или традиционных форм хозяйственной деятельности. Вместе с тем подобный акт переворачивания порядка карнавальным образом делается источником универсального комизма. Уникальная возможность сравнения циклов Ворона в Азии и Америке, долгое время разделённых, показывает нам наиболее вероятный путь дифференциации мифологического жанра. В конце пути – чисто плутовские трюки и биографические мотивы. Цикл Дяйку-Дебегея у нганасан и юкагиров в Сибири, как и цикл Эква-Пырища у манси, являются типологическими параллелями к циклу Ворона.

Мифологическая сказка



Итак, миф доминировал в слабо дифференцированном синкретизме жанров, характеризующем повествование в архаических обществах. Мифы о предках—культурных героях, т. е. мифы собственно этиологические, образовывали ядро повествовательных циклов, но в рамках этих циклов мы встречаем также повествования, которые сами аборигены не считали настоящими мифами. Они обычно выделяли две формы: например, адаокс и малеск у индейцев чимшиан, пыныл и лымыл у чукчей, хвенохо и хехо у дагомейских фон, лилиу (или либогво) и кукванебу на Тробрианских островах, хетакхо и туни у кутубуанцев на Новой Гвинее, филава и сингпатагхо на острове Вогео около Новой Гвинеи. Эти две главные формы приблизительно соответствуют мифу и сказке. Различие между ними выражает оппозицию сакрального и профанного, профанное является часто результатом деритуализации и потери эзотерического характера. Структурная разница не была обязательной между этими двумя формами, она могла вовсе не существовать. Очень часто один и тот же или сходный текст мог трактоваться одним племенем как настоящий миф, а другим — как сказочное повествование, исключенное из ритуально-сакральной системы.

Можно определить первобытные архаические сказки как нестрогие мифы, учитывая, что они включают мифологи-

ческие представления. Если циклы о культурных героях могли охватить обе категории, то вне этих циклов доминировала сказка. Среди этих сказок мы находим сказки о животных, потерявшие тотемический характер, но сохранившие плутовской фон. Мы также находим легенды (мемораты и фабулаты), которые содержат рассказы о встречах некоторых лиц, иногда еще живущих, со злыми духами и другими мифологическими персонажами, не являющимися уже объектом ритуального почитания. Например, вспоминают о чьей-нибудь смерти от укуса змеи и создают рассказ о мести духа, хозяина леса, человеку, нарушившему табу. В рамках подобных легенд можно встретить и хорошо известные мифологические мотивы – например, о браках с тотемическими существами, выступающими то в виде зверей, то в виде людей, или, например, рассказы об инициационных испытаниях детей у лесного демона.

У меланезийцев, тибето-бирманцев, эскимосов, североамериканских индейцев встречаются часто рассказы о духах, помогающих обездоленным людям, особенно – несправедливо обиженным сиротам. В сказках об *обиженных сиротках* внимание направлено на самого сироту, его можно рассматривать как первого реального героя сказки. У меланезийских племен популярен рассказ о сиротке, который живет у своего дяди по матери, а дядя, по обычаю, должен о нем заботиться. Однако дядя и его жены обижают сиротку, называют его “голова с перхотью”, прогоняют его в лес. Там он встречает духа, который берет на себя роль представителя материнского рода (иногда этот дух оказывается духом его покойного отца), осуществляет инициацию мальчика, воспитывает его в лесу, а затем дарит ему цветущий сад. Узнав о спасении сиротки и его успехе, дядя решает заплатить за племянника в тайный мужской союз – сукве, где герой очень быстро достигает высших степеней. В некоторых рассказах даже жены дяди после этого хотят женить на себе сиротку. Существует вариант, в котором обиженный сирота ловит чудесную рыбу, она превращается в женщину-духа, дарит ему сад и свиней, помогает ему вступить в тайное мужское общество. Вылавливание из воды духа-хранителя – это одна из форм инициации в Меланезии.

У индейцев американских прерий бытуют истории, посвященные бедному сиротке, которого соплеменники называют "грязный парень". Он живет на краю селения со своей бабушкой, старой колдуньей. Он страдает от голода и холода, согревается у общинного костра и обжигается, почему его иногда еще называют "обоженное пузо". Соседи не хотят делить с ним добычу, запрещают ему участвовать в охоте и войне. Девушки, особенно дочери вождя племени (иногда за исключением младшей), его отталкивают со смехом. В Америке, где упадок родовой общины зашел дальше, чем в Меланезии, сирота еще больше угнетен. Подчеркивается его бедность, неизбежная грязь и даже временное уродство. Но *сиротка* получает чудесную помощь, часто со стороны его бабушки, представляющей материнский род. Он успешно охотится, и во время всеобщего голода именно он добывает пищу, или он одерживает победу над врагами и добывает много скальпов; в конце концов сирота разрешает *трудные задачи* вождя и женится на его младшей дочери. Теперь он становится красавцем и пробуждает любовь девушек, которые раньше его отталкивали. В некоторых вариантах сиротское детство приписывается культурному герою. Сказки о сиротах у эскимосов и чукчей похожи на сказки американских индейцев.

В принципе, сказки о *сиротке* напоминают европейские и азиатские сказки о младшем сыне, младшей дочери или падчерице. На Мадагаскаре у мальгашей имеются сказки о младшем сыне (фаралахи), похожие, с одной стороны, на сказки о сиротке, а с другой – на европейские и азиатские сказки о младшем сыне. В частности, мальгашские сказки содержат мотив деления наследства, отражающий упадок родового общества и переход от минората к майорату. Тот же мотив находим в европейских сказках (например, "Кот в сапогах"), а также в сказках китайских (младший сын получает в наследство только собаку или один колос, но они приносят ему богатство).

Архаические сказки о сиротке и мальгашские сказки о младшем сыне Фаралахи – это эмбриональная форма волшебной сказки. Но наряду с этими *предволшебными* сказками архаический фольклор содержит и протогероические легенды. Мы заметили героические тенденции в мифах о пред-

ка-культурных героях, особенно в рассказах об их борьбе с хтоническими чудовищами, но сюжеты этого типа могут быть отнесены и к другим персонажам. Например, к предкам более близким, к племенным вождям, необыкновенным смельчакам и другим героическим, но не мифологическим персонажам.

Героическая сказка существует в Полинезии. Она отделена от главного мифологического цикла, но все же связана с общей мифологической системой. Герои включены в легендарную мифологию. Тахаки, и Карики, и Вахинероа – сын Тахаки, и Рата – внук Тахаки принадлежат к этой категории. Хотя Тахаки представлен знаменитым строителем жилищ, а Рата – строителем лодок, они не являются культурными героями типа Мауи. Их биографии включают эпизоды героического детства, поисков невесты и, особенно, кровавой мести. Чтобы осуществить эту последнюю, герои поднимаются на небо и спускаются в подземный мир, где они побеждают чудовищ и злых духов. Кроме того, имеются легенды об освоении полинезийцами далеких островов, а также о племенных войнах.

Естественно, героические сказки существуют и в Африке, и в Америке, и в Азии. Например, у американских индейцев наряду с близнецами-культурными героями находим в повествованиях таких персонажей, как героические близнецы, родившиеся после смерти матери; один был оставлен в вигваме, а другой брошен в кустарник. Близнецы нарушают запрет отца идти в определенных опасных направлениях, именно там встречаются и уничтожают различных животных. Иногда они выполняют трудные задачи будущего тестя. В сказках чукчей чудесные и героические элементы переплетены в еще большей мере. Герой часто имеет сестру-помощницу, наделенную шаманскими способностями. Он в процессе героических странствий женится, но злой дух (келе) похищает его жену. Герой побеждает келе, а затем ищет богатырей, с которыми он мог бы помериться силами. Героическая сказка (*настунд*) нивхов также повествует о герое, который побеждает злых духов благодаря силе и оружию. Одновременно он ищет суженую невесту в отдаленных местах, в соответствии с обычаями экзогамии. Сказки эвенков, самоедов, хантов, ман-

си частично поющиеся. Самоедские сказки называются *сюд-бабц* и *ярабц* (последние повествуются от первого лица). Сюжеты все те же: героические поиски суженой, кровавая месть, борьба с чудовищами и т. п.

Легенды героические и квазиисторические в сущности различны. В героических сказках имеет место вдохновенное прославление героя, тогда как в исторических легендах речь идет об исторической памяти, об истинной истории. Наиболее популярные сюжеты – ссоры и сражения враждебных кланов, а также кровавая месть, похищение женщин и другие мотивы, которые можно найти и в героических сказках. Но обе жанровые категории не могут еще трактоваться как героический эпос. Это только его предшественники. Исторические легенды входят в ядро эпоса только в момент формирования архаического государства.

Наш краткий обзор архаического фольклора демонстрирует его глубокий синкретизм с доминированием мифа, с циклизацией вокруг персонажей предков, демиургов, культурных героев и их комически-демонических двойников. На периферии архаического фольклора благодаря взаимодействию мифов и местных легенд развиваются малодифференцированные легенды исторические и псевдоисторические, а также эмбриональные формы сказки животной, волшебной, героической. Когда противопоставляют жанры достоверные и недостоверные, исторические легенды кажутся принадлежащими к той же категории, что и мифы, в то время как животные сказки, организованные вокруг образа зооморфного плута, волшебные сказки, организованные вокруг персонажа сироты, и сказки героические принадлежат к другой категории, которая включает вымысел.

Некоторые доминирующие мотивы разных жанров еще сохраняют следы своего общего происхождения. Например, значение *одиночества*, *одинокого человека* может относиться и к первому человеку, мифологическому предку, и к сиротке в волшебной сказке, и к личности исключительной, богатырской в героической сказке. Другой пример: *низкая видимость* (*ничтожность*) героя может обозначать ритуальное обряжение, или тайный знак, или трансформацию божественного героя, или, наоборот, выявление его реального со-

стояния с социальной точки зрения. В то же время в архаическом повествовании трудно различить истинное могущество духа или предка от шаманского могущества, полученного в результате ритуальных испытаний, и от воинской силы героя, увеличенной специальными упражнениями. Даже если десакрализация мифа зашла достаточно далеко, даже если герой уже не бог, и не предок, и не культурный герой, то мифологические представления сохраняются и пантеон духов и богов продолжает функционировать; вот почему каждая архаическая сказка в известном смысле мифологична. Только в более развитой европейской волшебной сказке локальная мифология заменена условной сказочной мифологией. Архаическая сказка не отличается от мифа с точки зрения структуры; эта разница появляется позже в форме классической волшебной сказки. Архаический фольклор, как мы видели, содержит героико-эпические тенденции, но подлинный эпос на этой стадии не существует.

Прежде чем перейти к анализу формирования классической волшебной сказки и эпоса, необходимо упомянуть о методах структурного разбухания повествовательных ядер мифа и мифологической сказки. Рассмотрим элементарный миф творения. Как мы знаем, его ролевая система включает творца как агента, материал творения или источник творения и объект, т. е. результат творения. Сам акт творения является *предикатом*. Конкретизация предиката определяет варианты каждой роли. Например, творение с помощью магических действий предполагает бога как творца. Биологическое порождение соответствует предку, искусственное создание природных или культурных объектов – образу демиурга (гончар, кузнец и т. п.), а добывание, часто похищение объекта культуры соответствует роли культурного героя. Теперь прибавим сюда роль первоначального хозяина объекта или источника, откуда можно добыть объект. Прибавление этой роли уже заставляет сюжет выйти за рамки элементарного мифа творения. Структурное разбухание сюжетного ядра может осуществляться посредством нескольких приемов. Например:

1. Драматизация (конфронтация героя с первоначальным хранителем культурного объекта или предписание герою от бога совершить акт добывания объекта).

2. Суммирование мотивов как нанизывание синонимических предикатов (порождение, изготовление, добывание тех же объектов) или суммирование других ролей, объектов агентов (добывание агентом нескольких объектов или добывание несколькими агентами одного объекта).

3. Зеркальная инверсия (пример: к истории добывания воды из брюха мифологической лягушки добавляют мотив - в прошлом лягушка выпила всю воду мира).

4. Повествовательная "лестница" (в рассказ вводят эпизод добывания средства, необходимого для достижения конечной цели, например добывание оружия для уничтожения дракона).

5. Негативная параллель (например, неудачное подражание или неудавшаяся попытка).

6. Идентификация, т. е. введение дополнительного эпизода для определения героя главного действия.

7. Метафорические и метонимические трансформации описанные, в частности, в книге К. Леви-Строса "Мифологические".

Есть и другие механизмы распространения первичных сюжетов. Следует также учитывать изменения на глубинном уровне; мотивы на поверхностном уровне могут совпадать, ; на глубинном – различаться между собой. Смысл на глубинном уровне может быть потерян или радикально трансформирован.

От мифологической сказки к волшебной



Предположительно миф является главным источником сказки. В процессе ее формирования имеют место связь и взаимное влияние мифа и локальной легенды, но эти легенды сами еще пронизаны мифологическими представлениями. Мы уже отметили выше, что тотемические мифы и архаические анекдоты о мифологических плутах отразились в сказках о животных. Образы животных-помощников, в конечном счете, также восходят к тотемическим мифам. Это делается особенно очевидным, когда в волшебной сказке животное бывает зачато вместе с антропоморфным героем, после того как их мать отведала магической пищи. К тем же тотемическим корням восходит герой – медвежий сын, сын коровы, лошади, собаки или других животных. С этой точки зрения надо отметить сюжеты о женитьбе героя на чудесной жене – тотемическом существе, сбросившем свою животную оболочку. Чудесная жена обеспечивает герою успех в охоте и богатство, но покидает его вследствие нарушения им табу (чаще всего после раскрытия героем тайны ее происхождения). После потери чудесной жены герой отправляется на ее поиски в ее *тотемическую* страну; он вынужден пройти через испытания со стороны тестя, чтобы вернуть жену. В рамках классической европейской волшебной сказки чудесная невеста часто превращается в принцессу, ранее заколдованную ведьмой.

Источником многих историй о приобретении чудесных предметов (эликсиров и т. п.) героем сказки стало добывание культурных благ или священных объектов *культурным героем*. Сказки о посещении иного мира в поисках лекарства для больного отца героя или в поисках сестры, матери, прекрасной принцессы, похищенных демоническим существом, восходят к мифам и легендам о поисках шаманом исчезнувшей души или к героическим мифам о поисках невесты в отдаленном месте. Мифологические ритуальные мотивы, связанные с инициацией, воспроизводятся в волшебных сказках об убийстве змея, людоеда или кого-то *людоедного*. Еще более очевидным образом мотив инициации присутствует в сказках о детях, которые, заблудившись, оказываются во власти лесного демона, ведьмы и т. п. Они спасаются благодаря находчивости одного из детей. К инициации восходит и сказка о пленнике или ученике колдуна (родители обещают отдать черту еще не родившегося ребенка). Надо также упомянуть сказочные эпизоды, в которых герой встречает чудесное существо, удовлетворяет его просьбы или выполняет данные им *трудные задачи* и после этого получает *чудесную помощь*. Эти эпизоды тоже являются в известной степени отголоском обрядов инициации. То, что многие сказки восходят к обрядам инициации, отмечалось П. Сентивом, Дж. Кэмпбеллом и В. Я. Проппом.

Что же происходит в процессе трансформации мифа в сказку? – Деритуализация и десакрализация, ослабление веры в подлинность мифических событий, развитие сознательной выдумки, постепенная потеря конкретно этнографического содержания сказочной фантазии, замена мифических героев обычными людьми и мифического времени – неопределенным сказочным временем, ослабление этиологизма, перенос внимания с коллективных судеб на судьбу индивидуальную и отношений космических – на отношения социальные. Отсюда – появление новых сюжетов и некоторых структурных преобразований. Этиологизм сводится теперь к финальной формуле и приобретает орнаментальный характер. Отмечено, что, по мере того как миф превращается в сказку, интерес сосредоточивается на личной судьбе. В сказках добытые объекты и достигнутые цели

не являются природно-культурными или космическими объектами. Теперь это – пища, женщины, чудесные предметы; вместо происхождения вещей (то, что было в мифе) находим перераспределение некоторых благ, добытых для себя и для своей общины. Мифический герой похищает огонь или пресную воду у их первоначального хранителя (старика, лягушки, змея и т. д.) и создает таким образом элементы культуры. Но герой волшебной сказки похищает *живую* воду, чтобы вылечить своего больного отца, или добывает огонь для своего собственного очага, или, благодаря хитрой уловке, похищает воду для себя из чужого колодца (выкопанного другими) и т. д. Альтруизм или эгоизм героя в равной мере противостоит этиологизму подлинного мифа. Кроме того, в классической волшебной сказке тотемические существа постепенно заменяются домашними животными или растениями, ритуальные объекты – хозяйственными предметами, игрушками или образами поэтической фантазии вроде ковра-самолета. Среди различных категорий чудесных персонажей (чудесный противник или помощник, чудесный муж или жена, чудесный предмет) наиболее важным становится *чудесный помощник*. Практически он действует не только ради героя, но часто *вместо него*. Герой сказки не обладает с самого начала волшебными средствами, он должен их приобрести, иногда посредством испытаний инициационного типа. Герой сказки действительно становится персональным героем, который осуществляет свои собственные желания. Рядом с чудесными противниками мы находим в сказке еще соперников, которые не являются чудесными. Они могут быть, например, братья героя или дочери *мачехи*. Оппозиция высокого и низкого приобретает в сказке характер не космический, а социальный. Неизменные оппозиции типа жизнь–смерть отнесены социальными коллизиями на семейном уровне. Семья в сказке символизирует частично первобытный род, архаическую общину, а частично – упадок рода, который должен быть заменен семьей. Параллельно с демифологизацией имеет место другой *важный* феномен: на первый план выходит герой обездоленный, униженный, преследуемый. Это униженный представитель рода, семьи, селения, как, напри-

мер, меланезийский *сиротка*. Некоторые черты этого персонажа – то, что он забывает свое имя, не моется, слишком пассивен или безумен, – достаточно значимы на уровне обряда и мифа. Незнание своего имени или отказ мыться манифестирует прохождение им инициации; безумие и пассивность могут коррелировать со священным безумием, с шаманской инициацией. Связь с пеплом (откуда женское или мужское имя Золушки – например, французская Сандрильона или норвежский Аскелядден; вспомним также лежание на печи Иванушки-дурачка) – это тесная связь с семейным очагом. Но в сказке фиксируется прежде всего социальное унижение героя; таковы бедные сироты, младшие сыновья, сыновья бедных вдов, падчерицы. Эти униженные персонажи в классической сказке имеют универсальное распространение и играют очень большую роль. *Идеализация личности, униженной в своей среде, восходит к социальной интерпретации некоторых архаических порядков*. Поясним сказанное: когда побеждает патриархат, минорат уступает место майорату, что отражается в вышеупомянутых сказках о дележе наследства в пользу старшего брата. Лишенный наследства младший сын компенсируется в сказке духами-хранителями, умершими родителями или другими чудесными существами (*кот в сапогах* в европейских сказках, *пес* в китайских и т. д.). Нужно учитывать, что минорат не означал неравенства в пользу младшего сына и сосуществовал с общей семейной собственностью, тогда как переход к майорату был связан с развитием частной собственности и семейного неравенства и разорял младшего сына. Сказка как бы осуждает процесс упадка большой семьи, родового порядка. Сказка интерпретирует старшего сына как узурпатора коллективной собственности, а младшего – как ее хранителя. Вот почему младший сын преуспевает больше, чем его старшие братья, в выполнении трудных задач; он приобретает чудесные предметы и прекрасную принцессу. Старшие братья его иногда предают или претендуют на то, что именно они, а не младший брат, совершили подвиги.

Идеализация младшей дочери в сказках, возможно, является следствием семантического сближения младшего и

низшего. Но наиболее распространенный вариант преследуемой героини – это падчерица типа Золушки. Не надо забывать, что в родовом обществе понятие *мачехи* еще не существует, так как сестры матери и другие женщины, на которых отец мог жениться, принадлежали к классу *матерей* для предполагаемой героини сказки; они заботились о ней, участвовали в ее воспитании. Понятие *мачехи* появилось для обозначения жен отца, не принадлежавших к классу *матерей* и взятых издалека, вне племени, вне родов, с которыми практиковался обычный матримониальный обмен. Появление *мачехи* было результатом нарушения *эндогамии*, т. е. запрета жениться вне племени или вне определенных родов. Разумеется, подобные нарушения эндогамии стали регулярными в период упадка родового общества, во время оттеснения рода малой семьей, т. е. вследствие процесса, который делал падчерицу обездоленной с социальной точки зрения. Моя интерпретация подтверждается, в частности, исландскими народными сказками, где вдовый король женится на злой колдунье, привезенной ему в жены, причем, вопреки его запрещению, не из страны, откуда надо было добывать жен (Хауталанд или Хертланд), а с запретных “острова” или “полуострова”. Она-то и становится *мачехой*. Заслуживает внимания, что падчерица, преследуемая мачехой, в исландских и других сказках обычно получает помощь от покойной матери, или от тетки, или от духов материнского рода.

Следует отметить, что в сказках типа “Золушка” начало повествования о преследовании падчерицы мачехой альтернативно другому иногда встречающемуся сказочному началу: отец или брат преследует героиню сексуальным образом, покушаясь на инцест, т. е. нарушая экзогамию. Этот параллелизм между нарушением эндогамии и экзогамии очень симптоматичен. Любопытно, что мотивы волшебной сказки социального происхождения часто дополняют и обрамляют более архаические мотивы. Например, история падчерицы, которую преследует мачеха, обрамляет рассказ об испытаниях, которым подвергается героиня во власти лесного демона. Конфликтная ситуация “мачеха – падчерица” разрешается в конце сказки благодаря счастливому браку героини с

принцем. Этот брак радикально меняет социальный статус падчерицы.

Надо сказать, что свадебные мотивы занимают в классической волшебной сказке большое место. Они заслоняют и заменяют мотивы инициации. Не забудем, что инициация исторически предшествовала свадьбе и что многие ритуальные символы свадьбы – результат трансформации инициационных символов. Некоторые детали сказки являются более или менее приукрашенным отражением свадебных обычаев, например свадебных табу (герой не должен произносить тотемическое имя жены), трудных свадебных задач и испытаний, надевания женихом башмачка невесте, запеченного кольца в свадебный пирог, срывания плодов с брачного дерева, маскировки невесты для обмана злых духов (жених должен ее узнать), ритуального убегания брачного партнера, метки на лбу жениха как знака принятия в невестин род и т. д. В мифе женитьба чаще всего средство приобретения обильной пищи, охотничьей удачи, культурных благ. Например, в мифах коряков сыновья и дочери большого Ворона приобретают различных брачных партнеров, которые могут контролировать источники пищи. В классической волшебной сказке наоборот: даже приобретение волшебных предметов остается только ступенькой в истории женитьбы на прекрасной принцессе. Счастливый брак, который подымает социальный статус героя, является главной сказочной целью и концом сказки. В архаических мифах структура обычно выступает в виде цепи потерь и приобретений ценностей, космических и социальных. В волшебной сказке обязательны счастливый конец и строгая структурная иерархия двух или трех звеньев. *Первоначальное испытание* героя заканчивается приобретением волшебного помощника, который позднее, в рамках главного испытания, действует, помогая герою, а часто фактически вместо героя. *Отпозиция первоначального и главного испытания* оказывается специфической чертой жанровой структуры волшебной сказки. Следует оговориться, что, в отличие от декларируемой мной позиции, в “Морфологии сказки” В. Я. Проппа дается не противоположность этих двух испытаний, а *линейная последовательность* 31 синтагматической функции.

Кроме этих двух испытаний (предварительного–главного) в сказке существует часто (но не всегда) третье, дополнительное испытание – на *идентификацию*, т. е. отождествление героя. Герой должен доказать, что именно он, а не его конкуренты-изменники (старшие братья, дорожный попутчик, дочери мачехи и т. д.), совершил подвиг и заслуживает награды.

От мифа и героической сказки к эпосу



Героический эпос развивается как непосредственное продолжение фольклорных традиций архаического общества, прежде всего на базе взаимодействия мифологических циклов о предках, культурных героях и героических сказок или песен. Только после государственной консолидации прекращается мифологизирование исторического прошлого, только на этой стадии исторические легенды или, по меньшей мере, псевдо-квази-исторические становятся главным источником эпоса. Я имею в виду воспоминания о межплеменных войнах, миграциях, подвигах вождей и знаменитых воинов. Панегирическая поэзия лишь косвенно влияла на эпический стиль. Наиболее древние модели эпоса сохраняют смешанную форму: речи, диалоги, описания передавались стихами или песнями, а чисто повествовательные фрагменты – прозой. Это соответствует распределению стиха-песни и прозы в архаическом фольклоре. В отличие от сказки жанр героического эпоса развивается в ходе этнической консолидации. Вот почему он менее проникаем для международного влияния. Этот жанр создавался в устной традиции. Многие памятники книжного эпоса сохраняют следы техники устной импровизации (ср. труды М. Парри и А. Лорда). Создание героических персонажей – богатырей требовало некоторой эмансипации личности в общине. Появление

эпического фона было невозможно в чисто родовом обществе. Для анализа происхождения героического эпоса необходимо выбрать и отдельно рассматривать группу эпических памятников, которые можно отнести к архаическим формам на ранней стадии развития эпоса. Эта серия охватывает некоторые африканские эпосы (о Лианже и Фаране), карело-финские руны, героические поэмы тюрко-монгольских народов Сибири, эпические легенды о нартах на Северном Кавказе, древнейшие грузинские и армянские эпические фрагменты, некоторые элементы шумеро-аккадского эпоса о Гильгамеше и скандинавской "Эдды", некоторые ирландские эпические легенды. Следы архаической формы эпоса различимы в таких классических эпопеях, как "Одиссея", "Гэсэриада", "Беовульф".

Так как архаические эпические памятники создавались до политической консолидации этносов, то они использовали язык мифа. Героический дух представал в оболочке мифа и сказки. Соответственно эпические враги часто имели облик хтонических чудовищ, воины соединяли качества военные и шаманские, иногда некоторые черты царей-жрецов. В этих сюжетах можно было обнаружить и действия, характерные для культурных героев. Вместе с тем борьба с чудовищами, поиски суженой невесты, кровавая месть оставались главными темами.

В начальных формулах тюрко-монгольских героических поэм время действия совпадало с мифическим начальным временем – временем творения. В якутских эпических поэмах, так называемых *олонхо*, описание времени действия совпадает с мифологической картиной "среднего мира" на пороге истории. В центре этой картины находится *мировое древо*, которое испускает живительную влагу. Вокруг дерева царит вечная весна, страна полна дичи. Таким образом, начальное время иногда характеризуется как идеальный *золотой век*. В кавказских легендах о нартах герой Сосрыко вспоминает мифическое время, когда он был уже человеком "в зрелых годах", когда гора Бештау была только кочкой, через реку Идыль (Волга) ходили мальчики вброд, когда "небо сплывалось, а земля только что сплотилась". Аналогичным образом и финский Вяйнямейнен вспоминает мифическое

время, когда космос только формировался. В шумерской легенде о Гильгамеше и дереве Хулуппу описывается время, когда земля и небо только что отделились друг от друга, был создан первый человек, а боги распределяли власть над миром. В “Старшей Эдде” в начале знаменитого пророчества Вёльвы мы также находим мифологическую картину начального времени.

Выше я уже отметил пережитки деяний *первопредков* и *культурных героев* в архаическом эпосе и черты предка и культурного героя у эпических героев. В героических поэмах тюрко-монгольских народов Сибири есть загадочное противоречие: в начале их, как правило, сообщается, что речь идет о *первых временах*, а в последующих строчках рисуется без всякого смущения картина хорошо организованной жизни воинов-номадов, скотоводов;⁷ обычно указывают имя героя, имя его отца и масть коня героя. Но в то же время, не замечая несовместимости этих двух сообщений, говорится, что герой не знал имен своих отца и матери, тайны своего рождения. Иногда герой живет в одиночестве. Даже в относительно позднем калмыцком эпосе имя главного героя – Джангар, что, по-видимому, означает “одинокий” и что совершенно не соответствует всей истории его в эпосе. Скрытый смысл этого архетипа одинокого героя раскрывается более ясным образом в некоторых якутских олонхо. Герой олонхо, которого зовут Эр-Соготох, что означает “одинокий”, действительно не знает своих родителей и своего происхождения. Он воспитан священным деревом, к которому он обращается и которое называет “дух-бабушка”. Этот дух наконец открывает ему истину: верховный бог Юрюнг айы тойон спустил Эр-Соготоха с неба на землю, чтобы он стал предком человечества и заселил землю. В некоторых других олонхо одинокий герой называется “сын лошади”, что, возможно, является мотивом тотемического происхождения. Одинокий герой олонхо ищет невесту в отдаленной стране и становится родоначальником человеческого племени. Перед нами мифологический предок и в то же время типичный эпический герой. Более того, Эр-Соготох рубит лес и строит дом, начинает охотиться и добывает огонь сверлением; он устанавливает весенний праздник *ысыах* (главный праздник якутов). Существует вне

олонхо прозаическая легенда об Эр-Соготохе как предке якутов. Он, по этой легенде, приплыв на север из Монголии, строит первый дом, изготавливает первое приспособление для добывания огня, изобретает первое средство против комаров и посуду для питья кумыса. Он также устанавливает праздник ысыах во имя небесного бога айы. Таким образом, Эр-Соготох является одновременно предком и культурным героем.

В героических нартских сказаниях Кавказа находим такие архаические образы племенных предков, как братья-близнецы (Ахсар и Аххартаг, Урызмаг и Хамыц) или брат и сестра, женатые на манер инцеста (Урызмаг и Сатана, *мать* нартов). Главный нартский герой Сосрыко совершает подвиг, наиболее характерный для *культурного героя*: он добывает огонь или сбивая стрелой звезду, или зажигая костер, или похищая огонь у великана, его первоначального хранителя; он похищает зерна полезных злаков, спрятанных чудовищем Еминезем. Нартским сказаниям известен и образ трикстера, мифологического плута. Это Сырдон – антагонист Сосрыко (Сослана), виновный в его смерти, некоторым образом демонически-комический двойник Сослана. Он также враг и других нартов.

Я должен хотя бы мимоходом упомянуть абхазские, грузинские и армянские легенды о героях, прикованных к горам наподобие греческого Прометея (таковы Абрскил, Амирани, Мхер, Артавазд). В некоторых вариантах Амирани тоже похищает небесный огонь или уничтожает кабана, охраняющего огонь.

В карело-финских рунах, из которых Лённрот составил эпопею “Калевала”, мы находим подлинных культурных героев. Это Вайнямейнен и Ильмаринен, которые вместе с тем проявляют и качества эпических героев. Вайнямейнен находит огонь в чреве рыбы и похищает у хозяйки Севера небесный свет и чудесное Сампо – источник плодородия и изобилия. Он также строит первую лодку и для этого добывает в подземном мире необходимые магические слова. Он создает первый музыкальный инструмент из костей рыбы и становится первым певцом и шаманом, который привлекает дичь своей песней и в то же время очаровывает весь мир. Вайнямейнен принимает участие и в космогонической деятельно-

сти: утка сносит мировое яйцо на его коленях; он участвует в формировании рельефа. Ильмаринен является культурным героем другого типа: он демиург-кузнец, который не находит и не похищает культурных объектов, но их производит. Таким образом, он выковывает звезды, плуг, Сампо и даже невесту – юную деву – из золота. Правда, невеста из золота оказывается слишком холодной.

В древнейшей письменной эпосе о Гильгамеше герой который, возможно, был историческим царем города-государства Урук, также обладает чертами предка и культурного героя. Гильгамеш строит город как культурный центр, противостоящий окружающей его степи. Из этой степи приходит его будущий друг Энкиду. Именно он, а не Гильгамеш являет образ первого человека, но уже, в отличие от мифической интерпретации, представленного в виде дикаря. Лишь постепенно он теряет свои примитивные черты. Гильгамеш и Энкиду вместе совершают подвиги – например, добывают священные кедры, охраняемые чудовищем Хумбаба (Хувава).

Персонажами мифологических и героических сказаний и “песен” “Эдды” являются герои исторические, а также боги особенно в древнейших частях повествования. Эти боги функционируют как эпические герои, подобные финским Вяйнямейнену и Ильмаринену, и таким же образом сохраняют черты предков–культурных героев. Верховный бог Один проявляет себя в качестве творца, жреца-шамана и предка других богов и культурных героев. Между прочим, он добывает путем похищения священный мед, источник шаманского и поэтического вдохновения (ср. выше о Вяйнямейнене). Тор выступает как бог-богатырь, бог-воин, защищающий богов и людей от великанов – хтонических чудовищ. Локи представляет негативный вариант культурного героя, трикстера, наподобие кавказского Сырдона. Локи всегда добывает путем похищения и плутовства различные ценности то у карликов, то у великанов, то у богов: у карликов или великанов ради богов и у богов – ради великанов. В частности, он похищает богиню Идун и ее молодильные яблоки, чудесные волосы богини Сиф, чудесное ожерелье богини Фрейи, молот Тора (ранее похищенный великанами). Локи заставляет карликов выко-

вать чудесные предметы, сам изобретает сеть (деяние культурного героя); он находится в двойственных отношениях с богами, насмехается над ними; он является “убийцей советом” юного бога Бальдра; он также отец хтонических чудовищ, которые в будущем должны погубить мир. Отметим попутно, что можно найти некоторые черты первого человека у знаменитого героя “Эдды” Сигурда, который в детстве был одиноким сиротой и который говорит умирающему дракону Фафниру, что он всегда был одиноким и не знает своих родителей. В то же время читатель прекрасно знает, что Сигурд – сын Сигмунда. Это противоречие не может нам не напомнить тюрко-монгольские эпосы Сибири.

Я пытаюсь вскрыть мифологическое наследие в архаическом героическом эпосе, чтобы доказать его мифологические истоки. Надо отметить, что в принципе культурный герой–демиург становится здесь фигурой исчезающей (за некоторым исключением). Но культурный герой богатырской формации, который защищает истинные человеческие существа от существ не человеческих, т. е. великанов, хтонических чудовищ и т. п., занимает твердую позицию в архаическом героическом эпосе, а затем продолжает функционировать в зрелых эпических памятниках, которые можно назвать классическими. Такими богатырскими персонажами являются, например, Тор в “Эдде” (противостоящий более архаической фигуре Одина), в якутском олонхо – Нюргун Боотур (в отличие от более архаического Эр-Соготоха), нарт Батрадз (рядом с Сосрыко), другие герои, которые сражаются с чудовищами и защищают космос от хаоса.

В архаических эпосах мы находим очень типичный образ *матери демонических врагов героя*. Таковы старая шаманка, принадлежащая к злым духам, в якутском олонхо, Старуха-куропатка в алтайском эпосе, старые “женщины-лебеди” в хакасском эпосе и безобразная мангадхайка – в бурятском, хозяйка Севера – старая Лоухи в “Калевале”. Враждебные чудовища иногда представляются первоначальными хранителями культурных благ, но чаще выступают в качестве врагов, похитителей женщин, представителей хтонического хаоса. В архаических эпических поэмах герой и демоническое чудовище часто трактуются как представители враждебных пле-

мен, что отвечает оппозиции *свой—чужой*, а в высшем смысле — *космос—хаос*.

Героический характер в архаической эпике еще не сформирован окончательно. Герой одерживает победу над врагами и соперниками не только физической силой, храбростью и т. п., но также колдовством. Вайнямейнен с помощью шаманских заклинаний погружает молодого Ёукахайнена в болото. Заслуживает быть отмеченным, что Ёукахайнен скорее, чем Вайнямейнен, обладает решительным, смелым, героическим характером. Таким же образом хитростью и колдовством нарт Сосрыко побеждает молодого Тотрадза. В эддической комической песне о Харбарде мудрый Один одерживает верх над сильным Тором. На классической стадии в истории героического эпоса предпочтение старого шамана молодому богатырю совершенно исключено. Но уже на архаической стадии в истории эпоса некоторые персонажи проявляют подлинно героический характер. В образе Гильгамеша можно видеть следы представления о царе-жреце, но в то же время очевиден его героический характер. Он имеет "неистовое сердце", которое толкает его на совершение подвига.

Герои в сказаниях и эпопеях Сибири и Кавказа манифестируют героическое и бунтарское неистовство, в пылу они ищут противника, чтобы помериться с ним силою. Героическое неистовство провоцирует у Батрадза, Амирани, Гильгамеша бунт против богов. Гильгамеш отказывается от любви богини Иштари; Амирани хочет помериться силами с богом, и бог его наказывает, приковывая к горе; нарты во главе с Батрадзом развязывают сражение с обитателями небес. Героический характер ведет к бунту против богов именно в архаическом (а не классическом) эпосе. Подчеркнем, что изучение архаических эпосов является ключом для исторической поэтики эпической поэзии.

От архаического эпоса к классическому



Архаические эпические формы трансформировались в формы классические эволюционным путем, посредством постепенных изменений. В ходе этой эволюции прежде всего менялся эпический фон. Он терял мифические черты и приобретал черты исторические, скорее – квази-исторические, поскольку речь шла не столько о реальном отражении реальных событий, сколько о языке описаний. Как уже указывалось, политическая консолидация, формирование государственных образований были необходимым условием для появления классического эпоса и его языка описаний в терминах исторических, этнических, географических. Идеализированная эпоха первых государственных образований отгеснила и заменила образ первых времен, времен творения. Эпическое время становится временем историческим, славным национальным прошлым, моделью подражания для потомков. Идеализация усиливается в обстановке упадка ранних политических центров, в обстановке войн и миграций племен. Теперь вечная эпическая война против чудовищ заменяется войной против враждебной этнической и иноверческой среды. При этом племя героя быстрее теряет свой мифологический характер, чем враждебное племя. Враги иногда сохраняют образы чудовищ, тогда как герой и его окружение обычно носят имена исторические, по крайней мере легендарные, имена королей и военных вождей славного нацио-

нального прошлого. Историзация эпического фона ведет к немедленному использованию старых исторических преданий, включая генеалогические, что также не мешает использовать несколько трансформированные мифологические модели. Только позднее в легендах, песнях и балладах реальная эмпирическая связь исторических событий, даже несколько деформированная, может действительно определять композицию сюжета. Как правило, научная школа, так называемая историческая, при этом несомненно преувеличивала роль реальных исторических фактов для создания эпоса.

На классической стадии развития эпоса шаманистские черты окончательно исчезают и полностью формируется героическая воинская эстетика. Бунтарский героический характер приводит теперь к конфликту не с богами, а с властью, королем, вождем. Рядом с историческими преданиями классический эпос в какой-то мере использует опыт панегирической поэзии. Но не надо преувеличивать (как это делают, например, Чедвики и Баура) влияние героических прославлений. Уже аккадская поэма о Гильгамеше находится на пороге классической эпопеи, так как сам Гильгамеш принадлежит исторической легенде. Гильгамеш фигурирует в списке царей Урука. Существует, например, историческая легенда о конфликте Гильгамеша с правителем города Киш по имени Ага, но эта шумерская легенда не вошла в аккадскую эпопею. В этой эпопее мифическое время творения отождествлено или, вернее, смешано со славным историческим временем расцвета города-государства Урука. В гомеровской "Одиссее" содержится множество мотивов мифических и сказочных. Главный герой наделен некоторыми архаическими чертами, даже чертами трикстера, но эти архаические мотивы вставлены в рамку Троянской войны. В "Илиаде" исторические легенды о Троянской войне, в отличие от "Одиссеи", являются главными источниками сюжета. Мотив похищения Елены сам по себе достаточно архаичен, но этот эпизод, хотя он всегда подразумевается, исключен из текста "Илиады". Ахилл обладает чисто героическим характером, он предпочитает долгой жизни короткую, но славную, его знаменитый "гнев" – центр эпической композиции. Героическое неистовство втягивает его в конфликт с главнокомандующим Ага-

мемноном, но этот конфликт разрешается гармоническим образом, так как смерть друга заставляет Ахилла спонтанно вернуться в греческий боевой лагерь и возобновить участие в битве с троянцами. Можно предположить, что ядро “Одиссеи” принадлежит царству мифа и сказки и что “Одиссея” развилась эволюционным образом из архаической эпопеи и только позднее была вставлена в раму исторической легенды, в то время как “Илиада” могла прямо развиваться из исторической легенды.

Может быть, то же различие существует между “Рамаяной” и “Махабхаратой” в Индии. В “Рамаяне” определяющие мотивы – архаические, прежде всего миссия Рамы очистить землю и уничтожить демонов (ракшасов). Индолог Рубен придерживается мнения, что образ Рамы является наследником образа культурного героя Барнда в дравидских мифах; дравидский демон – *коришун*, но имя Равана (противник Рамы) в дравидских языках означает “черный”. Некоторые ученые (Х. Якоби, А. Макконнел, П. А. Гринцер) трактуют сюжет борьбы Рамы против Раваны как отражение борьбы Индры и Вритры в индийской мифологии: в ведийской литературе Сита (в эпосе – жена Рамы) упоминается как жена Индры и почитается в качестве “возделанной борозды”; имя Рамы означает “держатель плуга”. Перед нами разворачивается аграрный миф. Ситу похищают так же, как греческую Елену, которая, может быть, первоначально тоже была аграрной богиней. История похищения Елены не включена в “Илиаду”, а в “Рамаяне” она фигурирует. Позднее Рама стал трактоваться как аватара (перевоплощение) бога Вишну, который первоначально также был культурным героем.

Обрамляющий сюжет “Рамаяны” – династическая ссора царской семьи, вследствие чего Рама лишен трона и изгнан в лес. Его “лесные” приключения принадлежат сказке – это и преследование доброго сына злой мачехой, и брачные испытания. Тем не менее в конце концов сюжет эпопеи отнесен к исторической Айодхье, столице царства Кошала, и Рама предстает как царь Кошалы. Позднее мифическое царство демонического Раваны локализовано в географической и исторической Ланке (Цейлон).

В отличие от “Рамаяны” “Махабхарата” имеет историческое ядро. Куру и панчала были реальными племенами. Рас-

цвет столицы куру Хассинапуры – это XI–IX вв. до н. э. М. К. Смит предполагает, что в первой редакции эпосе изображались борьба кланов пандава и каурава и их битва на поле Куру. Может быть, масштаб этой битвы преувеличен в эпосе, как и масштаб Троянской войны. Архаические мотивы в “Махабхарате” отнесены на второй план: поиски невесты пандавами, похищение Драупади и месть за ее похищение, связь Бхимы с женщиной-ракшасом и его борьба против ракшасов и т. д. Бог с чертами культурного героя Кришна здесь играет важную роль мудрого советника. Главные персонажи представляют различные варианты героического характера. Большинство из них – неистовые воины, и только Юдхиштира более мудрый и спокойный. Можно сказать, что этот персонаж соответствует индийскому национальному идеалу. Надо учитывать, что в древнем эпосе, греческом или индийском, фигурирует и пантеон высших богов, отражающий актуальную религию эпохи. Боги остаются фигурами фона. Они никогда не действуют в качестве героев.

В ирландском эпосе (прозаическом со стихотворными вставками) историзация имеет искусственный характер. Мифы и мифологические сказки о предках – культурных героях трансформированы в эвгемеризованные легенды, а заселение Ирландии превратилось в легенды о заселении несколькими этническими волнами. Среди этих волн мы встречаем мифическое племя богини Дану. Это – обожествленные предки Дагда, Нуаду, Огмэ, Луг, которые являются настоящими культурными героями и царями-жрецами и которые борются против демонической расы фоморов. Наиболее древний чисто эпический цикл – уладский, который повествует о вечной войне между Уладом, где царствует король Конхобар, и враждебным Коннахтом, возглавляемым Айлилем и его женой – ведьмой Медб. Эта последняя нам напоминает мать хтонических чудовищ в архаическом эпосе. Главный герой Кухулин, трактуемый как историческая личность, является инкарнацией (перевоплощением) бога Луга или плодом инцестуальной связи Конхобара с сестрой; оба мотива мифологичны и характерны для архаического эпоса. Имя Кухулина означает “пес Куланна” и указывает на тотемический реликт. Эпический цикл Кухулина представляет героическую биогра-

фию, охватывающую такие типические архаические мотивы, как чудесное рождение, три варианта инициации, поиски суженой невесты и трагическая смерть из-за его героического и благородного характера, обладая которым герой не может избежать нарушений табу. Самое главное произведение этого цикла “Похищение быка из Куальнге” описывает войну, цель которой – добывание священного быка. Во время битвы употребляют магическое оружие. Таким образом, можно предположить, что ирландский эпос есть поздний плод историзации мифологических и героических сказок.

В германской эпической поэзии, более разнообразной, представлены многочисленные стадии. Нужно упомянуть эпический цикл мифологических поэм о скандинавских богах, героические песни-сказки, интерпретированные с помощью исторических легенд о Беовульфе, Хельги, Сигурде, Вёлунде, эпические песни исторического происхождения о Хильдебранде, Вальдере, скандинавские варианты на сюжеты цикла Нибелунгов (где события эпохи великого переселения народов трактуются как племенные ссоры), англосаксонские героические элегии (например, о Видсиде или Деоре), более развитые обширные эпопеи, уже затронутые куртуазным стилем (“Песнь о Нибелунгах” и “Тудруна”), затем – прозаические героические и исторические повествования (исландские саги), а также исторические баллады.

Изучая формирование классического героического эпоса, можно противопоставить героические сюжеты мифологического происхождения, позднее историзованные, и героические сюжеты, непосредственно вышедшие из исторического предания. Англосаксонский “Беовульф”, очевидно, принадлежит к первой категории. Главная тема этого эпоса – борьба Беовульфа против чудовищ Гренделя и его матери (вспомним матерей-чудовищ в сибирской эпике) и против дракона, мешавшего мирной жизни людей. Это сюжет мифологического и скандинавского происхождения. Беовульф в эпосе – король гевтов (гаутов), но в действительности гаутского короля по имени Беовульф не существовало. Это вторичная историзация. Беовульф – культурный герой богатырской формации, защищающий землю от хтонических демонов. Его миссия имеет также дополнительный христианский

оттенок. Но подвиги Беовульфа и он сам введены в рамки исторических легенд о королевском датском клане Скъльдунгов (Скилдингов), о событиях в странах геатов, шведов, фризов и других германских племен.

Скандинавский сюжет о Хельги напоминает поэму о Беовульфе своим происхождением и поздней историзацией. О. Хёфлер предполагал, что Хельги, как и Бальдр, – ритуальная жертва одилической религии, связанной с тайными воинскими мужскими союзами. Нельзя исключить эту гипотезу, но героическая биография Хельги явно восходит к архаической героической сказке. Мы здесь находим множество инициационных мотивов. Хельги созревает по одним вариантам – преждевременно, а по другим – с опозданием; валькирия дает ему имя и становится его ангелом-хранителем, а заодно и любовницей (ср. с любовью Кухулина к сиде, т. е. к фее). В другом варианте героическое детство Хельги и его инициация сводятся к первому подвигу – кровавой мести за смерть отца. В то же время Хельги якобы принадлежит к датской царской фамилии: он сын Хальфдана и отец Хрольва, т. е. знаменитого Хрольва Краки, легендарного короля в Лейре.

Сигурд (континентальный Зигфрид) также является персонажем героической сказки, позднее историзованной. Маловероятны гипотезы по поводу его исторических прототипов (принц Сигерик, король Сигиберт, Арминий – победитель Вара). События его юности и его смерть полностью принадлежат героической сказке: обучение сироты у кузнеца, месть за отца, любовь к валькирии, героические поиски невест для себя и своего друга Гуннара (Гунтера), смерть вследствие измены. Но эта героическая биография введена в раму действительных исторических легенд о разрушении бургундского королевства, о битве на Каталаундских полях, о смерти Аттилы и т. д. Эпоха великих миграций – это героическое время германского эпоса, но великие исторические события интерпретируются и представляются как межплеменные, внутриродовые и межсемейные ссоры. Отдельные исторические события объединяются в едином цикле о Нибелунгах. Героические характеры, героическое неистовство, невиданную смелость мы находим всюду. Тра-

гическая судьба героев зависит от этих нестигаемых, гордых и неистовых характеров. Хамдир и Сёрли отправляются на смерть в лагерь Ёрмунрекка (Эрманариха) не только ради мести, но и потому, что не хотят отказаться от подвига, на который их толкает мать. Так же и Гуннар (Гунтер): он не смеет отказаться от приглашения и гордо отправляется в лагерь Аттилы (Атли, Этцель) на явную гибель. Он просит врагов вырезать сердце у брата, а сам умирает бесстрашно в яме со змеями. Без всякого страха всходит на погребальный костер гордая Брюнхильда.

Переходим к эпосу романских народов. Он полностью христианизован и лишен следов языческой мифологии. В нем можно обнаружить некоторые мотивы героической сказки, но эти мотивы – на втором плане и вторичны по происхождению. Романские эпосы развиваются непосредственно на почве исторической легенды и претендуют на историческую достоверность. Естественно, речь идет об использовании устных исторических легенд. Достоверное изложение исторических событий исключено. Известно, например, что битва в Ронсевальском ущелье, изображенная в “Песни о Роланде”, имела место 15 августа 778 г. в течение ночи, что это было второстепенное сражение между французским арьергардом и басками; участие арабов сомнительно (хотя Менендес Пидаль настаивает на таком участии). Между тем в “Песни о Роланде” это сражение – буквально кульминационный пункт в большой войне между двумя мирами: христианским и мусульманским.

В эпосах греческом, индийском, германском существует известный объективизм, так как враги принадлежат к древним племенам, которые уже покинули историческую арену и являются общими предками народов, создавших эпос. В романских героико-эпических произведениях – французских и испанских – политический и конфессиональный патриотизм выражен категорическим и страстным образом. Это повторение на высшей стадии первобытной оппозиции *своих-чужих*, но враги уже не наделены чертами фантастических чудовищ.

Историческая эпоха Карла Великого в “Песни о Роланде” и в других так называемых песнях о подвигах представляет

собой героическое время. Патриотизм "Песни о Роланде" предполагает сосуществование верности королю и верности "сладкой Франции". Таков патриотизм Роланда в отличие от Ганелона – верного вассала Карла, но изменника по отношению к родине. В то же время сама личность короля оказывается гарантом национального единства. Вот почему Гильом Оранжский во французской эпосе или Сид в испанской сохраняют верность слабому и несправедливому королю: Гильом – Людовику, Сид – Альфонсу VI. Отметим при этом, что вассальная верность не мешает иметь героический характер, гордый, неистовый, не знающий меры, переоценивающий собственные силы. Благодаря гордыне и нарушению чувства меры Роланд отказывается трубить в рог, что влечет гибель всего отряда. Тем не менее эта "песнь о подвигах" прославляет смелого Роланда как истинного героя, а его разумного друга Оливьера ("Роланд смел, а Оливьер разумен") трактует как резонера. Как это не похоже на идеализацию старого мудреца Вайнямейнена в архаическом финском эпосе!

Борьба против мусульманского мира определяет историческую раму эпоса не только в романских эпосах, но и в греко-византийском эпосе "Дигенис Акрит", и в армянском "Давид Сасунский". В сущности Дигенис остается персонажем героической сказки: он проявляет с детства необыкновенную силу, убивает львов, побеждает дракона, похищает красавицу, обуздывает амазонку и т. п. Армянская эпопея также полна сказочно-мифологическими эпизодами (о предках-близнецах Санасаре и Багдасаре, о победе над драконом неистового Мхера, о бунте против богов и т. д.). Однако сопротивление мусульманам в Сасуне становится главным эпическим событием. Армянское государство багратидов (XI в.) трактовано как историческая утопия. И песни о самом Давиде Сасунском, несомненно, непосредственно порождены историческим преданием. Его основной подвиг – это победа в войне против Мсра-Мелика. Образ Давида Сасунского некоторым образом оттесняет более архаических героев.

В иранском эпосе, который лучше всего нам известен по отражению в "Шахнаме" Фирдоуси, мы также находим многочисленные сказочные мотивы (в частности – о победителях драконов Каюмарсе, Джамшиде, Керсаспе, Хушанге, Рустеме),

но они вставлены в легендарную историю Ирана. Приключения Рустема введены в раму войны между Ираном и Тураном.

Славянские эпические песни принадлежат к классической стадии развития эпоса, хотя большинство из них весьма короткие. В значительной части этих песен (былины в России, юнацкие песни в Югославии) мифологический элемент глубоко запрятан. Исключение составляют образы Святогора и Волха Всеславича в русском фольклоре и Змея Огненного Вука – в сербском. Р. Якобсон считал, что русский Волх и сербский Вук восходят к одному прототипу, связанному с культом волка. В. М. Жирмунский рассматривал эти героические песни как трансформации независимых аналогичных мотивов героической сказки. Во всяком случае, оба этих образа испытали также трансформацию квазиисторическую: Волх был отождествлен с князем Всеславом Полоцким (в его краю язычество сохранялось очень долго) или с былинным Вольгой, т. е. Вещим Олегом, который, в свою очередь, сопоставим со скандинавским Хельги. Вук ассоциируется с Вуком Бранковичем, эпическим изменником в песнях об исторической битве на Косовском поле. Существует, может быть, несколько сомнительная гипотеза, что Илья Муромец восходит к богу-громовнику. Мы знаем, что образ врага часто сохранял мифологические черты чудовища. Действительно, многократно в славянском эпосе изображалась борьба героя против Змея, против Тутарина Змеевича, против Идолица Поганого, у южных славян – против Арапина. Иногда эта тема коррелирует с мотивом поиска невесты. Тутарин – сын Змея, вместе с тем его имя восходит к хану Туторкану и символизирует татарское нашествие. Имя Добрыни, которое первоначально, возможно, просто обозначало имя доброго молодца (мнение Г. Левинтона), отождествлялось с Добрыней, дядей князя Владимира; исторический Добрыня участвовал в крещении Руси. Значительно позднее в одной из песен о Добрыне появляется Маринка, в основе – историческая Марина Мнишек, жена Дмитрия Самозванца. В былине Маринка – фигура демоническая, связанная со Змеем.

Славянский эпос обрамлен картиной патриотической борьбы против татар (в России) или турок (на Балканах). Героическое время в русской былине отождествляется с Киев-

ским государством Владимира Святославича (*Красное Солнышко*), крестившего Русь. В сербских юнацких песнях главный герой Марко Кралевич – фигура историческая, но типичный богатырь. Сербский эпический король Лазарь является только жертвой, трагической фигурой в косовской битве, где сербы потерпели поражение от турок. Младшие циклы славянской героической поэзии выходят за пределы эпической классики и приближаются к историческим балладам.

Тюрко-монгольские народы обладают не только архаическим эпосом (в Сибири), но и классическим – в Центральной Азии. Ламаизм объединил монгольскую культуру с Тибетом. Знаменитая монгольская эпопея о Гэсэре имеет тибетское происхождение. Многочисленные попытки возвести ее к историческим прототипам (Чингизхан, Гусыло – тибетский князь X в., римский Цезарь) и сам сюжет к историческим событиям (распад ассирийского ига в Мидии VII в.) не кажутся убедительными. В образе Гэсэра мы видим тип культурного героя богатырской формации и даже наследника мифологического плута одновременно с чертами шамана и колдуна. Гэсэр возродился в земном мире, чтобы бороться против демонов четырех стран света. Он напоминает Раму, сражающегося с ракшасами, и Кришну – последнего, главным образом, ссорой со своим злым дядей. Не исключено влияние индийского эпоса. Подвиги и плутовские проделки в детстве, борьба с дядей, история поисков трех невест, борьба за главную жену Рогмо (Бругмо) – это все мотивы героической сказки. “Гэсэриада” дает хороший пример историзации мифических и сказочных сюжетов, а также мифической географии.

В калмыцкой “Джангариаде” исторические легенды о войнах калмыков с бродячими тюркскими племенами, а частично и монголами в так называемую эпоху Четырех ойратов (XV–XVII) смешаны с известным количеством эпизодов сказочно-мифологических. Противники представлены в образах фантастических монгусов. Бумба, страна Джангара, – это мифическое ламаистское царство. Как мы знаем, имя Джангар означает “одинокий”.

Грандиозная киргизская эпопея о Манасе принадлежит к тому же типу. Детство и юность Манаса описаны по модели

исторической сказки: он родился после горячей молитвы родителей и после того, как его мать проглотила сердце тигра. Очень рано он обнаруживает необыкновенную силу и героический характер; чтобы обрести прекрасную Канукей, он должен победить ее в поединке. Чудовища фигурируют на заднем плане, и борьба против этих мифических существ – специальная функция Алмамбета, друга и помощника Манаса. Но главные противники Манаса – калмыки и китайцы, т. е. народы исторические. В древнейшей редакции этого сюжета, известного по персидскому источнику XVI в., приключения Манаса включены в так называемый ногайский цикл. Манас там является военачальником у Тохтамыша. Его главный противник – Джалой, возможно, эпоним страны Джало, племени кытаев. Позднее приключения Манаса были вставлены в раму борьбы против Китая, но в действительности они отражают борьбу с калмыками, которые были вассалами Китая. Попытки М. Ауэзова и А. Н. Бернштама возвести эпопею о Манасе к войнам с уйгурами в IX в. малоубедительны.

Я не хочу останавливаться на узбекской эпопее об Алпамыше, детально изученной Жирмунским в специальной монографии; он показывает, что эта эпопея восходит к типичной героической сказке, а ее историзация – искусственна.

В ногайском цикле об Идиге и его наследниках, как отметил тот же Жирмунский, наоборот, основу составляет историческая легенда, а сказочно-мифологические биографические эпизоды находятся на заднем плане.

Древнейший эпический памятник тюрков-огузов (это общие предки османских турок, азербайджанцев и туркмен) – “Книга моего деда Коркуда” (книжная версия – XV в.). Эпическое время в ней относится к XIV–XV вв., когда объединение туркменских племен *Белого барана* во главе с племенем байюндур было господствующей силой в этой части Азии. В эпопее Байюндур-хан играет роль эпического вождя огузов. Историческая рама эпопеи – борьба тюрков-огузов против трапезундских греков, грузин и абхазцев, которые все фигурируют в эпосе как гяуры (язычники). Но еще раньше Байюндур-хан и его зять Салор-Казан были главными героями исторических легенд о войнах между огузами и печенегами (IX в.). Естественно, мы находим в этой исторической эпопее

некоторые мотивы героической сказки (поиски невесты, тема “муж на свадьбе своей жены”, как в узбекском “Алпамыше”). Архаический образ типа Вяйнямейнена – старый мудрый патриарх с шаманскими чертами Коркуд сведен здесь к роли ханского советника.

Огузская эпопея о Кёр-оглы (распространенная в Центральной Азии и на Кавказе) соотносится с исторической легендой более тесно. Ядро – восстание джелалиев южного Азербайджана в конце XVI в. Герой этой легенды Кёр-оглы приобретает черты эпического короля утопического царства Ченли-бель и в то же время черты благородного разбойника вроде Робин Гуда.

Наш обзор продемонстрировал различные варианты формирования классической эпопеи. Историзация, т. е. инкорпорирование в историческую легенду героя мифа или сказки, – это один полюс (примеры: Одиссей, Рама, Гэсэр, Беовульф, Зигфрид, Хельги, Дигенис Акрит, Алпамыш, Волх, Змей Огненный Вук, Санасар и Багдасар, Мхер старший и Мхер младший и др.). Добавление архаических мотивов сказки и мифа к исторической легенде представляет противоположный полюс (пандавы и кауравы, Хрольв Краки, Аттила, Дитрих Бернский, Гунтер, Роланд, Сид, Марко Кралевич, Идиге и его сыновья, Кёр-оглы, африканский Сундьята, может быть, и Добрыня и др.). Иногда главный герой непосредственно тесно связан с исторической легендой, но не имеет точного исторического прототипа. Это характерно для многих великих героев, таких как Ахилл, Илья Муромец, Манас, Джангар, может быть – Давид Сасунский. У этих персонажей материя мифологическая и материя историческая уравновешены в высшем синтезе.

В процессе формирования исторического эпоса надо учитывать и некоторые другие аспекты, которые выше не затрагивались. Я имею в виду, например, переход от коротких песен к обширной эпопее, от устной эпической традиции к книжной эпической поэзии. В принципе короткие песни чаще можно встретить в архаической эпической поэзии, но далеко не всегда; например, якутские олонхо представлены в виде обширных поэм, с другой стороны – классическая эпическая славянская поэзия сохраняет форму коротких песен.

Таким же образом большие классические эпопеи могут оставаться устными (эпосы о Манасе, Джангаре, Алпамыше, Гэсэре), а эпическая архаическая поэзия может быть уже зафиксирована в письменной форме (например, поэма о Гильгамеше, мифологические песни "Эдды"). Для эпической поэзии фактор циклизации очень важен; циклизация подготавливает трансформацию коротких песен в большие эпопеи.

Романтические теоретики (Вольф, Лахманн, К. Мюлленгоф, Г. Парис, Л. Готье) трактовали большие эпопеи как механическую композицию коротких песен. А Хойслер настаивал на том, что в процессе формирования эпопеи короткие песни раздуваются и трансформируются количественным образом. Он рассматривал формирование эпоса как чисто книжное и только в стихотворной форме. При этом он недооценивал возможности устного фольклорного развития, а также роль прозаической легенды. Между тем у многих народов эпос развивался исключительно в устной форме (эпопеи якутская, киргизская, узбекская и т. д.), у других народов – в прозаической форме (эпосы ирландский, северокавказский и др.).

Американские ученые М. Парри и А. Лорд доказали, что истоком формульного эпического стиля является устная техника в народной традиции. Они сравнивали греческую эпопею с устными эпическими песнями сербов. Позднее фольклорные корни были выявлены во французском эпосе (Ришнер, Никольс), испанском (Бити), англосаксонском (Магаун, Крит), скандинавском (Мелетинский, Лённрот), индийском (Брокинсон, Гринцер).

В процессе перехода к книжной форме возникают перемены стиха, употребления синонимов делаются более частыми, увеличивается мера вариации. Эпическая вариация нередко заменяет параллелизм, стиль делается более изысканным.

Постклассическая эпическая проза



Кроме архаического и героического эпосов существовала также постклассическая эпическая проза, не имевшая, впрочем, универсального распространения. Мы находим ее, в частности, в Исландии (исландские прозаические саги) и на Дальнем Востоке: я имею в виду японские гунки и обширные китайские повествования, вроде “Троецарствия” или “Речных заводей”.

В исландских сагах заметны следы эпической эддической традиции; саги иногда передают старые сюжеты или, во всяком случае, используют их как архетипы, представляющие отголосок коллизий эпических песен о Сигурде, Брюнхильде и Гудруне и другие подобные мотивы. Обычно персонажи саг сохраняют героические характеры, заботятся о своей чести и славе, умеют защитить свой клан. Саги как бы передают героическое состояние общества, которое отнесено именно к *веку саг*, противопоставленному современности. Древнейшее время – это время заселения Исландии; дистанция, отделяющая эпическое время от современности, сильно сокращена по сравнению с классическим эпосом.

Героизм в сагах описан без экзажерации и гиперболлизации, более естественных пропорций. Такой подход соответствует относительно демократическому порядку исландского общества. Героическое напряжение развивается из повседневной жизни, небольшие ссоры порождают острые кон-

фликти. Авторы саг относятся с уважением к строгой достоверности в том, что касается исторических фактов. Что же касается стиля, то имеет место общая прозаизация. Саги употребляют прозаическую форму и простой язык, близкий к разговорному. Рассказ описывает в деталях повседневную жизнь и демонстрирует роковую роль незначительных событий. В сагах в некоторой степени изменена интерпретация героических характеров. Там встречается известное количество характеров гордых, неистовых, нарушающих меру, коварных, но авторы скорее предпочитают героев мирных, сдержанных, мудрых. Между прочим, в сагах разоблачается поведение некоторых женских персонажей с характерами слегка демоническими; они толкают своих мужей на совершение кровавой мести и коварные поступки.

Подобная новая концепция героического характера проявляется и в упомянутых японских и китайских повествованиях. В отличие от Исландии, на Дальнем Востоке не существовали ни архаическая, ни классическая эпопеи. Естественно, что дальневосточная героическая проза использовала исторические хроники и устные легенды. Как и исландская, она содержит богатую генеалогическую информацию, стремится к исторической достоверности; в ней идеальной целью считается не победа *своих над чужими*, но – космическая гармония. В этих произведениях, особенно в Японии, высказывается всяческое уважение к вассальной верности, но прославляются прежде всего герои мирные и мудрые, а не неистовые, нарушающие меру. В гунке “Хэйке моногатари” негативным образом характеризуются вожди двух феодальных домов, находящихся в состоянии войны; они неистовы и коварны. Киёмори, вождь дома Тайра, перед смертью вместо того, чтобы обратиться с молитвой к богу, умоляет своих вассалов принести ему немедленно голову его врага Ёритомо, вождя клана Минамото. Рассказ всегда симпатизирует тем, кто терпит поражение, кто страдает, а не тем, кто одерживает победу. В китайском повествовании “Троецарствие” Ло Гуаньчжуна мы находим на первом плане кроткого Лю Бэя, оцененного глубоко положительно, и его мудрого советника Чжуге Ляна, а не дерзкого и неистового Чжан Фэя.

Античный роман



Оппозиция героического эпоса и романа есть прежде всего оппозиция диахроническая. Героико-эпический период стадияльно предшествует периоду романическому. Роман в отличие от романического эпоса допускает вымысел, художественную выдумку. Он сосредоточивает внимание на частной жизни героя, уже эмансипированного в некоторой мере от эпического фона, на его судьбе. Эмансипация постепенно превращается в оппозицию личности по отношению к обществу. Вот почему не только сам героический эпос, но и сказка особенно, и частично легенда, интимный дневник, исповедь становятся источниками романического жанра. В то же время жанры лирико-драматические и риторические, позднее сатира играют роль катализаторов в этом процессе формирования романа. Оппозиция по отношению к героическому эпосу остается главным пафосом рождающегося главного жанра. Вначале роман не отделен от дидактики (в персидском “месневи”), от поэзии панегирической или от фантастического повествования (в японском “моноготари”). Теория романа возникла в XVII в. вместе с трактатом Юэ, затем она была развита Филдинггом, который рассматривал роман как комическую эпопею, Виландом, Бланкенбурггом; по мнению последнего, роман нам всегда демонстрирует формирование характеров от колыбели до зрелости.

Тегель классифицировал роман как буржуазную эпопею, как реальность, регламентированную прозаическим образом, которая заняла место первоначального поэтического мира. Он видел в романе конфликт между поэзией сердца и прозой обыденных отношений. В XX в. роман чаще всего рассматривают как сверхжанр или антижанр, как привилегированного представителя прозы нового времени (см. исследования Джемса, Лебока, Фридмана, Форстера, Муира, Кайзера, Коскимисса, Хамбургера, Леметра, Хиллебранда, Уотта, Бултона, Буса, Бурнёфа, Скаулса). В исследованиях о романе в XX в. трактуются прежде всего проблемы повествования и иерархии точек зрения автора, героя, рассказчиков и т. д. Психоаналитическая школа сводит содержание романа к скрытым психологическим комплексам (Робер и др.). Н. Фрай, употребляя юнгианскую терминологию, противопоставляет средневековый роман (*romanse*) роману Нового времени (*novel*) – как произведение интровертное произведению экстравертному; в то же время он противопоставляет роман как личностное произведение – интеллектуальной “анатомии”. М. М. Бахтин исходит в характеристике романа не из его прозаической сущности, а из прозаического слова. Для него роман – это, в сущности, карнавальная полифония, близкая традиции античной мениппеи, где различные системы знаков встречаются и, возможно, сталкиваются в диалоге. Вот почему для Бахтина средневековый роман в жанровом смысле неполноценен и, например, произведение Рабле с его “карнавальностью” находится на магистральном пути формирования романического жанра. По нашему мнению, “Гаргантюа и Пантагрюэль” Рабле, в лучшем случае, только катализатор процесса формирования романа.

Обратимся к античному роману. С точки зрения чисто теоретической, даже переход от “Илиады” к “Одиссее” представляет собой первый шаг от героического эпоса в направлении романа. Но реальный греческий роман не имеет ничего общего с греческим героическим эпосом. Греческий роман восходит к легендам, псевдоисторическим сюжетам, к эллинистической поэзии любви; он использует риторические приемы так называемой второй школы софистов. Известно, что псевдоисторические романы (об Александре Великом, Апол-

лонии Тирском и др.) находятся на периферии греческого романа и что большинство типичных греческих романов (Харитона, Ахилла Татия, Гелиодора, Лонга) посвящены приключениям любовной пары. Схема этих романов достаточно постоянна и хорошо известна. В превратностях судьбы влюбленные сохраняют взаимную верность и преодолевают все соблазны и опасности. Действия сводятся (всюду, кроме "Дафниса и Хлои" Лонга) к устранению всех внешних препятствий, которые выражают власть судьбы и игру случая. Невозможно избежать превратностей странствий (тут, вероятно, сказывается наследие сказки или географических повествований). Эти превратности служат испытанием стойкости героев, взаимной верности, их способности оставаться самими собой. Речь при этом не идет об их созревании или развитии личности. Композиция содержит *расставание – поиск – объединение*, причем это круговое движение. Здесь выражается тождественность героя самому себе. М. М. Бахтин справедливо считает героя греческого романа частным лицом во враждебном абстрактном мире. Вообще роман противостоит героическому эпосу как повествование об отдельной личности. В этом смысле герой греческого романа оказывается предком и средневекового рыцаря – правда, еще сохраняющего некоторые эпические черты, – и одинокого героя романа Нового времени, включая бедного маленького человека, который испытывает превратности и страдания в мире буржуазной прозы.

Римские романы – "Сатирикон" Петрония и "Золотой осел" ("Метаморфозы") Апулея – являются *низкими* по сравнению с *высоким* греческим романом. В обоих произведениях имеются черты менипповой сатиры и новеллистические вставки во вкусе Аристида Милетского. Эти романы используют элементы комедии, мима и аттелана. Они передают с большим искусством вульгарную речь низких персонажей. Здесь действительно сталкиваются различные языковые элементы. Картина пира у Тримальхиона представляет собой пародию на сократический симпозиум; описание города Кротона предвосхищает некоторые сатирические образы в романах Рабле и Свифта.

В обоих римских романах можно найти элементы пародии на греческий роман и частично – на греческий героиче-

ский эпос. Фаллический бог Приап преследует героя, как боги преследуют Одиссея, как Афродита или Эрос преследуют героев в греческом романе. То, что любовная пара является гомосексуальной, подчеркивает пародийность. В произведении Апулея пародийный элемент проявляется в том, что вместо странствия героя во враждебном мире герой превращается в осла. Эта метаморфоза героя символизирует, между прочим, и его одиночество, покинутость, изоляцию в обществе ("Метаморфозы" Апулея некоторым образом и очень издалика предвосхищают "Метаморфозу" Кафки). Наряду с пародией мы находим в римском романе известную оппозицию высоким идеальным героям, а также описания низкой социальной материи и соответствующую стилистику. Снижение и унижение здесь более важны, чем конфронтация различных знаковых систем. Эта конфронтация – не цель, а средство. Целью же является натуралистический гротеск, который выражается в обилии сцен эротических, плутовских, грязных, отражающих обыденную жизнь низких классов, деклассированную среду.

Римский роман развивается как *дополнительный* и *альтернативный* по отношению к греческому роману о высокой любви; он не завершил своего формирования и сохранил синкретическую связь с менипповой сатирой и новеллистическими циклами. Можно сказать, что римский роман в какой-то мере издалика предвосхищает плутовской роман XVII в. В "Сатириконе" герой напоминает испанских пикаро своим плутовством и бродяжничеством, а в "Метаморфозах" герой – слуга многих господ, чем тоже напоминает пикаро. В этом же плане – плане сходства с испанским плутовским романом – пророческой оказывается и автобиографическая форма романа Апулея.

Влияние античного романа на средневековый, за исключением византийского, очень ограничено. Так называемый *античный цикл* французского куртуазного романа адресуется скорее к традиции античного эпоса и античных псевдоисторических романов. Только в идиллических французских романах ("Флюар и Бланшефлёр", "Окассен и Николет") можно найти некоторые следы подобного влияния (а также в нескольких персидских романических поэмах).

Средневековый романический эпос и куртуазный роман



Средневековый роман соотносится с эпико-героической традицией более конкретным образом, чем роман античный, особенно в том, что касается героя и его активности. В то же время он глубже проявляет специфические черты романического жанра, главным образом благодаря описанию внутренних коллизий и развитию героической личности. Средневековый роман выражает благородный аспект в истории этого жанра. Все благородное отделено различными способами от низкой реальности. Средневековый роман не имеет целью подражание природе. Герои в нем представляют собой не живые характеры, а художественные конструкции, с помощью которых разрешаются этические проблемы, устанавливается равновесие личного и социального с некоторой оглядкой на героический эпос. Средневековый роман пытается объединить эпические идеалы с интересами пробуждающейся и эмансипирующейся личности. Средневековый рыцарский роман, как и античный, состоит из приключений и содержит множество независимых эпизодов. Этот принцип – общая черта развития простых повествовательных форм. Но только в формах прероманических и постклассических этот принцип как бы является самоцелью. Классические формы средневекового романа (романического эпоса) обладают большой степенью структурного единства на всех уровнях.

Средневековый читатель хорошо умел отличать роман или романическую поэму от легенд героических, религиозных и других, которые также претендовали на достоверность. В то же время иногда смешивали роман с прероманическими формами, включая сказку, биографии поэтов, допускающих вымысел, панегирическую и дидактическую поэзию.

Так же как античный, европейский средневековый роман или восточный романический эпос гетерогенны по своему происхождению. Жанровые истоки заметно различаются в Европе и в странах Востока. Но при этом средневековый романический жанр представляет некую единую природу, обнаруживает тематическое и структурное сходство. Французский куртуазный роман, который стал ведущим в Европе, отталкивается от национального героического эпоса (в меньшей степени от латинской эпикки). Главный источник средневекового французского романа – кельтская эпическая поэзия, сохранившаяся в форме мифологически окрашенной героической сказки. Поэзия ирландских кельтов очень архаична; ее клановый героизм не привлекал французских авторов. Они воспринимали соответствующие сюжеты как волшебные сказки. Многие медиевисты (Шоперле, Браун, Фраппье, Маркс, Ньюстед, Нитц) продемонстрировали весьма убедительно связь так называемого *бретонского цикла* французского куртуазного романа с кельтской традицией, в том числе со специфическими кельтскими жанрами (эхтра – т. е. посещение иного мира, имрама – фантастическое плавание, айтхеда – похищение женщин). Большинство имен во французском романе взято из кельтской традиции. Античные мотивы очень немногочисленны. Наиболее серьезная альтернатива по отношению к “кельтской” теории происхождения французского романа – это христианская гипотеза. В куртуазном романе встречаются соответствующие легенды, описания священных реликтов, фрагменты религиозной службы. Действительно, в “Повести о Граале” кельтские мифологические символы, особенно сам образ Грааля, испытали глубокую христианскую переработку, что было бы невозможно без легенд о чаше Тайной вечери, о ране, нанесенной Лонгином Иисусу Христу, об Иосифе Аримафейском, о первых христианских миссионерах в Британии.

Отметим, что в германских землях была сделана попытка куртуазной переработки собственно национальной эпопеи, что особенно чувствуется в первой части “Песни о Нибелунгах”.

В Византии средневековый роман восходит к древнегреческим моделям. В Грузии романическая эпопея отделена от исторической хроники и христианской легенды, но восходит к героико-эпическому повествованию и сказке, в которой смешены локальные мифы и бродячие сюжеты; действие отнесено к восточному миру, арабо-индо-персидскому. Развитие грузинского эпоса разъясняется сравнением поэмы Руставели “Витязь в тигровой шкуре” с более старым памятником – “Амирани Дареджаниани”, приписываемым Мосе Хонели. В основе упомянутого произведения Мосе Хонели – героическая сказка. Это еще не роман, но романизованный эпический памятник на манер арабских повествований. В арабском “Сират Антар” и других произведениях этого типа рыцарский слой опирается на архаическую племенную легенду. Подобные повествования также распространены в литературах турецкой, персидской, малайской и др.

Но в Иране существовал настоящий романический эпос, сравнимый с французским куртуазным романом. Эти романические поэмы восходят большей частью к арабским легендам о любви поэтов (“Варка и Гульшах” Айюки, “Лейла и Меджнун” Низами) или к романическим эпизодам доисламских иранских эпических легенд (“Вис и Рамин” Гургани, “Хосров и Ширин” Низами). Очень редко сюжет заимствуется из греческой романической традиции (“Вамик и Эзра” Унсури).

В Китае не было средневековых романов и после хроник создавались обширные героические и исторические повествования, о которых мы упоминали выше в разделе о постклассической героической прозе. Китайский роман появляется только с начала XVI в., но он скорее относится к типу романов Нового времени.

На средневековом Дальнем Востоке роман, может быть, самый “романический”, был создан в Японии на рубеже X–XI вв. Он не следовал за эпико-героической поэзией (как это имело место во Франции, Германии, Персии и Грузии), но

наоборот – предшествовал историко-героическим повествованиям (гункам). В Японии до романа были только хроники. Роман сознательно от них отгалкивается, чтобы описывать частную жизнь. Источники японского романа – сказки (денки-моноготари), лирические стихотворные циклы, обрамленные прозой (ута-моноготари), и, наконец, интимные лирические дневники (никки). Самые известные денки-моноготари – это “Такетори моноготари”, в котором используются многочисленные локальные и буддийские сказки (например, о фее, родившейся из бамбука и найденной дровосеком), и “Отикубо моноготари” (сюжет красавицы, преследуемой мачехой), а также “Уцубо моноготари” (мотив спящей красавицы). Жанр ута-моноготари развился путем нарративизации лирики. Первое ута-моноготари, возможно, “Исэ моноготари”, приписываемое поэту X в. по имени Аривара Нарихира (это произведение сравнимо с поэмами о жизни трубадуров или с арабскими легендами о влюбленных поэтах, также с “Новой жизнью” Данте).

Каковы бы ни были источники жанра романа, главная роль в его происхождении принадлежит сказке. Эпическая и легендарная материя используется в романе после ее переработки в духе сказки. Французский роман ориентирован прежде всего на сказку волшебную и героическую, а японский – на сказку волшебную и новеллистическую. Кроме того, взаимодействие эпических произведений и сказки всегда было средством взаимовлияния литературы и фольклора.

Рыцарь, совершающий подвиги во имя личной славы, напоминает сказочного героя, добывающего принцессу и полцарства. Многие подвиги романического героя имеют характер брачных испытаний в форме трудных задач или, еще чаще, в форме испытаний инициационных. Роман мог их унаследовать от сказки, героического эпоса и мифа. Собственно мифологические мотивы проникали в роман через сказку, волшебную или героическую. Не нужно думать, что только средневековый роман усиливал процесс демифологизации. Этот процесс начинался в лоне сказки и в конце концов трансформировал архаические мифологемы в чистые приключения. Естественно, что хтонические демоны превращались в “черных” или “красных” рыцарей, враждебных ге-

рою, феи – в обольстительных девушек, а райский остров женщин – в волшебный замок. Но на самом деле ситуация оказывается еще более сложной: получение мифологического наследства в романе амбивалентно. Средневековый роман, допускающий поэтический вымысел, действительно удаляется от мифологии официальной, сакральной, религиозной, национальной, зато, в некоторой степени, заменяет ее персональной романической мифологией. Эта последняя создается переработкой профанной материи, т. е. мифологии иностранной, апокрифической. Мы имеем в виду, например, античную мифологию в романе христианской Византии, кельтскую – во французском романе. Сюда может примешиваться также мифология гностическая, алхимическая и т. п. На путях такого синтеза создана вся мифология “Повести о Граале”.

В средневековом романе можно обнаружить целый ряд архетипических мифологем, таких как приобретение волшебного предмета в ином мире, похищение женщин и священный брак с богиней земли, календарные мифы, тесно связанные с новогодними ритуалами, борьба против персонажей, представляющих хаос, мифологема царя-жреца, от которого зависит плодородие и богатство страны, мифы инициационные, включая интронизацию короля (обряд вступления на престол). Фрезеровская мифологема царя-жреца использована в “Повести о Граале”: старый король-рыбак, раненный в половую сферу, опасность оскудения страны, ритуальные вопросы Персеваля и его сострадание, которые должны излечить короля-рыбака и, вместе с тем, заменить его молодым Персевалем. Та же мифологема скрыта в персидской поэме “Вис и Рамин”: замена короля Мобада, старого и бессильного, молодым Рамином, забирающим его жену. След ее есть и в сюжете о Тристане и Изольде, где молодой Тристан вступает в любовную связь с женой своего дяди Марка, которому он, вероятно, должен и наследовать. Наконец, ту же мифологему мы находим и в японском романе о Гэндзи, вступающем в любовную связь с наложницей своего старого отца-императора и впоследствии наказанного судьбой. На старой архетипической основе (брак с хозяйкой страны или богиней плодородия, инцест предков, любовь-смерть и т. п.), используя образный религиозный характер, вырабатывается

новая мифология любви. Рассказ о постепенной инициации героя в "Повести о Граале" делает эту повесть, в известном смысле, "романом воспитания". Таким образом, становится очевидным роль сказки и мифа в формировании средневекового романа.

Но не надо сводить роман к мифологической или героической сказке. Разница очень хорошо видна при сравнении романа Кретьена де Труа с мабиноги – героическими сказками на те же сюжеты кельтского Уэллса. Так, в романе Кретьена де Труа "Эрек и Энида", в отличие от мабиноги о Герейнте, сыне Эрбина, после охоты на белого оленя в качестве вознаграждения уже мы находим не кровавую голову оленя, а галантный поцелуй короля Артура; вместо примитивной ревности Эрека – его страстное чувство. В романе Кретьена об Ивейне брак с Лодиной не сводится к приобретению Лодиной защитника замка, как это трактуется в соответствующей мабиноги. У Кретьена – это этюд непостоянства и переменчивости чувств кокетливой красавицы. В романе Кретьена де Труа о Персевале, т. е. в "Повести о Граале", сравнимой с мабиноги о Передуре, мотив кровавой мести заменен моральной проблемой, борьба Передура с колдунами опущена. Тот же результат получается при сравнении знаменитого французского романа о Тристане и Изольде с ирландскими прототипами. Например, в легенде о Диармайде и Грайне нет любовных страданий и страсти, адресованной незаменимому объекту. В ней действительно важными оказываются героические подвиги Диармайда, а не любовная коллизия. Интерес к личной судьбе, выраженный уже в сказке, теперь дополняется в романе интересом к психологическим эмоциям, описаниям интимных конфликтов внутренней жизни. В этом отношении средневековый роман оставляет далеко позади не только сказку, но и греческий роман. Переход от сказки к романическому повествованию осуществляется не без влияния лирических жанров (даже греческий роман уже испытал влияние александрийской лирики, грузинский роман – влияние панегирической поэзии). В западноевропейском куртуазном романе большую роль играла поэзия трубадуров, в персидских романических поэмах – арабская поэзия, так называемая узритская, с ее возвышенным лиризмом. Весьма велика

роль лирики и в формировании японского романа, о чем упоминалось выше. Хотя японский роман написан прозой, он наполнен поэтическими цитатами; кроме того, он употребляет целый ряд поэтических приемов, которые непосредственно восходят к традиции лирической поэзии. Наряду с этим влиянием лирической поэзии на средневековые романы и романические поэмы надо также учитывать особое воздействие куртуазной концепции рыцарской любви в Европе, суфийской идеологии в Персии и буддистски окрашенной теории “моно но аваре” (“печальное очарование вещей”) в Японии.

Средневековый роман (романический эпос) отделен от героической эпопеи или от древней хроники двумя шагами – к сказке (акцент на личной судьбе) и к описанию внутренних коллизий на основе лирической поэзии и новых концепций любви. Важно, что композиция средневекового романа сохраняет чаще всего следы этого процесса – перехода двух ступеней (или степеней) в виде двух больших звеньев цепи. В первой части, напоминающей героическую сказку, герой испытывает приключения, ведущие его к осуществлению сказочной цели (ср. добывание в сказке невесты и полцарства), но во второй, чисто романической, разворачивается внутренняя коллизия. Она отражает конфликт между “внутренним” человеком и его социальной ролью. Эта коллизия должна быть описана и получить гармоническое разрешение. Таким образом, сказочные мотивы преобладают в первой части, тогда как попытка психологического анализа и моральная “инициация” героя находятся во второй. Например, в начале “Тристана и Изольды” (равно в версии Беруля и в версии Тома) Тристан побеждает Морольфа и Дракона и получает руку Изольды для короля Марка, а ее любовь – для себя самого. В начале повести Кретьена “Эрек и Энида” Эрек проходит через ритуальное испытание с ястребом и получает руку Эниды. Аналогичным образом Ивейн (“Ивейн, или Рыцарь льва” Кретьена де Труа) одерживает победу над *стражем фонтана* и обретает любовь Лодины, а заодно и власть над ее владениями. Ланселот (“Ланселот, или Рыцарь тележки” Кретьена де Труа) побеждает Мелеагана и освобождает плененную королеву Гениевру. Персеваль (“Повесть о Граале”), пройдя *герои-*

ческое детство, побеждает *Красного рыцаря* и защищает Бланшефлёр от ее врагов; тем самым он сразу приобретает ее любовь, а в перспективе – брак с ней и власть над ее землями. Затем он принят в волшебном замке Грааля, который, в принципе, ему предназначен.

Переходя к персидской романической поэме, мы находим там тот же первый тур повествования. В “Хосрове и Ширин” Низами герой и героиня влюбляются друг в друга еще до того, как они увиделись в первый раз. Долгое время они не могут встретиться друг с другом вследствие внешних препятствий. Наконец они встречаются и могут объединиться; после победы над врагами и после смерти отца Хосров становится шахом и сказочная цель достигнута.

Во второй части повествования, во втором туре, собственно романическом, преступная любовь Тристана к жене дяди, малодушная сосредоточенность Эрека на своем семейном счастье или, как раз наоборот, бездумное забвение Ивейном его молодой супруги, эгоизм Персеваля, ограниченного рыцарским этикетом, также легкомыслие и деспотизм Хосрова нарушают личное счастье и социальное равновесие. Возникает новая ситуация, и начинаются новые испытания. Они как бы представляют контроль личных чувств и социальной ценности героя. От этой схемы отклоняются “Вис и Рамин” Гургани и особенно персидские романические поэмы, восходящие к легендам о трагической любви поэтов. В этих поэмах сказочные мотивы не играют большой роли. Здесь отсутствует первая часть, так как собственно романические мотивы составляют первичное ядро. В ходе трансформации легенды в роман усиливаются “эпические” мотивы: например, поэт становится наследником племенного вождя, описываются межплеменные войны. В грузинской романической эпопее Руставели все повествование носит характер сказки или героического эпоса. Интериоризация (углубление) конфликта не имеет места. Романический элемент как бы представляет собой суперструктуру, возвышающуюся над главным действием.

Несколько особое место занимает японский роман Мурасаки Сикибу “Гэндзи моногатари”. Он не делится на две части, но в начале романа сказочные мотивы употребляются

чаще; затем роль их уменьшается, они даже иногда становятся объектом пародии и в конечном счете отступают перед известным психологизмом. Можно сказать, что японский роман в целом как бы подчиняется общим законам композиции, но переход осуществляется более гармонично, без резких перемен. Роман начинается рождением героя "в некотором царстве" (сказочная формула) у любимой наложницы императора, которую обижает *главная жена* императора, мачеха Гэндзи. Прозвище героя *Хикару* (что значит «блестящий») и пророчества корейских магов о его блестящем будущем также принадлежат к аксессуарам сказки, равно как и его последующее сиротство и страдания из-за злой мачехи. Двоих из героинь романа тоже преследуют мачехи. Истории таких женских персонажей, как Тамакадзура, Акаси и Суэцумукана, напоминают сказки, но *чудесная* тема сказки взрывается изнутри. Счастье Тамакадзуры при дворе становится миражом, так как она должна выбирать между двусмысленным покровительством Гэндзи и браком с грубым Хигекуро. История Суэцумуканы, которая начинается подобно сюжету "Спящей красавицы", затем превращается в настоящую пародию, ибо героиня безобразна и неаккуратна; Гэндзи вступает с ней в любовную связь из жалости и в то же время высмеивает ее перед своей женой, молодой и цветущей Мурасаки. Таким образом, сказочный элемент в этом романе мало-помалу уменьшается: начинается роман как сказка и кончается как психологическое повествование, полное неразрешимыми драматическими ситуациями и глубокой грустью.

Средневековый роман в отличие от греческого ставит и решает большие проблемы в какой-то мере так же, как роман Нового времени. Но, в противоположность этому последнему, средневековый роман сохраняет живые отношения с героическим эпосом. Во всяком случае, романическая тенденция некоторым образом связана с эпическим принципом. Даже независимо от участия героического эпоса в генезисе романа эта корреляция эпического и романического принципов очень важна и существенна. Ведь средневековый роман открыл в истинном герое, достойном фигурировать в героическом эпосе, не только частную личность (как в античном романе), но личность с ее внутренней жизнью, кото-

рая противопоставлена социальному миру и может ему противоречить. Очень часто в средневековом романе или романической поэме проблема возможного диссонанса и желаемой гармонизации личных чувств (романический элемент), а также социального долга (эпический элемент) занимает главное место. В таких произведениях, как “Тристан и Изольда”, “Вис и Рамин”, “Лейла и Меджнун”, этот диссонанс разоблачается как досадная ситуация, возникшая из-за несоблюдения общественного долга. Смерть Тристана и Изольды, запоздалая легализация любви Вис и Рамина, мистическая сублимация поэзии Меджнуна – все это иллюзорное преодоление создавшегося диссонанса. В поэме Руставели, вследствие его привязанности к эпическому сознанию, герои с самого начала находятся в состоянии гармонии, так как эпический и романический принципы здесь не разделены.

Сложный процесс гармонизации человека внутреннего и социального в личности героя имеет место в романах Кретьена де Труа и в поэме Низами “Хосров и Ширин”. Дело в том, что любовь как проявление *внутреннего* человека не только не должна мешать героическим подвигам, но более того – должна стать главным источником рыцарского вдохновения и мужества. В произведении Руставели это единство существует с самого начала, тогда как у Кретьена де Труа вдохновляющая социальная функция любви устанавливается только после устранения внутреннего сопротивления, вследствие жизненного опыта и внутреннего перевоспитания души. Это “сентиментальное” воспитание должно включать гуманность христианского сострадания (например, в истории Персевалея). В персидской романической поэме герой (принц, а не простой рыцарь) должен оберегать честь своего царства и свой собственный высокий статус, и если он нарушает свой долг, автор его осуждает. В финале герой становится образцовым властителем – Рамин вопреки, а Хосров благодаря своей любви к героине. Корреляция романического и эпического начал является важнейшим моментом в эволюции куртуазного романа – романической поэмы, в развитии классической формы жанра.

Можно указать два этапа в истории французского куртуазного романа и персидской романической поэмы. Первый

представлен поэмой “Вис и Рамин” Лургани и романом “Тристан и Изольда” в версиях Беруля, Эйльгарда фон Оберге, Тома и Готфрида Страсбургского. Существует гипотеза П. Галле о влиянии поэмы на роман, но она очень сомнительна; их сходство носит чисто типологический характер. Оба сюжета принадлежат к той стадии, когда за открытием *внутреннего* человека еще не следует гармонизация эпического и романтического начал. Второй этап (классический, когда гармонизация имеет место) хорошо представлен в произведениях Кретьена и Низами, которые используют: первый – куртуазную концепцию, а второй – суфийскую теорию любви.

Сам сюжет “Тристана и Изольды” выражает непосредственным образом тайну индивидуальной любви (метафоризованной волшебным напитком) и трактует ее трагически. Сюжет обнаруживает *внутреннего* человека в эпическом герое и открывает пропасть между личными чувствами и нормами социального поведения. Любовь описана здесь как роковая страсть, перед которой человек бессилён, как элемент деструктивный, как источник хаоса. В героическом эпосе даже неистовый и бунтующий герой не выходит за пределы личности социальной, не вступает в противоречия с самим собой и с установленным социальным порядком. До того как Тристан выпил волшебное питье, он был образцовым рыцарем, т. е. победителем чудовищ, защитником страны, идеальным вассалом и благородным наследником короля Марка. В собственно романтической части повествования Тристан уже пленник своей любви, он совершает подвиги только для спасения Изольды и самого себя или чтобы избежать преследований завистливых придворных. В принципе Тристан и Изольда не покушаются на установленный социальный порядок, они уважают права Марка, но остаются рабами своей страсти. Эпизод неудачной попытки Тристана утешиться в браке с другой Изольдой (Белорукой) выражает идею индивидуальной страсти к *незаменимому* объекту. Несовместимость, в данном случае, страсти и социальных основ приводит Тристана и Изольду к гибели. Они могут соединиться только в смерти.

Смысл “Вис и Рамин” почти тот же. Сходство выражено несмотря на различие источников, так как источником “Вис

и Рамин”, скорее всего, были династические хроники. Рамин не совершает героических подвигов, и его превращение в конце поэмы в справедливого властителя и законного супруга Вис плохо согласуется с основной частью повествования. Это последнее почти совпадает с романом о Тристане и Изольде. Тристан находится в любовной связи с женой своего дяди Марка, а Рамин – с женой своего старшего брата Мобада; оба старших родственника являются властителями. Мотиву магического напитка в романе соответствует в “Вис и Рамин” напиток, вызывающий сексуальную импотенцию у Мобада. В обоих произведениях фигурирует служанка, которая подает напиток и однажды заменяет героиню на супружеском ложе. И Мобад, и Марк проявляют время от времени странную терпимость по отношению к молодым любовникам, которые их обманывают с известным цинизмом. Гургани часто упоминает слова “безумие любви” по отношению к Рамину, Вис и Мобаду. Неудачная попытка Рамина найти счастье в браке с Гуль точно соответствует эпизоду брака Тристана с Изольдой Белорукой. Эти сюжеты (речь идет о сюжетах, а не их последующих интерпретациях) находятся на стадии докуртуазной в романе о Тристане и Изольде и досуфийской – у Гургани. Следует обратить внимание на тот факт, что полемика самого Кретьена с сюжетом о Тристане предшествует и частично сопровождает развитие классической романтической формы в его творчестве. Эта полемика откровенно проявляется также в “Клижесе”, “Эреке и Эниде” и даже в “Ланселоте, или Рыцаре тележки”. Почти таким же образом произведение Гургани является отправной точкой (в смысле описания отвергаемой модели) для Низами и Руставели.

У Кретьена и Низами, в рамках описанной выше синтагматической дихотомии (композиции), гармонизация осуществляется во второй части повествования. После того как герой достиг сказочной цели, он испытывает неудачу вследствие несовместимости личных чувств и социальных обязанностей. Эрек предпочитает любовь и забывает рыцарские приключения; Ивейн, наоборот, покидает свою жену ради героических странствий; Ланселот колеблется перед тем, как пренебречь формальным рыцарским кодексом в интересах своей дамы, и таким образом ее обижает; Персеваль покида-

ет возлюбленную ради рыцарских целей, но проявляет недостаток сострадания к больному королю Грааля; Хосров забывает о своем долге шаха и затем, наоборот, свою любовь к Ширин. После новых приключений и как бы морального перевоспитания Эрек и Энида, равно как Ивейн и Лодина, вынуждены примириться. Социальная ценность их рыцарской активности, теперь вдохновленная любовью, подтверждена важными подвигами; Ланселот доказывает Гениевре не только социальную ценность своих подвигов, но также свою экзальтированную преданность ей. Крестьян де Труа не закончил свой роман о Персевале, но, во всяком случае, в немецком варианте Вольфрама фон Эшенбаха *Парцифаль* освобождается от эгоизма и от строгой приверженности к чисто формальному рыцарскому этикету – и ради куртуазной любви, и ради христианской любви-сострадания; он объединяется со своей возлюбленной и становится властителем замка Грааль. В романической поэме Низами “Хосров и Ширин” героиня преодолевает свой эгоизм и легкомыслие и после брака с Ширин становится идеальным шахом. Во всех этих случаях имеет место эпическое укоренение романического элемента, разрешение конфликта между любовью и долгом рыцаря или шаха.

В поэме Низами “Лейла и Меджнун” кажется, что происходит возвращение к первому этапу: ситуация ухудшается, становится более безнадежной, так как отказ со стороны родителей поженить влюбленных мотивирован только безумным характером их любовной страсти, и это безумие не позволяет герою стать достойным наследником племенного вождя и позорит племя героини. Так как индивидуальная страсть интерпретируется окружающей средой как безумие, любовь, даже без магического напитка и без адюльтера, ведет к несчастью, однако в действительности гармонизация все же осуществляется благодаря сублимации и пантеистическому суфийскому пониманию любви и поэзии. В суфийской концепции безумная любовь героя – это одновременно проявление любви к богу, и божественный дар мыслится как источник поэтического вдохновения (Кейс-Меджнун посвящает свою жизнь воспеванию в стихах Лейлы). Любовный экстаз приближает Кейса к Ивейну и Ланселоту в романах

Кретьена, а частично и к героям Руставели, которые сами себя называют "мижнунами" (т. е. *безумцами* – от персидского *меджнун*).

Мы уже видели, что существует определенный параллелизм между романом западным и романом восточным. Этот параллелизм выражается достаточно четко в жанровой структуре.

Прежде чем анализировать общую природу средневекового романа, необходимо выявить глубокое единство романов Кретьена де Труа "бретонского" цикла. Здесь можно обнаружить определенную синхроническую систему, различные элементы которой дополняют друг друга и отражаются друг в друге. Бретонские романы Кретьена находятся между собой в отношении дополнительной дистрибуции и составляют единую парадигматическую систему. В рамках их общего смысла ярко выступает идея меры. Во всех этих романах варьируется коллизия любви и рыцарства, уточненная посредством других дополнительных оппозиций: сексуальная, куртуазная любовь – христианская любовь-сострадание (*eros versus agape*), любовь супружеская – любовь адюльтерная, рыцарство светское формальное – рыцарство истинно христианское. Главная оппозиция любовь – рыцарство проявляется повсюду, и Кретьен всегда прокламирует равновесие, гармонию обоих элементов. Супружеская любовь, в принципе предпочитаемая, прославляется в романах "Эрек и Энида", "Ивейн, или Рыцарь льва", имплицитно также в "Повести о Граале", тогда как любовь адюльтерная воспевается не без скрытой иронии в романе "Ланселот, или Рыцарь тележки". Куртуазная любовь (при совпадении в одном лице возлюбленной и жены) и светское рыцарство демонстрируются в романах об Эреке и Ивейне, а любовь христианская, т. е. любовь-сострадание, в "Повести о Граале". Повсюду в кульминационном пункте, в момент кризиса герой разрывает равновесие "любви" и "рыцарства", затем их равновесие постепенно восстанавливается, и личность героя реинтегрируется в своем единстве. Таким образом, как мы знаем, Эрек нарушает равновесие в пользу любви, а Ивейн – в пользу рыцарства; Ланселот, на первый взгляд, нарушает его ради рыцарства (когда он колеблется перед тем, как сесть в тележку

карлика), но в сущности – ради любви (подчиняется даме до такой степени, что имитирует поражение на турнире и т. п.). Персеваль вначале действует в пользу рыцарства, покидая и мать, и Бланшефлёр, а в конце концов (так, как это реализовано в версии Вольфрама фон Эшенбаха) действует в пользу любви, но теперь эта любовь совпадает с христианским состраданием.

Романы об Эрске и об Ивейне находятся в отношении дополнительной дистрибуции, один практически является перевернутым отражением другого. Антиномия-дополнительность существует также в романах о Ланселоте и о Персевале, хотя и менее очевидным образом, так как в действительности “Повесть о Граале” противостоит не только роману “Ланселот, или Рыцарь тележки”, но и трем другим романам вместе взятым, поскольку роман о Персевале рекламирует новый идеал истинно христианского рыцарства. Романы Кретьена, находясь в отношении дополнительной дистрибуции, вместе с тем в целом составляют единую систему и объединены единым смыслом. Этот единый смысл отчетливо проявляется в синтагматическом плане в их общей композиции, в указанном выше делении на две части – сказочную и чисто романтическую. Но чисто романтическую часть тоже следовало бы разделить, в свою очередь, на две части: сначала – кризис, т. е. разрыв между личным и социальным, а затем – гармонизация после серии приключений и испытаний. Соответствующая композиция свойственна не только романам Кретьена де Труа, но и куртуазному роману в целом.

Структура поэмы “Хосров и Ширин” Низами также почти тождественна структуре романов Кретьена. После пролога, повествующего о рождении и юности Хосрова (сравнимо с эпизодами юности Персеваля), начинается первый тур повествования во вкусе сказки или греческого романа (любовь к Ширин и внешние препятствия, разделяющие влюбленных). Интериоризация конфликта происходит во второй части и начинается с моральной инициации героя. Конфликт здесь двойной и напоминает оба кретьеновских варианта. Хосров забывает свой долг шаха и любимую Ширин, забывает свою любовь, как Ивейн или Персеваль, и даже пытается утешиться с другой женщиной, как Тристан и Рамин, – без

всякого успеха. Этот двойной конфликт должен быть разрешен, и Низами развертывает мучительный процесс гармонизации отношений Хосрова и Ширин и их счастливого соединения. Процесс сопровождается глубокой трансформацией характера героя таким образом, что концепция *высокой любви* (концепция не куртуазная, а суфийская) становится идеологической предпосылкой гармонизации. Самоотверженная любовь к Ширин помогает Хосрову стать мудрым и справедливым шахом (так же, как любовь вдохновляет героев Кретьена совершать достойные рыцарские подвиги).

В грузинской поэме (романе в стихах) “Вепхис Ткаосани” (“Витязь в тигровой шкуре”) Руставели имеется стилизация на манер персидских поэм, но восточные и западные элементы перемешаны; суфийский и куртуазный идеалы сближены. Благодаря формализации рыцарского кодекса и живым традициям героического эпоса роман Руставели игнорирует ту дихотомию, которую мы обнаружили у Кретьена и Низами. Элементы сказки, романа и героического эпоса объединены между собой. Препятствия, подлежащие преодолению, – только внешние. Любовь рыцаря к даме (невесте) непосредственно вдохновляют его на героические подвиги без всякого разрыва между “внутренним” и “социальным”.

Японский роман начала XI в. “Гэндзи моногатари” Мурасаки Сикибу, совсем наоборот, лишен собственно героического элемента; все приключения принца Гэндзи – любовного порядка. Нет речи о рыцарском мужестве, но его личные чувства находятся в конфликте с социальными обязанностями. Как было показано выше, четкая композиционная дихотомия отсутствует в этом романе и переход от элементов сказки к элементам романическим носит постепенный характер. Это отчасти объясняется использованием буддийской циклической модели, противостоящей линейной христианской модели в западном романе; история Гэндзи воспроизводит не только сам процесс формирования героя, но весь цикл его жизни от рождения до расцвета и последующего упадка, цикл, который даже повторяется у ближайших потомков. Если герои Кретьена де Труа и Низами, пройдя сквозь жизненные испытания, преодолевают свои ошибки и становятся спасителями для других, Гэндзи даже после преодоле-

ния юношеских заблуждений и грехов должен до смерти наблюдать их фатальные последствия, испытывать *карму*. Карма определяет композицию романа: инцестуальный адюльтер с женой отца наказывается изменой его собственной жены; так же, как его сын, родившийся в результате адюльтера, числился сыном и прямым наследником отца Гэндзи – императора, так теперь сын любовника жены становится его наследником. Повторения формируют порочный цикл. Циклическая модель ведет к использованию календарных символов, отчасти связанных с естественным календарем, природным и ритуальным (ср. с ролью календарных праздников при дворе короля Артура в “бретонском” цикле европейского романа).

Тем не менее гармонизация все же имеет место в японском романе благодаря буддийской по происхождению эстетической идее возвышенного наслаждения и радости от проходящих мгновений, подлежащих исчезновению, *печальному очарованию вещей (моно но аваре)*. Вот почему “Гэндзи моногатари” принадлежит к классической стадии средневекового романа.

Новелла



Наряду с волшебной существуют еще две разновидности фольклорной сказки: во-первых, анекдот, во-вторых – сказка, которую называют очень неточно *реалистической*, или *романтической* (*романической*), или *новеллистической*, или *бытовой*. В действительности она не является ни романтической, ни реалистической – два противоположных термина только выражают идею, что эта сказка не фантастическая. Что касается термина “новеллистическая”, то он отмечает сходство с неким более поздним жанром. Однако и анекдот не в меньшей степени близок к новелле, чем так называемая новеллистическая сказка. Позднее оба этих жанра участвуют в формировании жанра новеллы. Взаимодействие этих двух жанров имеет место в лоне фольклора, где они находятся в отношении дополнительной дистрибуции.

Начнем с так называемой *реалистической* сказки, которая испытала большое влияние со стороны сказки волшебной. В известной мере она сама является трансформацией волшебной сказки. Отметим некий парадоксальный феномен: именно в волшебной сказке дается фрагмент биографии героя, содержащий квазиритуальное испытание, обязательное для формирования героя. Антагонисты, *дарители* (см.: В. Я. Пропп), а также отец царевны в сказке часто символизируют патрона инициации. Именно отражение реаль-

ного обряда инициации указывает на меру реалистичности волшебной сказки. В *реалистической* сказке нет чудес и волшебства, они очень редки и маргинальны и лишены серьезной функции. Вследствие отказа от волшебного элемента разрушается ступенчатая структура сказки, в частности потому, что исчезает оппозиция предварительного и основного испытаний вместе с волшебной помощью, которая там обычно фигурирует. Целый ряд волшебных мотивов трансформируется, или их прямо заменяют мотивы, так сказать, реалистические. Начало волшебной сказки, обозначенное В. Я. Проппом как *вредительство – недостача*, сохраняется в бытовой сказке, как и финальное испытание на идентификацию.

В определенной группе бытовых сказок остается тема поиска царевны-невесты демократическим героем, который должен пройти через брачные испытания. В этом случае *трудные задачи* теряют свой фантастический характер, и герой их обычно разрешает без волшебной помощи. Звенья классической композиции волшебной сказки теперь, в бытовой сказке, становятся независимыми отдельными повествованиями, отделяясь друг от друга. Цель синтагматических функций заменяется альтернативными вариантами. В бытовой сказке, вопреки ее прозаизму и так называемому реализму (который чрезвычайно условен и, в сущности, отсутствует), речь идет об *исключительных* случаях, которые не являются ступенями в формировании героя. Мотивы, восходящие к инициации, теперь трансформируются в несколько отдельных эпизодов из жизни героя. Таким образом, волшебный элемент в бытовой сказке почти полностью исчезает (по крайней мере в европейской традиции) или трансформируется и становится неузнаваемым. Ведьмы превращаются в злых старушек, демоны и драконы – в обычных разбойников, которые прячутся в лесу. *Бытовые* сказки о девушках, попавших в руки разбойников, параллельны волшебным сказкам о детях – жертвах лесной колдуньи. Испытания, по происхождению ритуальные, становятся просто трудными приключениями. Испытания в собственном смысле слова, но без фантастических ужасов, сохраняются в сказках о верных женах, соблазненных и оклеветанных. Чудесная жена (тотемическая

по происхождению) теперь превращается в героиню, которая, переодетая мужчиной, спасает своего мужа, преследуемого врагами и злой судьбой.

Решающий момент в превращении волшебной сказки в бытовую – замена чудесной помощи естественным умом героя, умеющим найти выход из всех затруднений; при этом активность героя может принять форму трюков, хитрости и т. д. Надо также отметить, что мудрость героя в бытовой сказке почти всегда совпадает с паремиями – пословицами и загадками или сама построена аналогичным образом. Некоторые сказки можно рассматривать как нарративизованные паремии. Пословицы и поговорки в сущности суждения здравого смысла, но в контексте сказки эти общенародные суждения выдаются за индивидуальную мудрую выдумку героя. Активность чудесных существ волшебной сказки заменяется теперь не только личным умом героя, но и его судьбой. Сказки о судьбе образуют особую важную группу. Доброе или злое пророчество, составляющее ядро подобных сказок, должно неизбежно реализоваться. Превратности судьбы героя могут быть обрамлены или не обрамлены пророческим мотивом. Таким образом, в ходе трансформации волшебной сказки в бытовую волшебное начало заменяется либо умом героя, либо судьбой героя. Испытания становятся превратностями судьбы или моральным экзаменом. Волшебные антагонисты заменяются разбойниками или злыми старухами. Композиционные звенья волшебной сказки превращаются в независимые альтернативные рассказы.

Анекдот, анекдотическая сказка, противостоит сказке *бытовой*. Между этими двумя категориями находим ряд промежуточных форм. Что касается анекдотов, то среди них можно выделить рассказы о глупцах, хитрецах, злых и ленивых женах, о попах. История о глупцах делится на две подгруппы: о простаках и о тупицах. В первом случае абсурдные действия наивной личности оказываются результатом некоторых недоразумений и недопониманий. Во втором – подчеркивается природа тупицы, способного нарушить самые элементарные логические законы. Имеется небольшое число сказок о случайном счастье дураков. Их можно противопоставить *бытовым* сказкам о судьбе. Иногда выделяют сказки о глупых же-

нах и глупых супружеских парах. Некоторые сюжеты о дураках имеют характер пародий на мифологические мотивы, но главным остается нарушение элементарной логики действий дураков, их абсурдное поведение. Глупец принимает один предмет за другой, он воспринимает предметы по некоторым случайным чертам и без этих деталей не узнает их, он понимает все буквально и реагирует смешным образом, для достижения цели он использует абсурдные средства, нарушает чувство меры и т. д. Вследствие такого поведения он наносит вред самому себе. Не надо забывать, что глупцы часто становятся жертвами различных плутов. Соотношение обманщика и обманутого определяет главную тему в большинстве анекдотов. Анекдотические сказки о ловких ворах, в отличие от *бытовых* сказок о разбойниках, трактуют этих воров положительным образом, даже с восхищением. Сказки этого типа восходят к мифологическим анекдотам о трикстерах.

Хитрецы-обманщики фигурируют часто в сказках о договоре между хозяином и работником, между человеком и чертом. Иногда плут сам терпит неудачу; очень часто плут приобретает черты шута, который забавляется за счет наивных людей. Шут является медиатором между плутом и глупцом, представляющими два полюса в анекдотической сказке. Большое число анекдотов посвящено обманам в супружеской жизни. Жена часто представлена как неверная, злая, ленивая, глупая, упрямая. Иногда сказка принимает сторону жены-обманщицы и ее любовника, если только тот не священник. В то же время контрплутовство обманутого мужа может быть описано также сочувственно и с восхищением.

Мы уже отметили, что сказки *бытовая* и анекдотическая находятся в отношении дополнительной дистрибуции. Анекдот строится на оппозиции хитреца и глупца. Герой анекдота всегда хитер, в то время как герой бытовой сказки всегда умен. Если этот последний проявляет хитрость, то это только манифестация его мудрости; наивность царевны и ее отца, царя, побежденного мудростью героя, не квалифицируется как глупость. В анекдотической сказке, наоборот, маркированы хитрость героя и глупость его жертв.

Объективно хитрость-мудрость в бытовой сказке противопоставляется хитрости-плутовству анекдота; можно сказать, что

сказка об умном противостоит анекдоту о глупом. Анекдоты о неверных и злых женах находятся в отношении дополнительной дистрибуции (антиномия и симметрия) с бытовыми сказками о верных и добродетельных женах. Анекдоты о неожиданном успехе дурака дополнительные по отношению к бытовым сказкам о судьбе. Таким же образом анекдоты о ловких ворах дополнительные по отношению к сказкам о злых разбойниках. Бытовая сказка и анекдот как бы составляют две подсистемы. Это равновесие и эта дополнительность специфичны для фольклорной сказки. В книжной сказке они делаются более смутными. Классическая книжная новелла унаследовала обе эти традиции, бытовую и анекдотическую, как целое, как единую традицию.

Новелла доклассическая или, точнее, средневековая развивает фольклорное наследие, используя одновременно легенды, фрагменты святого писания, исторические анекдоты, восточные апологии, античные басни и т. п. На Западе средневековая предновелла представлена многочисленными *exempla* (примеры), *фаблио* и *шванками*, которые близки к народной традиции. На Востоке, например в Китае, средневековая новелла восходит к местным легендам о контактах человека с духами, и китайская новелла сохраняет волшебные мотивы. Предновеллы в Индии, Персии, арабских странах занимают промежуточную позицию между тем, что на Западе и на Востоке. В Китае новеллизация выражается в следующих трансформациях: коллизия страха превращается в трагедию судьбы, сюжеты о похищении жен – в истории о супругах, разделенных войной, сюжет чудесной жены развивается из настоящих любовных мотивов. Вместе с тем злые духи (например, лиса) приобретают двойственность: они способны стать чудесными помощниками героя; так, лиса может стать любовницей бедного студента и помогать ему в суровых обстоятельствах. Позднее лисы, демоны, богини, женщины, давно умершие, но вернувшиеся теперь к жизни, – все эти квазимифологические персонажи могут быть заменены куртизанками, наложницами императора и другими реальными персонажами. Но даже в этих “бытовых” вариантах не исчезает таинственная атмосфера.

Китайская новелла, выросшая из мифологических легенд, содержит следующие части: экспозиция, отмечающая, что герой маргинален и обездолен, затем – встреча героя с чудесным существом в покинутом, таинственном месте и наконец результат этой встречи. Чудесным существом может оказаться колдунья или колдун, результатом может быть посещение иного мира, покровительство или подарок чудесной богини (либо женщины-лисы), любовь. Герой обычно получает “дар” в момент расставания. Вспомним, что в западной сказке он его получает вначале, а в момент расставания теряет из-за нарушения табу. Китайская терминология подчеркивает в этом жанре элемент удивительности, а не новизны. После средневековых *чуанци*, связанных с *удивительным*, появляются *хуабени*, восходящие к городскому фольклору и содержащие плутовские и детективные мотивы обыденной жизни; тайны раскрываются, преступления наказываются, плутовству противопоставляется контрплутовство, добродетель в конце концов торжествует. Анекдотический элемент обычно выражен слабо, но в новеллах знаменитого Пу Сунлина элемент юмористический и карнавальный играет большую роль. Пу Сунлин противопоставляет в иронической манере реальность и фантастику. Фантастический мир у него частично повторяет мир реальный, подчас вскрывая глубинную сущность последнего, частично противостоит реальности, выполняя компенсаторную функцию.

В восточной новелле (наиболее четко в китайской), в отличие от западной, герой пассивен и чудесные существа часто действуют вместо него. Сравнение с Западом доказывает, что специфическая черта новеллы – небывалое событие, а не переход от чуда к обыденности. Это небывалое событие в некоторой мере должно претендовать на достоверность и затрагивать реальную жизнь. Вот почему китайская новелла ближе к легенде, претендующей на достоверность, чем к сказке, допускающей вымысел.

Формирование книжной новеллы на Западе осуществляется двумя путями: во-первых, непосредственно из фольклора и, во-вторых, с помощью жанра “примеров” (*exempla*), иллюстрирующих проповеди и богословские книги. Источники “примеров”, фольклорные и книжные, очень разнообразны.

“Примеры” концентрируют свое внимание на странных и удивительных проявлениях добродетели. Фольклорные источники поставляют анекдоты о злых и неверных женах и о других персонажах, слабо связанных с задачами проповеди. “Gesta romanorum” (“Деяние римлян”) в большей мере, чем “Sermones vulgares” (“Обыденные проповеди”) Жака де Витри, отделяют “примеры” от проповеди, усиливая чисто этический (а не религиозный) пафос, приближаясь к народной традиции. Надо трактовать “примеры” как средневековые предновеллы, так как отправной точкой для них являются религиозные и абстрактно-этические принципы, ситуации, из которых герой ищет выход. “Граф Луканор” Хуана Манюэля и даже “Новеллино” XIII в. продолжают в известной мере традицию “примеров”.

Французские фаблио и немецкие шванки связаны теснейшим образом с народной традицией. Они сравнимы с китайскими хуабень. Фаблио и шванки противостоят куртуазным жанрам и в то же время составляют вместе с ними единую систему. Конечная мораль, унаследованная фаблио из традиции “примеров”, кажется неким привеском, так как главный текст очень далек от дидактизма и полон мотивов *низких*, эротических, комических, плутовских. Как повествовательный жанр, фаблио и шванки манифестируют прежде всего элемент комический (*карнавальный*), экстравагантный, необычайный. В этих жанрах нет характеров, доминируют социальные маски.

Первая попытка возвыситься над границами средневековой предновеллы – это сборник Чосера “Кентерберийские рассказы”, где создается синтез легенды, басни, фаблио и рыцарского повествования, без оппозиции *высоких* и *низких* жанров и с использованием риторических приемов. Самое интересное у Чосера – описание социальных типов, прежде всего рассказчиков; однако эта социальная типология отличает Чосера не только от средневековой предновеллы, но еще больше от классической новеллы Ренессанса.

Каким же образом в западной литературе средневековая предновелла превращается в новеллу? Нельзя сказать, что классическая новелла создана ренессансным гуманизмом. Гуманизм и индивидуализм Ренессанса были только катализа-

торами процесса создания классической формы новеллы. Но относительная эмансипация личности, сама возможность проявления индивидуальной инициативы стали достаточно важной предпосылкой этого процесса.

Что же происходило в ходе превращения средневековой предновеллы в классическую новеллу? Классическая новелла Ренессанса синтезировала *высокие* и *низкие* повествовательные жанры, элементы комические с элементами трагическими, сказку и анекдот. Она использовала стилистические риторические средства, чтобы поднять иерархический уровень малого повествовательного жанра. В процессе этого синтеза фаблио облагораживаются, в рыцарских сюжетах куртуазный элемент ослабляется, а элемент собственно чувственный увеличивается; новелла иногда пародирует клерикальную легенду, она освобождается от утилитарного дидактизма “примеров”. Вместо типичного “примера” новелла становится индивидуальным событием, *новым* – отсюда *новелла*. Она освобождается от обязательного фатализма. Открывается путь для индивидуального выбора, инициативы, личной активности. Вербальное поведение персонажа, в отличие от сказки, отделяется от универсальных паремий; речь становится более индивидуальной. Полюса глупости и хитрости сближаются, шутовской элемент увеличивается. Новелла не сводится к ситуации, выходит за ее пределы. Поведение героя не сводится к разрешению ситуации. Герой теперь обладает некоторыми специфически личными чертами, которые реализуются в его поведении. Это феномен интериоризации действия героя и самого конфликта, который может стать драматическим. Классическая новелла восходит прежде всего к анекдоту, но она поднимается над его известной узостью, ее внутреннее пространство расширяется, вводятся дополнительные мотивы и т. п. Отдельная новелла не может охватить модель всего мира. Модель мира оформляется в цикле или в сборнике новелл, часто известным образом обрамленном. При этом обрамление может и контрастировать с главным действием новеллы.

“Декамерон” Боккаччо дает нам знаменитый пример книги новелл. Другие итальянские новеллисты часто варьируют его модель. Мы находим девиацию (изменение пути) в

разных направлениях. Например, мы видим анекдотические и шутовские элементы на уровне повседневной жизни у Саккетти и на уровне более абстрактном, философическом – у Дюперье, скорбные взгляды на природу человека – у Мазуччо или описание игры роковых страстей – у Банделло, анализ механизма трагической страсти – у Маргариты Наваррской, театральную риторику – у Чинцио, эстетический формализм – у Фиренцуолы и т. д.

В Европе XVII–XVIII вв. новелла приближается к роману. Этот процесс связан с формированием романа Нового времени. Новелла в XVII в. противостоит старым приключенческим романам рыцарского или галантного образца, хотя часто ее называли *галантной* или *исторической*. При этом, правда, не забывали упомянуть, что она в отличие от старых романов более короткая и более правдоподобная. Разница между новеллой и новым романом маркировалась меньше: термин *новелла* иногда отождествляли с маленьким романом. Надо оговориться, что речь идет о французской литературе; что же касается испанской, то в испанском языке термин *новелла* охватывает и новеллу, и роман.

Новелла XVII в. более обширна по размеру, чем новелла XVI в.; она содержит множество эпизодов, стихов, диалогов, меньше тяготеет к комическому элементу и имеет большую склонность к психологическому анализу. Она не претендует на то, чтобы быть современной хроникой или предлагать исторические темы. Сервантес находится на пороге этой романтической новеллы, его новеллы напоминают то фрагменты романа, то резюме романа. Сервантес колеблется между психологическим анализом и описанием нравов, между авантурными сюжетами с сентиментальным элементом и сюжетами плутовскими, между Ренессансом и барокко.

Во Франции испанское влияние заменяет влияние итальянское, но постепенно начинает преобладать психологическая линия (Маргарита Наваррская, Сегрэ, мадемуазель Вильдьё, мадам де Лафайет). Структура новеллы мало меняется в XVIII в. Робер Шаль развивает реалистические тенденции, вводит социальное измерение рядом с измерением психологическим; его «рассказчики» сами участвуют в новеллистическом действии. Мармонтель возвращает новелле

забытый дидактизм, который соответствует вкусу века Просвещения. Маркиз де Сад переносит интерес в область извращенных страстей, частично предворя романтическую литературу. Ретиф де ла Бретонн вводит в новеллу повседневную жизнь.

Наиболее важный этап развития новеллы после Ренессанса – это романтизм. С одной стороны, романтизм ослабил специфические черты новеллистического жанра, а с другой – обогатил его и дал ряд блестящих примеров новеллы. Романтическая новелла снова стала использовать фантастический элемент мифа и сказки, мотивы фатализма. Герой наивный и пассивный в романтической новелле в какой-то мере напоминает персонажей восточной новеллы. Романтическая новелла сосредоточивается на уникальном, небывалом событии сообразно со специфическим принципом жанра. Она соответствует эстетике удивительного, исключительно, сверхъестественного, мистического, а также сверхъестественным психическим состояниям и странным характерам. Разумеется, использование сказочной традиции приводит к созданию гибридного жанра, а именно – к романтической сказке-новелле. Описание характеров персонажей ослабляет действие и иногда сводит его к роли иллюстрации характера. Введение лирических чувств и живописных описаний также ослабляет структуру новеллы. Однако в лучших образцах романтической новеллы эти трудности преодолены. Указанная выше склонность к удивительному и экстраординарному одновременно соответствует и природе новеллистического жанра, и романтическому стилю. То же можно сказать и по поводу своеобразной игры между реальным и сверхъестественным. Романтизм использует психологическое углубление, достигнутое в романтической новелле XVII–XVIII вв. Действие в романтической новелле может быть одновременно внешним и внутренним. Внешнее действие благодаря тенденции к космизации, свойственной романтизму, может расширяться, что приводит к увеличению масштаба и большему разнообразию. Обогащают романтическую новеллу и символические ассоциации. Можно отметить, что романтические новеллисты часто предпочитают двучастную композицию или двойное действие со взаимными отражениями.

Новелла Гёте имеет переходный характер. Наследие немецкого классицизма также используется Клейстом, и это ему помогает создать романтическую новеллу, не теряя специфических черт жанра. Он умеет объединить сверхъестественное и правдоподобное, избегая чудесного. Другие писатели-романтики – Тик, Brentано, Эйхендорф, Гофман – скрещивают новеллу и волшебную сказку, меняя при этом традиционные мотивы. У представителей йенской школы мы находим общий дух сказки, в гейдельбергской школе – ориентацию на конкретные национальные фольклорные традиции, у Гофмана – оригинальное творчество: сказки и мифы, вставленные в рамку новеллы. Действие у Гофмана разворачивается в двух планах – реальном и фантастическом. Фантастика то противостоит реальности, то становится метафорой реальности. Когда реальный план доминирует, законы новеллы сохраняются более строго.

Сказочный элемент уменьшается в новеллах, где описываются странные романтические характеры. Эта линия разворачивается на американской почве Эдгаром По с его вымыслом – логическим, научным и психологическим. Другие американские романтики (Вашингтон Ирвинг, Хоторн) оставляют в стороне традицию сказки и адресуются к исторической легенде, касающейся заселения Северной Америки англичанами и голландцами. Эти авторы имеют склонность к моральным аллегориям, что способствует слиянию новеллы с притчей, особенно у Хоторна, который таким образом предвосхищает Кафку и Борхеса.

Во Франции новелла занимает периферию романтической литературы. Мюссе, Виньи и Люго предпочитают жанр романа. В новелле Шарля Нодье, Жерара де Нерваля, Теофиля Готье доминирует линия одновременно фантастическая и лирическая. Нодье и Ж. де Нерваль растворяют новеллистическую структуру в стихии элегически-лирической, Готье создает фантастические новеллы, которые нам невольно напоминают китайскую новеллу.

Переход от романтизма к реализму ведет к упадку фантастики, субъективизма, лиризма; теперь на первый план выходит обыденная жизнь и анализ социальных отношений. Объективное описание со стороны доминирует над лириче-

ской исповедью. Странное поведение персонажей объясняется чертами этнографическими. Экзотика местных нравов заменяет экзотику личных характеров. Удивительные и сверхъестественные события получают реалистическое объяснение. Даже экстраординарное становится типическим. В постромантический период структура новеллы мало меняется, она сохраняет некоторые романтические черты даже под пером великих реалистов: Бальзака, Стендаля, Диккенса, Гоголя и других. Новеллы Бальзака и Стендаля в принципе мало отличаются от новелл Мериме, который является переходной фигурой. Именно Мериме сводит элемент странного к экзотическим нравам; он трактует экстраординарное как типическое, он дает сильным, гордым, страстным характерам, можно сказать – романтическим, реалистическое объяснение.

В новеллах Пушкина имеются некоторые черты строгой эстетики XVIII в. и одновременно романтическая игра, частично пародийная, с традиционными сюжетами, и вместе с тем насмешки над романтическим стилем и черты подлинного социального реализма, который вскрывает условную природу традиционных литературных схем и указывает социальный механизм в основе необычайных событий. Почти то же можно сказать о Гоголе.

В период расцвета классического реализма привилегированным жанром становится роман, и он оттесняет новеллу на периферию. Новелла частично заменяется рассказом или "натуральным очерком". Не случайно новеллисты описывают экзотические страны, далекие места (Корсика у Мериме, Калифорния у Брет Гарта, позднее – колониальные нравы у Стивенсона, Конрада, Киплинга). Еще менее случайно, что новеллы расцветают в периферийных областях, таких как Австрия (Штифтер), Шлезвиг-Гольштейн (Шторм), Шварцвальд (Ауэрбах), Швейцария (Келлер, Мейер). Немецкая реалистическая новелла выбрала, в частности, тему разрушения идиллии, столкновения возвышенных чувств с социальными предрассудками и буржуазной скупостью. Эта новелла проникнута этическим пафосом.

Новый шаг в истории новеллы происходит в эпоху позднего реализма, на пороге постреалистических направлений,

таких как натурализм, импрессионизм, неоромантизм. В конце XIX в. новелла окончательно теряет черты романтические и романические, снова добровольно обращается к средствам анекдота, принимает сатиру (Мопассан, частично Чехов) и юмор (Чехов, О'Генри и др.), предпочитает нетрадиционные сюжеты. Хорошим примером является Мопассан. В своих новеллах он показывает, как удивительный случай и необычайное происшествие вырастают из прозы жизни, обыденной и банальной. Он подчеркивает контраст между банальностью причин и исключительностью следствий. По-другому разворачивается новелла у О'Генри, который продолжает традицию Брет Гарта. Вместо мопассановской сатиры мы находим у О'Генри нежный юмор. Он часто вводит в свои новеллы анекдотические парадоксы, но их острота смягчается сентиментальной идеализацией доброй природы и внутреннего благородства "маленького человека". Можно отметить некоторые черты импрессионизма у Мопассана и О'Генри. У Чехова импрессионизм еще более заметен, хотя он остается до конца истинным реалистом. Чехов заменяет традиционные новеллистические мотивы описанием обыденной жизни, включая ее скрытые стороны. Он уменьшает масштаб событий и ослабляет их мотивацию, помещает их в обыденный жизненный поток, отказывается от исключительных событий, переносит акцент на внутренние действия. Он возрождает новеллу и вместе с тем превращает ее в антиновеллу. Некоторыми особенностями Чехов предвосхищает развитие новеллы в XX в.

Формирование романа Нового времени



Сервантес, плутовской роман

Путь к роману Нового времени идет сквозь творчество Сервантеса как автора “Дон Кихота” и одновременно через так называемый *плутовской роман* (Алеман, Кеведо и др.). И в творчестве Сервантеса, и в плутовском романе отразилось столкновение Ренессанса и барокко. “Дон Кихот” тесно связан с кризисом ренессансной культуры. Известно, что “Дон Кихот” пародирует рыцарский роман, и в то же время в нем выражено уважение к рыцарскому идеалу, который обречен погибнуть окончательно с упадком гуманистической культуры Ренессанса. Чтобы хорошо понять это произведение, нужно учитывать другие иронические и карнавальные рецепции рыцарского романа: с одной стороны, типа Боярдо и Ариосто, с другой – Пульчи, Фоленго, Рабле. Для М. М. Бахтина – это магистральный путь к роману Нового времени, так как он рассматривает карнавальность как специфическую черту романического жанра. Я хочу отметить по этому поводу, во-первых, то, что уже в средние века можно найти в куртуазном романе некоторые иронические, даже пародийные элементы (в “Ланселоте” Кретъена де Труа, в произведении Пайена де Мезьера “Мул без узды”, в рыцарском повествовании “Флюар и Бланшефлёр” и др.), и, во-вторых, что специфический характер романа ослабляется в указанных выше произведениях эпохи Ренессанса (в частности – у Рабле), на которые обращает внимание Бахтин. Глубо-

кое противопоставление индивидуального чувства и социального долга, характерное для средневекового романа, исчезает у Ариосто и Рабле. В "Неистовом Роланде" Ариосто психологический элемент ослаблен, а фантастический – усилен. Все пронизано иронией и игровым началом, субъективная свобода вымысла акцентирована. В средневековом романе магический напиток объединил навсегда сердца Тристана и Изольды. У Ариосто магический напиток провоцирует у героев неожиданную и химерическую игру их любовных склонностей. Иронически реформированный язык рыцарского романа служит выражению новых гуманистических ценностей. Рабле делает еще один шаг: он использует рыцарское повествование, уже профанированное народной книгой, для гуманистической сатиры, для гуманистической утопии, для карнавальной мениппеи. "Гаргантюа и Пантагрюэль" Рабле сохраняет черты рыцарского романа на уровне выражения, но не на уровне содержания.

У Сервантеса, как и у Ариосто, рыцарский роман становится объектом иронической интерпретации, но соотношение между этим объектом и позицией автора совершенно иное. Ариосто создал свой вариант, пусть даже иронический, рыцарского повествования, тогда как Сервантес описывает жанр рыцарского романа как бы со стороны, как удаленный объект. Это рассказ о бедном благородном идалго, но почти безумном, который решил воскресить странствующее рыцарство. Язык рыцарского романа в "Дон Кихоте" является *обозначающим* (особенно в воображении Дон Кихота), а проза обыденной жизни – *обозначаемым*. Точкой отправления для Сервантеса, по его собственным словам, становится "язык странствующего рыцарства", язык идеализирующий, и именно этот язык подлежит развенчанию. Пародийное снижение рыцарского романа противостоит идеализирующей фантазии Дон Кихота. Эта оппозиция создает *карнавальную* атмосферу, но Сервантес не трактует "низкое" как источник "высокого". Он лишен гуманистического оптимизма. Сервантес демонстрирует разрыв между высокой ментальностью Дон Кихота и "низкой" реальностью. Можно сказать, что "на входе" перед нами рыцарский роман, а "на выходе" – роман Нового времени, описывающий обыденную жизнь, нравы и

т. п. В “Дон Кихоте” рыцарский роман превращается в роман Нового времени, проходя мимо столь ценимой Бахтиным гуманистической мениппеи раблезианского типа.

Значение испанского плутовского романа для формирования романа Нового времени всеми признано. Его главные черты неоднократно перечислены: герой-плут (*ricaco*), слуга многих господ, комизм нравов, автобиографическая форма и т. д. Исторические и социальные предпосылки также установлены: связь с кризисом испанского феодального общества, резкие изменения, которые породили бродяг и криминальные личности, кризис ренессансного гуманизма и переход от Ренессанса к барокко. Элемент наиболее исторический в плутовском романе – социальная сатира, а не тип героя-плута. Плут нам хорошо известен, начиная с мифологического трикстера, он затем фигурирует в средневековой предноволе, в театре, в ближневосточном (арабском) жанре *макама*.

Архетип *ricaco* содержит комплекс черт, которые воспроизводятся в испанском плутовском романе: он действует ради материальной выгоды, для утоления голода, гораздо реже – для утоления голода сексуального. Он пытается отнять добычу у других персонажей; в его деятельности материальный элемент имеет “низкий” характер и при этом в самом герое подчеркивается элемент комический и в то же время в меньшей степени – демонический. Архетип плута почти неотделим от архетипа шута. Шут часто представляется как плут под маской простака. Таким образом, плутовской роман оживляет старый архетип плута, который всегда существовал. Иногда герой плутовского романа проявляет черты простака или шута. В романе “Ласарильо де Тормес” герой скорее простак, чем плут. В романе Матео Алемана “Гусман де Альфараче” герой во время своей службы у кардинала или у французского посла держит себя как шут. Шутовство доминирует у Эстебанильо Гонсалеса. Герой немецкого романа, находящегося под влиянием испанского (“Симплициссимус” Гриммельсхаузена), неожиданно и резко меняет облики плута, простака, шута. Естественно, испанский *ricaco* – это прежде всего плут, который ищет способы достичь некоторых материальных целей. Вместе с тем его плутовство не противопоставляется добродетели других персо-

нажей. Совсем наоборот: оно осуществляется на фоне всеобщей *трикстерады*.

Действительно, герой плутовского романа преследует определенные материальные цели, он надеется утолить голод, победить бедность. Даже женитьба для него большей частью связана с этими материальными целями, реже речь идет о сладострастии. Таким образом, испанский *рисаго* воспроизводит черты старого архетипа, вплоть до мифологического трикстера, но испанский роман вводит этот старый тип в рамки сатирической, морализующей прозы. В такой форме плутовской роман противостоит роману рыцарскому, хотя не содержит прямой пародии на последний. Главное различие плутовского романа по сравнению со средневековой комической литературой (фаблио, "Роман о Лисе" и др.) – это, наряду с использованием старых анекдотов, создание свежих набросков описания нравов. "Ласарильо де Тормес", на первый взгляд, содержит только несколько традиционных анекдотов, но эти анекдотические мотивы объединяются в сатирическую картину с некоторыми социальными оттенками.

Разумеется, статическая картина нравов еще далека от глубокого анализа современной жизни, понятой как этап в социальной истории. Тем не менее плутовской роман открывает путь, который ведет к классической форме реалистического романа XIX в.

Плутовской роман может быть противопоставлен рыцарскому роману и диахронически, поскольку он создавался позднее, и синхронически – как его антипод, как антироман с антигероем. Реальная и *низкая* проза плутовского романа противостоит возвышенной фантазии романа рыцарского (это та оппозиция, которая содержится внутри романа Сервантеса "Дон Кихот"). Современная актуальность плутовского повествования контрастирует с квазиисторическими легендами, сатирическое развенчание противостоит рыцарской идеализации; автобиографическая форма плутовского романа отличается от повествования от третьего лица в рыцарском романе. Наконец, герой – эгоист и конформист, человек низкого происхождения, разнузданный плут, противостоит гордому, благородному рыцарю, которого нельзя заставить свернуть с его дороги.

От плутовского романа к реалистическому

Распространение плутовского романа вне Испании с самого начала сопровождается выходом за пределы чисто плутовской специфики. Испанский опыт был глубоко освоен немецким автором Гриммельсхаузенем в романе "Симплициссимус". Это демократический вариант немецкого барокко. Писатель преодолел узость жанра "пикарески", особенно в отношении героя (этот путь был уже отчасти намечен испанским автором Винcente Эспинелем). Суровая жизнь героя немецкого романа заставляет его хитрить и совершать злые поступки, но он все же не становится настоящим плутом. Некоторые плутовские проделки были только хитростями для возрастания его военной славы. Противоречие между личностью вне общества и в то же время типичным представителем общества – это противоречие, характеризующее *ricado*, было снято Гриммельсхаузенем. Симплициссимус – не криминальная личность, а обычный человек, естественный продукт и законный представитель общества. Дело в том, что Гриммельсхаузен считает социальное зло неизбежным. Его герой может стать добродетельным только на необитаемом острове. Сатирический фон в этом романе всячески подчеркнут, частично – благодаря описаниям ужасов войны.

Франция сыграла большую роль в формировании романа Нового времени. Здесь галантный роман, продолжавший идеализирующую традицию романа рыцарского, постепенно уступал, с одной стороны, "комическому" роману, а с другой – роману психологическому. Не случайно основатель комической линии Сорель и основательница психологической линии мадам де Лафайет – оба дебютировали галантными романами. Французский "комический" роман сознательно боролся против романа галантного, героического, пасторального. Эта борьба проявлялась тройко: критикой неправдоподобия, сатирическими пародиями, составлением "комических" романов как своего рода антироманов по отношению к старой романической традиции. "Ко-

мический” роман противопоставлял лжеисторизму сатирическое описание современной жизни; вместо принцев уже появлялись демократические герои, в противовес эстетике возвышенного и героического рисовалось обыденное и низкое. В то время как эстетика аристократического барокко в какой-то мере тяготела к эпосе или трагедии, “комические” романы были близки комедии.

Сорель, вдохновленный “Дон Кихотом”, пишет роман под названием “Экстравагантный пастух” – пародию на пасторальный роман, а именно на “Астрею” Д’Юрфе. Бурлескные поэмы Скаррона или сказка, инкорпорированная в “Буржуазный роман” Фюретьера, пародируют галантные романы, в том числе популярные романы мадемуазель де Скюдери. Следует упомянуть еще одно произведение Сореля – “Комическое жизнеописание Франсиона”, которое являет нам пример романа, прямо противоположного “Астрее” Д’Юрфе. Мы находим во “Франсионе” грубый эротизм, вызывающие шалости, либертинаж в теории и на практике, активное сопротивление судьбе, одиночество героя в обществе. В плане жанра надо отметить *низкую стихию* в описании социальной жизни и формирование личности героя во взаимодействии с социальным фоном. Роман обогащен автобиографическими мотивами. В отличие от героя плутовского романа, Франсион – дворянин, его плутовские проделки совершаются для удовольствия или с целью наказания буржуазных пороков.

У Скаррона в его “Комическом романе” идеальные герои, которые не лишены элементов рыцарства, находятся в *низком* окружении и действуют на пестром фоне жизни бродячих провинциальных актеров. У Фюретьера в “Буржуазном романе” действие происходит исключительно в мещанской среде, и мы находим здесь описание обыденного и комического фона. Автор отказывается от авантюрного принципа, который сохранился и в рыцарском, и в галантном, и в плутовском романе. “Буржуазный роман” противопоставлен галантному роману. Фюретьер всячески осмеивает традиционные романические клише. Он сам сравнивает свой роман с комедией. В романах Сореля и Скаррона можно найти не только отголоски плутовского романа, но также следы галль-

ской раблезианской традиции. Что касается Фюретьера, то он полностью и глубочайшим образом *прозаичен*. Здесь мы констатируем победу, одержанную классицизмом над барокко. Его роман нам напоминает комедии Мольера. Некоторые французские критики его даже трактуют как предшественника Бальзака. Французский комический роман в целом, как и роман плутовской, принадлежит к категории антироманов и содержит злую сатиру, направленную против традиционных “аристократических” форм романического жанра. Он часто использует гротеск и буффонаду. Некоторые специфические черты романа XVII в. (в частности – элементы гротеска) в значительной мере преодолеваются в романе XVIII в. в процессе трансформации антиромана в классическую форму романа Нового времени. Этот переход осуществляется во французской литературе в произведении Лесажа “История Жиль Блаза из Сантьяны”, которое стилизовано под испанский плутовской роман – отчасти потому, что действие происходит в Испании и сохраняется некий аромат пикарески. Приключения Жиль Блаза, как это бывает и в романах “плутовских” и “комических”, разворачиваются на сатирическом фоне, но анекдоты, фарс, гротеск и буффонада используются мало. Сатирическая картина нам дана в вертикальном срезе и представляет все слои общества, вплоть до правительства и двора. Выходя за пределы плутовского жанра, Лесаж создает масштабный роман с описанием приключений и нравов. Плутовские хитрости Жиль Блаза не типичны, это шалости или вынужденные поступки под влиянием других лиц. В некоторой мере его хитрости кажутся естественным и необходимым инструментом в жизни, даже позитивным проявлением инициативы и активности. Но коррупция, в которой он участвует, будучи секретарем графа Пармы, – это низость и подлость, которая не имеет ничего общего с поведением *ricago*. В отличие от *ricago*, Жиль Блаз не совершает пути от простака к плуту. Его характер эволюционирует таким образом, что роман Лесажа приближается к категории *романа воспитания*. Счастливым концом в “Жиль Блазе” не типичен для плутовского романа и предвосхищает просветительский роман. Одновременно преодолевается узость и плутовского и комического романа.

От галантного романа к психологическому

Во Франции в XVII в. формирование романа Нового времени шло двумя путями. "Комическому" роману, роману нравов противостояла линия романа психологического. Психологический роман создавался путем трансформации пострыцарского галантного романа. Вспомним, что на Дальнем Востоке, а именно в Японии, психологический роман возник в средние века как стадийный эквивалент западного куртуазного романа. Эволюция от японских моногатари-сказок и интимных дневников к психологическому роману Мурасаки сравнима с созданием в XVII в. во Франции психологического романа Мари Мадлен Лафайет "Принцесса Клевская" после устранения условных, риторических, фантастических элементов *прециозного*, т. е. *галантного*, романа с помощью новеллы и мемуаров. Сравнение мадам де Лафайет с Мурасаки Сикибу, вопреки дистанции, которая их разделяет, очень существенно для исторической поэтики романа. Оба произведения обращены к недавнему прошлому, описывают сходным образом придворную среду, пронизаны этическим скептицизмом, печалью по поводу несовершенства человеческой природы и неизбежности страданий; они констатируют невозможность полного взаимного понимания людей. Даже техника анализа в обоих романах во многом сходна.

В рамках французской литературы XVII в. мадам де Лафайет находится на противоположном полюсе по отношению к Сорелю, Скаррону, Фюретьеру. Влияние классицизма объединяет Фюретьера и мадам де Лафайет, но на фоне этого объединения контраст между ними проступает особенно ярко. Натурализм, сатира на прециозную литературу и на мещанскую среду, близость к комедии характерны для Фюретьера, как уже указывалось выше, в то время как у мадам де Лафайет находим психологизм, утонченные страсти, близость к трагедии. Первый роман мадам де Лафайет "Заида" является еще галантным романом во вкусе мадемуазель Сюдери, но уже содержит несколько историй, рисующих странности анатомии страсти. Постепенный отказ от экзотизма, от псев-

доисторизма, от преувеличенных страстей, от псевдогероизма имел место в новелле еще до романа. Психологическая новелла предшествует психологическому роману; сама мадам де Лафайет, еще до "Заиды", написала две новеллы: "Графиня де Танд" и "Принцесса де Монпасье". Обе новеллы своим стилем и рядом мотивов предвосхищают ее знаменитый роман "Принцесса Клевская". Его нельзя назвать историческим, и описание королевского двора здесь служит только фоном. Частная жизнь придворных, как и в японском романе Мураками, остается привилегированным объектом романического жанра, но степень идеализации еще больше уменьшается. Мадам де Лафайет вводит в картину аристократической жизни элементы реальности и обыденности. Романистка также вскрывает эгоистические мотивы поведения аристократических героев и персонажей. На этом фоне разворачивается печальная история любви принцессы Клевской, прекрасной и добродетельной. Ее муж – принц Клевский, как и герцог Немур, который в нее влюбляется, – прекрасные, умные и рафинированные, как герои *галантных* романов. Но в отличие от этих последних они не испытывают чудесных приключений и неожиданных ударов судьбы, которые галантные герои преодолевают в конце повествования. Герои "Принцессы Клевской", вопреки их рыцарскому благородству и верности в любви, не достигают цели галантного романа, и любовь приносит им страдания. Галантные романы оканчиваются счастливым браком, "Принцесса Клевская" начинается с женитьбы, так что мадам де Лафайет создает первый роман о любви замужней женщины. Мужу, принцу Клевскому, не удастся возбудить истинной любви у своей жены, она влюбляется в герцога Немура. Принц Клевский умирает от огорчения после искреннего и честного признания со стороны своей жены. Принцесса Клевская после смерти супруга отказывается от брака с любимым ею герцогом Немуром, причем не только потому, что уважает память мужа, но главным образом потому, что не верит в вечное постоянство и предпочитает покой. Исходя из известного этического скептицизма, мадам де Лафайет не только открывает и разоблачает элементы эгоизма и порочности в аристократической среде, но еще и находит эгоистическую подпочву и непостоянство в самой бла-

городной и верной любви, которую проявляли принц Клевский и герцог Немур. Принцесса Клевская объясняет их постоянство и верность недостатком взаимности с ее стороны – в случае мужа и внешними препятствиями и желанием их преодолеть – в случае Немура. Она и опасается возможной неверности в будущем со стороны Немура, и, кроме того, не хочет приобрести счастье ценой слишком большой жертвы. Конфликт возвышенных идеалов и реальных чувств – главная коллизия романа. Чувства непреодолимы, они не находятся под контролем разума, попытки их погасить или, по крайней мере, смягчить посредством добродетели, хотя это и необходимо, приводят к новым страданиям и потерям, становятся их источником. Некоторым образом мадам де Лафайет, очень близкий друг философа Ларошфуко, является последовательницей его моральной системы, согласно которой так называемый честный человек противопоставляет фатальному и непреодолимому эгоизму идеал абсолютной искренности. Тем не менее попытка героини романа следовать этому принципу – я имею в виду признание, сделанное ею мужу, – вместо того чтобы гармонизировать ситуацию, способствует отчаянью мужа и порождает цепь трагических событий. Так узда разума не может помешать хаосу чувств. Коллизия роковой любви, провоцирующей хаос, раскрытая еще в “Тристане и Изольде”, перенесена теперь в глубину человеческой души. Разоблачение эгоистического импульса в чувствах чистых и искренних, открытие мотивов иррациональных страстей являются предпосылками психологического реализма мадам де Лафайет. Но, показывая внутренние, даже иррациональные мотивы, она не рисует *подсознание* во фрейдистском духе. Каждое действие мотивировано, и каждый мотив хорошо продуман и проанализирован как автором, так и героем повествования. Чувства и действия зависят от первоначальной ситуации, а не от личных характеров; анализ характеров – это уже приобретение романа XVIII в., так же как и широкая картина нравов.

Синтез психологического романа и нравоописательного

Противостояние “Принцессы Клевской” и “Буржуазного романа” Фюретьера, т. е. романов *психологического* и *комического*, было преодолено только в XVIII в., а частично – в XIX. Еще Стендаль писал о том, что существуют две формы романа. Взаимодействие этих двух романических вариантов мы находим уже в творчестве Прево и Мариво. В “Манон Леско” аббата Прево открыто представлены традиционные авантурные мотивы: похищение, бегство, морское путешествие, приключения в диких, экзотических странах, переодевание и т. п. Эти мотивы все же отодвинуты на задний план другими приключениями – в духе плутовского романа: попытки разбогатеть случайными играми или обманом богачей, которые хотят купить любовь Манон, пребывание в тюрьме, стычки со стражей и т. д. Плутовские эпизоды неотделимы от описания разнузданных нравов эпохи регентства. В этом обществе, уже буржуазном, разделены сердце и тело, чистая любовь и любовь продажная. Отметим между прочим, что мотив разделения сердца и тела в более наивной форме уже имел место в романе о Тристане и Изольде в версии Тома. Манон – и плод и жертва общества, и она в какой-то степени напоминает женщин-плутовок в испанском романе, которые соблазняли и обманывали богатых поклонников. Но в отличие от этих плутовок характер Манон двойствен и загадочен; она способна испытывать возвышенные чувства и преображаться под их влиянием. Она безразлична к деньгам и буржуазному процветанию, но она любит развлечения, для чего необходимы деньги. Перевоспитание Манон – это достаточно глубокий психологический процесс, который ее ведет, в конечном счете, к гибели, к смерти в Америке, где некоторые персонажи испанского плутовского романа как раз находили покой. Прево делает шаг вперед и по отношению к плутовскому роману, и по отношению к “Принцессе Клевской”. В некоторой степени он учитывает опыт французских моралистов, например Лабрюйера. В его романе плутовской элемент стирается или, по меньшей степени, ограничивается как момент вто-

ричный, как слабость очаровательной Манон, которая любит жизнь и удовольствия. Акцент делается на ее загадочном характере, но этот характер, в конечном счете, определяется социальной реальностью. Что касается шевалье де Грие, то он, вопреки некоторой видимости, не является плутом, он – жертва любви идеальной, верной и роковой. В романе с большой художественной силой показано, как в процессе эволюции де Грие, в сущности герой психологического романа, превращается частично в героя плутовского, тогда как Манон, наоборот, переходит из плана плутовского в план психологический. Кажущаяся деградация де Грие параллельна внутреннему очищению Манон.

Пьер Мариво, современник Прево, также объединяет обе линии развития романа в своих неоконченных произведениях “Жизнь Марианны” и “Крестьянин, вышедший в люди”. Социальная среда, описанная Мариво, очень разнообразна и включает все слои общества, вплоть до плебейских, но характеристика их дана без грубого комизма и без сатирических целей. Описание нравов сопровождается этическим комментарием в духе моралистов XVII в. Сцены обыденной жизни проникнуты элементами психологического анализа. Сюжетные схемы в какой-то мере напоминают настоящие плутовские романы, так как речь идет о карьере и завоевании Парижа молодыми людьми, приехавшими из провинции, – бедной кокетливой девушкой (Марианной) и лукавым крестьянином. Они сами рассказывают свою историю, как это имело место в испанских плутовских романах. Молодой крестьянин женится на старой деве и таким образом обогащается, при этом многие называют его жуликом. Бедная и красивая Марианна некоторое время пользуется покровительством старого развратника; она понимает, чего он хочет от нее, и надеется от этого ускользнуть (ср. с Манон Леско). Тем не менее ни крестьянин Жакоб, ни гордая Марианна не являются плутами. Просто они не лишены человеческих слабостей, по отношению к которым Мариво так же снисходителен, как и Прево. Неожиданные обстоятельства и возбужденные ими чувства толкают Жакоба к совершению благородных поступков, и его незаинтересованные действия решают его судьбу, благополучно утверждая его карьеру. Марианна иногда проявляет

лукавство, она сожалеет об утраченных подарках, но все же покидает старого лицемера, чтобы остаться добродетельной. В романе о Марианне анализируется ее душевная жизнь. Психологический реализм Мариво очень точен. Вслед за моралистами XVII в. Мариво описывает человеческие характеры как смесь добра и зла. Благодаря тому что рассказ ведется от первого лица, авторский анализ превращается в исповедь героя. Следует подчеркнуть, что произведения Прево и Мариво содержат новшества, введенные Лесажем, и еще добавляют к этому психологический анализ.

Английская литература представляет свой собственный вариант формирования романа Нового времени. Она также опирается на традицию испанского плутовского романа и уникальный опыт Сервантеса, а кроме того, и на биографии известных преступников. В английском романе в еще большей степени, чем в произведениях Лесажа, пикареска лишена своего маргинального деклассированного характера. Плут включен в нормальное буржуазное общество. Человек должен быть немного плутом, чтобы жить и выжить в окружающем обществе, — это всячески подчеркивается. В отличие от пикарески плутовство в английском романе становится одним из вариантов коммерческой деятельности делового человека. То, что было только намечено Лесажем, развернуто Д. Дефо и Т. Смоллетом. В английском романе (за исключением Ричардсона) сохраняется сатирический фон и комический пафос, но это не мешает относить роман к высокой литературе. «Молль Флендерс» Дефо продолжает традицию пикарески (автобиография плутовки), скрещенной с традицией криминальных историй. Молль Флендерс имеет низкое происхождение, но оно не связано с порочной природой героини и не представляет никакого препятствия для успеха в жизни. Молль Флендерс грешит, когда это необходимо, и прекращает грешить, когда эта необходимость исчезает. Она очень практична, разумна, расчетлива и полностью лишена игрового начала. Практический интерес определяет ее многочисленные браки и любовные связи, так же как и роль воровки в более пожилом возрасте. При этом она презирует профессиональное воровство. Ее характер не имеет ничего общего с *amplua picaresca*, это действительно характер, а

не амплуа. Полный разрыв с традицией пикарески и с традицией криминальных хроник реализован в “Робинзоне Крузо”, который маркирует изменение ориентации на пути к классической форме романа.

Хороший пример уклонения от традиции пикарески представляет собой “Родерик Рэндом” Смоллета. Между прочим, Смоллет в свое время перевел “Дон Кихота” Сервантеса и “Жюль Блаза” Лесажа на английский. В “Родерике Рэндоме” Смоллет вместо комической буффонады вносит обвинительный пафос и, в отличие от традиции пикарески, наделяет своего героя благородным происхождением, но герой лишен наследства и обездолен ближайшими родственниками. Плутовство в этом романе существует только вне героя, оно не укоренено в его характере. Защищаясь, Родерик вынужден быть находчивым, шустрым человеком, но его самый порочный поступок – попытка найти богатую невесту.

С. Ричардсон создал тип семейного и нравоописательно-го романа, в котором психологизм и описания нравов объединены. Ричардсон использует форму *романа в письмах*. Картина нравов составляет фон. Ричардсон ближе к психологической линии, чем другие английские романисты. Нельзя исключить влияние на него мадам де Лафайет, хотя он и находил сюжет “Принцессы Клевской” неправдоподобным. Мы имеем в виду аналитическую технику и то, что Кларисса Гарлоу, как и принцесса Клевская, – героиня добродетельная, страдающая и подавляющая свои чувства. Ричардсон использует драматический принцип и приближает роман к трагедии, а не к эпосе, как, например, Филдинг. Ричардсон не только описывает трагедию частной жизни, но подчеркивает, что в сфере частной жизни, даже в буржуазной среде, возможен героический элемент. Его утверждение внутренней свободы человека отличается от скептической резиньяции мадам де Лафайет. Это уже идеи века Просвещения. В персонажах Клариссы и Ловласа Ричардсон открывает психологическую сложность, включая подсознательные импульсы. В Англии XVIII в. мы констатируем оппозицию двух романических форм: с одной стороны – Смоллет и Филдинг, а с другой – Ричардсон.

Некоторые восточные параллели

На Дальнем Востоке формирование романа Нового времени имело место приблизительно в тот же период, что и в Западной Европе, в обстановке кризиса феодальной системы, развития городов, ремесел, коммерции, иностранных связей. Тем не менее взаимодействие литератур Дальнего Востока и Западной Европы практически исключено. Известное сходство между ними имеет исключительно типологический характер. Дальний Восток не знал ни Ренессанса, ни эпохи Просвещения, но сходство в плане эволюции жанра очевидно. Категория жанра оказывается более универсальной, чем категория культурных течений. Мы фиксируем на Дальнем Востоке, так же как на Западе, комическую переработку традиционного повествования вплоть до пародии (антироман), натуралистические тенденции, ослабление бурлеска и отделение романа от чистой сатиры, развитие психологического реализма и одновременно описания нравов, прозы обыденной жизни. Хотя региональные культурные различия грандиозны, эти параллели тем не менее имеют место.

На Дальнем Востоке точкой отправления и романической формой, которую надо было преодолеть, был не рыцарский роман, который не существовал, но героико-историческое повествование типа китайского "Троецарствия" или японского жанра гунки. В китайском и японском романе XVI–XVII вв. в отличие от Запада имела место реактуализация другой стороны того же архетипа, скорее развратника, чем плута. Напомним, что в средневековой сказке как на Западе, так и на Востоке эти два элемента скрещивались и что даже мифологические трикстеры объединяли часто эти два варианта в одном лице. Европейский роман XVII в. ("комический" роман) ставит на первое место тип плута, а эротический элемент оставляет на заднем плане. Исключение составляет только "Франсион" Сореля. В дальневосточном романе XVI–XVII вв., наоборот, на первый план выходит тип развратника, а плутовской элемент сравнительно слаб. Яркими примерами являются китайский «Цзинь, Пин, Мэй» и японские повествования Сайкаку. Эротический элемент в романе Дальнего Востока имеет сложную и противоречивую функ-

цию: объединены сатира и эстетизация природной чувственности. Сравнивая Восток и Запад, надо учитывать более низкий уровень индивидуализма на Востоке. Вот почему частная жизнь в китайском романе проявляется как описание *большой семьи* или, наоборот, *веселых кварталов*, которые находятся вне нормального общества. По этой же причине дальневосточные романы не знают активного героя, человека действия. Робинзон Крузо невозможен на Востоке. В китайской литературе XVIII в. деятельный человек – это обычный чиновник, и такая фигура становится объектом сатиры (особенно в “Неофициальной истории конфуцианцев” У Цзин-цзы). Зато сентиментальный герой, противостоящий жизненной прозе, хорошо знаком Западу и Востоку. Бао-юй в романе «Сон в красном тереме» может быть назван китайским Вертером.

Перейдем к более конкретному изложению. В Японии XVII в. писатель Сайкаку выступает в качестве основателя движения *укиё*, которое направлено на изображение земной жизни и светских радостей. “История любовных приключений одинокого мужчины” Сайкаку представляет серию эротических походов, начиная с детства героя и вплоть до его старости. Герой обладает повышенной чувственностью и заводит множество связей, особенно с проститутками различных рангов, а также с молодыми людьми из артистической среды. Йенноски (так зовут героя) во время своих странствий действует как плут. После шестидесяти лет он покидает мир, но вместо того, чтобы стать монахом, он направляется на корабле, носящем имя “Сладострастие”, на *остров женщины* – символ царства чувственности и сладострастия. Сходную историю Сайкаку разворачивает параллельно в другом романе – “История любовных приключений одинокой женщины”. Героиня также весьма чувствена, и это влияет на ее судьбу. Даже в старости над ее хижиной можно было прочитать надпись “Обитель сладострастия”. В этом романе более детально и с известной горечью представлена картина нравов. Описание обыденной жизни, включая самую низкую, частично дается в юмористическом и бурлескном ключе. Первый из упомянутых уже романов Сайкаку выглядит как пародия на знаменитый средневековый роман Мурасаки “Тэндзи моногатари”, о котором речь шла выше (еще до Сай-

каку были созданы пародии на “Исэ моногатари” и “Хэйке моногатари”, несомненно пародийно также и название сборника “Гэндзи-обезьяна”).

Естественно, что европейский роман Нового времени отворачивается, как мы видели, от рыцарского и галантного романов, тогда как японский роман Нового времени в известном смысле противостоит галантным и героическим моногатари. Брутальный эротизм и плутовство занимают место галантной придворной утонченности и самурайского героизма.

В Китае формирование романа Нового времени начинается и заканчивается раньше, чем в Японии, хотя в более ранние времена в Китае, в отличие от Японии, роман не существовал. В средние века там были только новеллы и героико-исторические повести, которые можно сравнить с японским жанром гунки. Героико-исторические повести являются отправным пунктом для развития китайского романа. Например, анонимный роман конца XVI в. «Цзинь, Пин, Мэй» воспроизводит почти точно один из эпизодов средневековой повести Ши Най-аня “Речные заводы”. Роман “Цзинь, Пин, Мэй” рассказывает о некоем Сымын Цзине и его женах. Семья становится ареной повествования, но эта *большая семья*, раздираемая противоречиями, интригами, ревностью и т. д., представляет собой модель общества. Социальный фон описывается в сатирическом ключе. Сымын Цзинь – это выскочка, который обогащается незаконными средствами, коммерсант и чиновник, плут, который действует среди других плутов. Но он не только хитрец, он также – и прежде всего – развратник, погруженный в свои сексуальные отношения. “Цзинь, Пин, Мэй” как роман сатирический предшествует знаменитому сатирическому произведению XVIII в. “Неофициальная история конфуцианцев”. Если же говорить о собственно романической, а не сатирической линии, то надо обратиться к роману XVIII в. Цао Сюэ-циня “Сон в красном тереме”, который можно считать классической формой жанра. Так же, как западные романисты XVIII в., Цао Сюэ-цинь отказывается от низких, натуралистических моментов, от мотивов бурлескных, чисто сатирических, комических, плутовских. Он тоже описывает *большую семью*, но реализм по-

вседневности уже объединен с реализмом психологическим, включая описания чувств возвышенных и утонченных. С этой точки зрения “Сон в красном тереме” напоминает западный сентиментальный роман. Грехи высоких чиновников, грязь в семейных отношениях не являются здесь объектом сатиры, но описанием прозы жизни сухой, бюрократической и, особенно, вульгарной. Главные герои противостоят этой вульгарной прозе. Бао-юй и его возлюбленная – личности действительно “романтические”. Бао-юй любит все прекрасное и ненавидит чиновников, у него превосходный вкус, и он пишет стихи. Он становится жертвой практицизма своих ближайших родственников, в частности – своей бабушки, жертвой традиций респектабельной *большой семьи*. На символическом уровне герой и героиня трактуются как два божества, которые посетили земной мир на короткое время. Роман дает нам живое описание характеров и сложных отношений меж людьми, полных противоречий и психологических недоразумений. Этот роман можно поставить в один ряд с лучшими европейскими романами XVIII в.

Мифологизм в романе XX века (от литературы к мифу)



В литературе XX в. “мифологизм” выступает в качестве художественного средства, соответствующего определенной концепции мира. Он получает блестящее выражение в романе в процессе перехода от классического реализма XIX в. к модернизму XX в. Пафос мифологизма состоял в обнаружении постоянных и вечных принципов, скрытых под обыденной поверхностью и сохраняющихся неизменными при любых исторических изменениях. Мифологизм вышел за рамки социальные и исторические, в которых разворачивалось действие романов XIX в., когда точка зрения была исключительно историческая и социальная; модернистский роман отказывается от этой точки зрения, что является естественной реакцией на устаревший эволюционизм. Социально-исторический подход определял структуру романа XIX в., поэтому отказ от данного подхода способствовал нарушению сложившегося структурного порядка. Модернизм компенсирует этот беспорядок символическими средствами, в том числе мифологическими. Таким образом, мифологизм становится инструментом повествовательного структурирования. Кроме того, модернистский роман использовал простые повторения и технику лейтмотивов, отчасти подсказанную мифологической драмой Рихарда Вагнера. Модернистский мифологизм связан некоторым образом с фрейдистским и юнгианским психоанализом, который заменил социальную характерологию XIX в. Томас Манн хва-

лил Вагнера за синтез “мифологии” и “психологии”. Необходимо подчеркнуть, что “глубинная” психология, т. е. психология подсознания, адресована личности, которая в значительной мере эмансипирована от социальных обстоятельств. Психология специфически индивидуальная трактуется в то же время как универсальная, что позволяет ее интерпретировать в терминах символично-мифологических. Но нельзя при этом сводить новшества модернистского романа исключительно к влиянию Фрейда и Юнга. Тем не менее юнгианский психоанализ, с его универсализацией и метафорической интерпретацией бессознательной игры воображения, облегчает переход от болезненной психологии современного покинутого индивида к психологии пререфлексивной и, в сущности, социальной архаического общества. Этот переход смягчен иронией, подчеркивающей огромную дистанцию, которая отделяет человека XX в. от подлинных творцов мифа в древние времена.

Большинство “мифологизирующих” авторов, как уже сказано выше, разочарованы в историческом подходе. У Дж. Джойса герой его романа “Улисс” Стивен мечтает освободиться от “кошмара истории”. Джойс использует мифологические параллели, чтобы подчеркнуть повторяемость тех же неразрешимых личных и социальных коллизий. Томас Манн пытается примирить миф и историю, противопоставляя традиционный миф мифу нацистскому. Латиноамериканские и азиатские авторы делают попытку сблизить модернистский мифологический подход с фольклорными традициями, еще вполне живыми в их культурах.

Обратимся к краткому сравнительному рассмотрению мифологизма в произведениях Т. Манна и Дж. Джойса, этих создателей “мифологического” романа. Указывая разницу между ними, нужно учитывать их источники, вкусы и личные склонности. У Манна мы найдем буржуазную среду северной Германии, традиции Лютера, Гёте, Шопенгауэра, Ницше, Вагнера и критический диалог с этими традициями. У Джойса – Ирландия, католическое средневековье, Фома Аквинский, Данте, Шекспир, Блейк, Ибсен. Существует известный параллелизм в творческой эволюции этих двух авторов между двух мировых войн. Параллелизм проявляется в переходе от произведений еще реалистических, которые они создали в моло-

дости, к “Волшебной горе” у Манна (1924) и “Улисс” у Джойса (1922), а затем от “Волшебной горы” к “Иосифу и его братьям” у Манна (1933–1943) и от “Улисса” к “Поминкам по Финнегану” у Джойса (1938).

В “Волшебной горе” и “Улиссе” интерес к социально обусловленным характерам уступает место образу рядового человека как носителя универсальной человеческой души на глубоком и подсознательном уровне. Символический план поддерживается мифологическими параллелями. В “Иосифе и его братьях” и в “Поминках по Финнегану” влияние Фрейда уступает место влиянию Юнга и его теории архетипов, хотя оба автора не хотят этого признать.

Но надо бы подчеркнуть, ведя разговор о Манне и Джойсе, что оба автора рассматривают одни и те же проблемы в терминах эквивалентных, но противоположных.

На первый взгляд, нет никакого сходства между “Волшебной горой” и “Улиссом”. Джойс описывает один день обыденной жизни в городских лабиринтах Дублина. Он критикует английское господство и ирландский национализм, лицемерие церкви, эгоизм и отсутствие свободы в семье; его описания проникнуты свифтовским сарказмом. В “Волшебной горе” и автор, и герой покидают будничную жизнь *внизу*, на равнине; действие романа разворачивается *вверху*, в изолированном мире туберкулезного санатория. Это опыт герметический. Нафта и Сеттембрини борются за душу героя Ганса Касторпа, который колеблется, бродит в потемках; он испытывает страсть к таинственной даме русского происхождения. В конце каждого опыта он встречает смерть, но постепенно узнает, что жизнь и смерть неразделимы, и находит свое место в жизни. “Волшебная гора” в некоторой степени *роман воспитания*. Психологический итог Ганса Касторпа позитивен. Социальный и психологический опыт персонажей “Улисса” в целом негативен: юный Стивен сознательно уходит от своего окружения, от своей семейной и социальной среды, а что касается Блума, то ему не удастся укорениться в городском ирландском обществе. Искусственное восстановление семьи (Стивен – как якобы приемный сын Блума и его жены Молли) имеет характер чисто иронический, так же как примирение Блума с его неверной женой. В Гансе Касторпе и Блуме, вопреки очевидной разнице, о которой только

что говорилось, – в обоих есть черты *every man's*, сюжет глубинной психологии, поле столкновения и разрешения метафизических антиномий. Покинув социально-историческую раму, отказавшись от нее, оба писателя не только демонстрируют очевидным образом антиномии жизнь–смерть, дух–материя, но также подчеркивают губительный характер естественной материальной, физиологической жизни. Внутренний монолог становится необходимым элементом повествования. Видения являются кульминационными пунктами внутреннего монолога. Реализуют суперструктуру “Волшебной горы” и “Улисса” лейтмотивы. В “Улиссе” это мотивы отца, блудного сына, цветка (*bloom, virag, flower*), в частности лотоса; в “Волшебной горе” – ассоциации, связанные прежде всего с Клавдией Шоша. Использование музыкальной техники и культ музыки имеют место у обоих авторов и облегчают употребление символического языка мифа. Название романа Джойса, а также подзаголовки в романе извлечены из гомеровской “Одиссеи”, персонажи отождествлены с мифологическими героями: Блум – это Улисс (Одиссей), Стивен – Телемак, Молли – Пенелопа, а также – мать-Земля или Калипсо, старая молочница – Нестор или Афина, любовник Молли – это Эвримах, девушка на пляже – Навзикая, ирландский националист – циклоп Полифем, хозяйка публичного дома – Цирцея; ее распущенные клиенты сравниваются со спутниками Одиссея, превращенными в свиней; споры в библиотеке сопоставляются со Сциллой и Харибдой. Непрестанные кружения, вечный бег Блума по Дублину сравнивается Джойсом со странствиями Одиссея, и то, что Стивен покидает родной дом, позволяет Джойсу обозначить его Телемахом. Наряду с греческими мифологическими параллелями Джойс привлекает и другие, например библейские: Блум – это не только Одиссей, но также Адам, Моисей, Христос, Агасфер. Стивен – Христос, Люцифер, а Молли – Ева и дева Мария. В то же время Джойс оперирует и немифологическими параллелями. Он сравнивает своих героев с персонажами Шекспира и с историческими личностями – например, Блум есть также лорд Биконсфилд.

Джойс использует символы первобытные, античные, библейские, алхимические. Солнце, а в другом месте – трамвай он называет драконом, кусок мыла – талисманом и т. д.

Тот факт, что он может приписать одному и тому же лицу мифологические образы, совершенно различные и даже противоположные (Христос–Люцифер, Пенелопа–Калипсо), нам показывает, с одной стороны, условный и частично иронический характер всех этих отождествлений, с другой стороны – сближение различных мифологических образов выражает идею их глубинного единства. Джойс использует мифологические образы прежде всего для того, чтобы выразить абсурдную циркуляцию людей и вещей в рамках социальной истории. Это идея модернистская, не имеющая ничего общего с архаической мифологией.

У Томаса Манна в “Волшебной горе” мы также находим мифологические сравнения. Пребывание Ганса Касторпа в туберкулезном санатории сравнивается с пленением Тангейзера на горе Венеры, которая одновременно может быть и островом Цирцеи. Венера или Цирцея отождествляется с мадам Шоша, которая, так же как Молли в “Улиссе”, символизирует принцип женственности и является, в известном смысле, богиней любви и плодородия. Ночь любви героя с мадам Шоша – это акт ритуальный, с одной стороны – нечто вроде демонической Вальпургиевой ночи, с другой – эпизод веселого карнавала, во время которого Клавдия Шоша исчезает, а через некоторое время возвращается с другим сексуальным партнером, неким Пеперкорном. Дама, которая исчезает и возвращается, содержит намек на *календарную* богиню типа Деметры. Ее сексуальная связь во время карнавала напоминает священный брак в календарных обрядах. Пеперкорн имеет черты короля-жреца, который, став импотентом, должен погибнуть. Но, в отличие от ритуальной дуэли между старым и молодым претендентами, здесь оба готовы уступить даму своему сопернику. Идея циклизма, выраженная Джойсом в “Улиссе”, не чужда и Манну в “Волшебной горе”, где она непосредственно связана с календарным ритуалом и всячески обыгрывается на страницах романа.

Переходим к третьему периоду в творчестве Томаса Манна и Дж. Джойса. “Поминки по Финнегану” Джойса – это продукт ученой игры. Ее источники: ирландские легенды, Библия, египетская “Книга мертвых”, Коран, буддийские тексты, индийские Упанишады, Гомер, патристика, скандинавская “Эдда”, Свифт, Беркли, Гольдони, Оскар Уайльд, Льюис Кер-

ролл, Ибсен, Фрейд и т. д. Сюжетное ядро – это преступление некоего Ирвикера, преступление неопределенное, смутное, совершенное в парке Феникс, и угроза наказания за преступление. Ирвикер, в отличие от Блума, буквально отождествляется с ирландским эпическим героем Финном и королем Марком. Ирвикер и его жена Анна Ливия отождествляются с Адамом и Евой, а их дети – с Тристаном и Изольдой. Детями Ирвикера и Анны являются, кроме того, мифические близнецы Шон и Шем, в свою очередь отождествляемые с Каином и Авелем. Старый парк – Эдем, четыре старика – евангелисты. Таким образом, не античный миф, а кельтские и библейские легенды скрещиваются между собой. В отличие от “Улисса” прозаическая материя обыденной жизни почти отсутствует и является источником комического гротеска, мифологизм полностью господствует. Язык становится все более и более изысканным и условным, техника лейтмотивов – более утонченной. Мифологические фигуры складываются и делятся, они превращаются в другие персонажи. Все время происходит калейдоскопическая перегруппировка мифологических и литературных мотивов. Диахронические повторения выражают абсурдную бесконечность “кошмара истории”. Чтобы выразить идею цикличности, Джойс использует имена и теории Вико и Кинэ. Он также обращается к Юнгу. С помощью этих теорий, все время продолжая ученую игру, Джойс разрешает задачу демонстрации абсурда истории. Мечтая избежать исторического кошмара, прекратить его, Джойс адресуется к буддийской идее нирваны, противостоящей сансаре. Символическая мифология “Поминок по Финнегану” стремится соответствовать генерализованному человеческому сознанию, коллективно-бессознательному, и поэтому она претендует на глобальную универсальность.

Разница между романом Т. Манна “Иосиф и его братья” и “Поминками по Финнегану” Джойса еще большая, чем между “Волшебной горой” и “Улиссом”, но в принципе оба романа чисто мифологические, и акцент в них сделан на мифологии, а не на психологии, которая здесь служит для интерпретации целой серии мифологических сюжетов. У Джойса субъективизм увеличивается, а у Манна уменьшается. Реалистический объективизм помогает Манну использовать мифологическую материю не для интеллектуальной игры, а для

анализа мифологического сознания с учетом его исторического характера. “Иосиф и его братья” – одновременно роман-миф и роман о мифе. В этом произведении существует вера в социальный прогресс, в то время как у Джойса в романе она отсутствует. Томас Манн показывает, что библейская мифология – это непосредственное звено между мифологиями древнего Востока (с их мифом о смерти и воскресении календарного божества) и христианской мифологией, в которой циклизм замещен исторической концепцией. Манн обладал огромной научной эрудицией, и его интерпретация мифа опирается на новейшие теории. Он, несомненно, был знаком с трудами Леви-Брюля, Бахофена, Кассирера, Фрейда, Юнга и других. Его интерпретация менее произвольна, чем у Джойса, но он также использует иронию и даже карнавальность с целью метафоризации “вечных” тем.

Роман “Иосиф и его братья”, как и “Волшебную гору”, можно назвать *романом воспитания*. Индивидуалист Иосиф постепенно включается в социальную среду, он подымается до синтеза рационального и иррационального, сознательного и бессознательного, культурного и природного. Как натура художественная и как любимец своего отца, Иосиф противостоит своим братьям, которые не более чем простые пастухи. Жестокий опыт *временной смерти*, символизируемой пребыванием в колоде, и испытания, которые следуют за этим в чужой стране, включая сюда и эротическое искушение со стороны жены его хозяина, пребывание в тюрьме и т. д. – все эти приключения помогают ему преодолеть инфантильный эгоизм, стать по-настоящему мудрым. В отличие от Джойса, который вечно экспериментировал, Томас Манн разворачивает библейский миф как истинно эпическое повествование. Иосиф становится первым советником египетского фараона и благодетелем своего народа.

Здесь можно рассмотреть, так же как и в “Волшебной горе”, отражение ритуала инициации и, что еще важнее, реформированного календарного мифа. Сам Иосиф осознает себя Таммузом, Осирисом и Адонисом. Пребывание в колоде, жизнь в Египте, в том числе – в египетской тюрьме, как уже указывалось, символизируют пребывание в ином мире и временную смерть. Там, в этой таинственной стране, он испытывает демоническое и эротическое искушение, но отка-

зывается от любви Нут. Роль мученика и благодетеля, хотя только практического и профанного, ведет к ассоциации с Христом, а также к ассоциациям – более естественным – с Гильгамешем (он отказывается от Нут, как Гильгамеш от Иштари) и Гермесом (Иосиф тоже является медиатором, но медиатором между духовным и природным, фараоном и народом). Самое главное новшество по сравнению с “Волшебной горой” – полная мифологизация всего сюжета и метафоризация мировой истории. Это последнее интерпретировано не без влияния юнгианской теории о коллективно-бессознательном (ср. с “Поминками по Финнегану”). Колодец, в котором Иосиф остается некоторое время, покинутый своими братьями, ассоциируется с колодцем исторической памяти, одновременно с поиском исторических корней и коллективно-бессознательным. Исторические события все время повторяются, причем таким образом, что более ранние служат кулисами для более поздних. Этим объясняется сходство пар: Авраама и Сары с Исааком и Ревеккой, Каина и Авеля с Иаковом и Исмаилом; все Елеазары объединены в личности одного-единственного. Архетипическое становится типическим. Сами герои повествования действуют по примеру более древних персонажей. Чтобы развернуть свой философский роман, Томас Манн использует не только основной корпус библии, но также апокрифические источники, включая гностические. Последние необходимы, чтобы представить историю Иосифа как роман души, преодолевающей дуализм духа и природы, объединяющей творения человека и Бога как поступки высшие и взаимодействующие. Все это в то же время есть гуманистическая аллегория исторического развития культуры, социального и нравственного прогресса (в отличие от Джойса).

Специфическую проблему представляет мифологизм Кафки. Его романы “Процесс” и “Замок” созданы в то же время, что и произведения Джойса и Манна, но сомнительно, чтобы Кафка сознательно обращался к древним мифам. Можно ли считать его экспрессионистские фантазии мифом? Имеется известное число интерпретаций его романов как философских или религиозных аллегорий. Чаще всего речь идет о поисках у Кафки элементов или фрагментов иудео-христианской мифологии (М. Брод, Дж. Келли, Г. Таубер,

Г. Райсс, Ф. Велч, Г. Шепс, Э. Веллер, В. Вейнберг и др.). В. Вейнберг сводит творчество Кафки к альтернативе между иудаизмом и христианством. Д. Картиганер, наоборот, утверждает, что "Процесс" – это сознательная травестия истории Иова. По его мнению, сам Иов – невинная жертва в руках *Отца*, и сюжет является героическим мифом, нарративизирующим ритуал инициации, который трактуется им с психоаналитической точки зрения. Но на самом деле, в отличие от Иова, инициация героя Кафки завершается его гибелью. Кафка не создает аллегорий, скорее он создает многозначные символы; он не занимается сознательной игрой с мифологическими мотивами и скрытыми книжными реминисценциями, как это делает Джойс. Так же как Джойс, Кафка осуществляет переход от реалистического социального романа к синтетической конструкции символической модели мира. Он также выражает противоречия между личностью и обществом и внутри самой человеческой души. Герой у Кафки – рядовой человек (*every man*), а сюжет стремится символически моделировать мир как целое – в этом специфика его романов. Кафка ближе к Джойсу, чем к Томасу Манну, но, в отличие от обоих этих авторов, его мифологизм чисто творческий, спонтанный, личный. Он оперирует современным обыденным материалом (ср. с попыткой Джойса мифологизировать вокруг повседневных вещей: трамвая, мыла, коробки и т. д.; ср. также с личными, искусственными мифами у Э. Т. А. Гофмана). Избегая ассоциаций с традиционными мифами, Кафка более точно, чем Джойс, описывает одиночество и отчуждение современного индивида. Зато он использует форму и мотивы снов. Частично под влиянием экспрессионизма он представляет фантастическую поэтическую трансформацию в качестве высшей реальности. Но он компенсирует свой метафизический порыв иронией и гротеском, как Джойс и Т. Манн. В "Замке" представители высшего и таинственного слоя бесстыдны, ленивы, развратны. Божественный напиток – коньяк. Замок и высший двор (трибунал) имеют вид странный и жалкий. В "Процессе" сострадательный адвокат Гульд заболевает вместо своих клиентов, а его помощница заводит любовные связи с обвиняемыми. Наказание бедного К. кажется убийством, совершенным разбойниками в мрачном предместье. Эта прозаизация не ослабляет представления о могуществе высших институций. Наоборот,

она подчеркивает ее таинственную силу, которая скрыта в темных углах обыденной жизни. Она вскрывает демонизм самых банальных мест и ничтожных людей. Не надо думать, что этот гротеск сатиричен. Фантазия Кафки не сатирична а скорее мифологична благодаря метафизическому уровню его творчества, вопреки всей этой обыденной и прозаической окраске. Социальный и психологический уровень находятся в отношениях взаимного отражения. Кафка ставит проблему условий и смысла человеческого существования. Но именно метафизический уровень трансформирует ироническую фантазию Кафки в "мифологию". В его творчестве субъект и объект взаимозависимы, и эта зависимость коррелируется с дихотомией миров небесного и земного. Облик персонажей может меняться в зависимости от обстоятельств и от восприятия и ощущения других лиц. Например, Кламм меняет свою внешность утром и вечером, в городе и в Замке. Картина мира не только изменяется от того, как выглядят Замок или Трибунал, но ее сущность зависит, в известной степени, от состояния сознания героя.

"Мифологическая" фантазия "Процесса" и "Замка" представляет на социальном уровне ситуацию одиночества индивида, лишенного прав, на психологическом уровне – подсознательный комплекс вины, а на метафизическом уровне она символизирует перманентный человеческий грех и разрыв между земным миром и не известным человеку метафизическим законом, потерянный Рай. Этот разрыв поддерживается утратами информации в нитях, соединяющих Замок и деревню, и постоянной деформацией высшего двора. Герой Кафки рассудочен и ограничен, индивидуалистичен и достаточно укоренен в социальной среде. Все это мешает ему признать свою вину и приблизиться к пониманию смысла жизни; это понимание требует отказа от самого себя, что невозможно для обычного человека.

Повествование у Кафки часто разворачивается в соответствии с логикой абсурда. Повествовательные уровни и планы противоречат один другому. Полисемантические символы меняют смысл с изменением уровня, смысл может стать прямо противоположным. Кафкианский полисемантизм на поверхностном уровне проявляется как абсурдистская фантазия, что связано с эпистемологическим релятивизмом. Кафка

конструирует свою модель мира с конъюнкцией (и/и), а не с дизъюнкцией (или/или). Например, в новелле "Сельский врач" срочно будят врача для спасения больного. Чтобы отправиться к больному, он вынужден оставить свою горничную в руках некоего грубого мужчины. На первый взгляд *больной* ему кажется здоровым, но затем он вынужден остаться с больным в его постели, чтобы лечить его раны, потом доктор в конце концов убегает. Где же истина? В жертве врача ради мнимого больного или в эгоистическом отказе врача разделить страдания с истинно больным? Истина двойная, вопреки противоречиям и впечатлению, что вся описанная история – это только страшный сон.

Антиномия личности и сверхъестественных необъяснимых сил, так же как и логика абсурда, являются предпосылками кафкианской мифологии социального отчуждения. Не только сам индивид и сверхъестественные силы, но и отношения между ними становятся объектом мифологизации. Этим путем символизируется социальное отчуждение, которое описывается, например, в новелле Кафки "Превращение", где трансформация героя в отвратительное насекомое отделяет его от семьи и социальной среды. В произведениях Кафки известную роль играет символизм одежды, которая подчеркивает внешний социальный статус, независимо от самой личности. Обратившись снова к "Замку", вспомним, как Клямм все время меняет свою одежду, но его черный пиджак остается знаком его статуса. Ливрея Барнабы указывает на его службу в Замке, ожерелье Амалии – эротический знак и т. д. Обратный смысл должно иметь отсутствие формы у чиновников трибунала. В какой-то мере сходен и феномен изменения личности так называемых помощников героя: когда они на службе, они походят друг на друга, как близнецы. Все эти примеры содержат также намек на нивелирование личности.

Специфический характер кафкианской творческой мифологии может быть вскрыт при сравнении ее с традиционными мифами. Новелла "Превращение" в принципе сравнима с тотемическими мифами и волшебными сказками. Но они находятся на противоположных полюсах: в тотемических мифах превращение предка в животное, часто в момент смерти, ведет, в конечном счете, к его перевоплощению (реинкарнации) в наследниках и к религиозному поклонению

ему. Следовательно, тотемическая метаморфоза означает единство рода, в отличие от истории семьи, отвернувшейся от бедного героя Кафки. В сказках превращение в безобразное животное обычно бывает временным результатом колдовства, иногда это естественное возвращение чудесного матримонимального партнера в свой клан, т. е. опять, как и в мифе, подчеркивает единство с кланом. Таким образом, новелла Кафки кажется *мифом наизнанку*, *антимифом* и *антисказкой*. Так же и в романах Кафки герой, в отличие от героя мифов, сказок и средневековых романов, не проходит с успехом инициационных испытаний, а обречен на конечную неудачу: в "Процессе" он не может войти в "дверь закона", в "Замке" он тоже ничего не добивается, засыпает в неподходящий момент, когда, кажется, мог чего-то достигнуть. Характер героя у Кафки, упрямый и мятежный (казалось бы, это черты скорей героические), не помогает, а мешает ему пройти инициацию. Не случайно Барнаба принят в Замок *после потери храбрости*; это противоположно ситуации в мифе, сказке, куртуазном романе и т. д. Еще раз повторим, что у Кафки мы имеем антимиф, антисказку и т. д. Вместо слияния с социумом – отчуждение.

В романе XX в. существует множество вариантов мифологизации – например, апологетический подход к дохристианской мифологии у Д. Г. Лоренса ("Пернатый змей"), описание одичания человека у У. Голдинга ("Повелитель мух"), синтез позиций Т. Манна и Дж. Джойса у Г. Броха ("Лунатики", "Смерть Вергилия", "Невинная"), эксплуатация греческой мифологии на манер Джойса у Дж. Апдайка ("Кентавр") и т. д. В "Презрении" А. Моравиа находим уже реакцию на мифологизм Джойса.

Отдельно надо было бы сказать о латиноамериканской литературе (Астуриас, Карпентьер, Х. М. Аргедас, особенно Г. Г. Маркес) и также африканской (например, Катеб Ясон). В этих странах модернистский мифологизм скрещивается с реальными фольклорными мифологическими традициями. Прекрасный пример – "Сто лет одиночества" Маркеса, где мы находим мифологические модели мировой истории, латиноамериканской истории и истории Колумбии, где встречаем *культурного героя*, инцест предков, мифологизацию частной жизни, жизни/смерти, памяти/забвения.

Приложение

*Краткие сведения
о некоторых развитых
мифологических
системах*

*Классические
мифологические
системы*

Скандинавская мифология



В *пространственной* модели мира по *горизонтали*: жилище богов Асгард и “средний мир” людей (Мидгард) противопоставляются внешнему миру Утгарду и Ётунхейму (в последнем обитают великаны ётуны, или турсы) как центр периферии, отчасти как кульгура природе, как “свои” “чужим”. При этом Север и Восток демонизированы. Земля противопоставлена океану, змей Мидгард – змею Ёрмунганду, живущему в океане.

По *вертикали*: космос представляет собой мировое древо – ясьень Иггдрасиль, на среднем уровне которого находится земной человеческий мир Мидгард, на высшем уровне – Асгард и Вальхалла, а на нижнем – демонический мир, царство мертвых Хель. Вальхалла противопоставлена царству Хель, а валькирии – норнам, живущим у корней дерева и предопределяющим судьбу людей. Три корня дерева соотносены соответственно с людьми, с инеистыми великанами хримтурсами и с самой Хель. Кроме того, на нижнем уровне находится змей Нидхёт, на среднем – четыре оленя, а на высшем – орел; четыре карлика поддерживают небо по углам, а белка Рататёск, снующая вверх-вниз по дереву, является своего рода медиатором между верхом и низом. И наконец, небо и землю соединяет радужный мост Биврёст.

Во *временной* модели мира: мир возникает в результате взаимодействия воды и огня с холодом; темный мир Нифль-

хейм смешивается с ядовитым инеем огненной страны Муспелльсхейм. Из пены остывающих подземных вод мировой бездны появляются первый великан Имир и корова Аудумла, из соленых камней – Бури, отец Бора, из подмышек и трущихся друг о друга ног Имира – другие инеистые великаны, *хримтурсы*. Боги, сыны великана Бора, поднимают землю, в частности Тор вылавливает из воды змея Мидгарда и устраивает Средний мир. *Один*, *Лодур* и *Хёнир* оживляют древесные прообразы людей (ясень аск и ольха или ива Эмбла); появляются норны, определяющие их судьбу. Боги устраивают небесный свод, определяют роли солнца (Соль) и месяца (Мани), сестры и брата. В процессе мироустройства они обуздывают демонического змея Ёрмунганда, волка Фенрира и их сестру Хель, а затем и их отца Локи.

За космогонией следует эсхатология. Золотой век предшествует войне асов и ванов (двух групп богов), первой войне в мире, а затем и первой смерти – юного бога Бальдра, сына Одина (от копья, которое подсунил Локи слепому богу Хёду). Далее начинаются всеобщие распри, приходит стужа, вырываются чудовища и огненный великан Сурт; чудовищам сопутствует корабль мертвецов Нагльфар, управляемый Локи. Наступает всеобщая гибель (рагнарёк).

На фоне *горизонтальной* модели мира развертываются многочисленные повествования о борьбе богов с ётунами (великанами) и цвергами (карликами). Ётуны пытаются отнять богинь и чудесные атрибуты богов (молот Тора – Мьёльнир, волосы богини Сив, молодильные яблоки Идунн и др.). Чудесные предметы и эликсиры (копье Одина Гунгнир и его золотое кольцо Драупнир, уже упомянутый молот Тора, ожерелье Брисингамен, чудесный корабль Скидбладнир, сокровища карлика Андвари, мед поэзии) изготавливаются цвергами, и боги добывают их хитростью. В основе подобных сюжетов лежат этиологические мифы, в которых боги выступают в роли *культурных героев*, но “происхождение” здесь как бы отеснено “циркуляцией”: чудесные предметы переходят от карликов к богам, от богов к великанам, возвращаются к богам. Один из любопытных примеров – добывание меда поэзии верховным богом Одином, выступающим здесь именно в роли культурного героя. Появление *меда поэзии* происходит

следующим образом: после войны асов и ванов боги смешали свою слюну и сделали некоего квасира. Цверги убили квасира и из его крови сотворили мед, а затем отдали мед великанам в виде выкупа за убийство великана Гиллинга. Великан Сугтунг, его сын, поставил свою дочь сторожить мед в скале Хинтбьёрг. Один проник туда хитростью и, проведя с ней три ночи, выпил мед и унес этот источник вдохновения (ср. миф о глазе Одина в медовом источнике Мимира, шаманскую инициацию Одина, подвешенного на мировом древе перед получением чудесных рун, глоток меда после стояния Одина меж костров).

Скандинавский небесный пантеон, как уже было сказано, включает две группы богов: асов и ванов. Последние (Ньёрд, Фрейр, Фрейя) являются специально богами плодородия.

Верховный бог Один, воплощающий власть, мудрость, магию, – покровитель воинов, хозяин Вальхаллы. Тор – громошник, борец с чудовищами, представляет и военные, и аграрные функции, близок к образу культурного героя-богатыря. Тюр – покровитель военных собраний и поединков. Хеймдалль – страж богов. Локи – типичный трикстер; иногда он представляется братом Одина, который, как мы видели, имеет черты подлинного культурного героя. Соответственно, Один – отец богов, а Локи – отец чудовищ. Сам Локи – изобретатель рыболовной сети, но в основном он типичный мифологический плут, который хитростью помогает Тору вернуть его молот, захваченный великанами, похищает богиню Идунн и волосы Сив, добывает сокровища Андвари, отвлекает коня великана Тьяцци, чтобы помешать строительству Асгарда, подсовывает Хёду копье для убийства Бальдра, в конце мира открыто встает на сторону хтонических сил против богов.

Египетская мифология



Тотемизм, вернее – его пережитки проявляются в зооморфных символах мифологических персонажей: бык (Апис, Бата), корова (Хатор, Исида), баран (Амон, Хнум), змея (Апоп, Рененутет), змея//крокодил (Себек), кошка (Баст), лев (Тэфнут, Сехмет, Хатор), шакал (Анубис), сокол (Гор), ибис (Тот).

Большинство богов имеют местное происхождение, связаны с определенными номами (областями): Птах – с Мемфисом, Амон – с Фивами, Тот – со Шмуном, Ра – с Гелиополем.

Гегемоном постепенно становится Ра, а затем Амон, в дальнейшем происходит слияние других богов с Ра. С ним отождествляются: Атум (бог солнца, сын Нуна-хаоса, он – первый холм), Амон, Гор, Птах, Осирис. Сливаются и различные божественные уровни: Гор – сердце Ра, Апис – душа Птаха, Тот – язык Птаха.

Боги выступают в роли культурных героев: Тот – бог мудрости, счета и письма; Гор – создатель календаря (“владыка времени”), счета, письменности, покровитель библиотеки; Птах – культурный герой в самом широком понимании; Атум – демиург. Другие функции богов слабо дифференцированы: Ра и Атум – боги солнца, Гор – луна, визирь богов и живой фараон, Птах (слившийся с Тотенемом) – бог плодородия, Сехмет – богиня войны, Тот – “владыка бедуинов”. Не

только Гор, но и Птах, Амон и Тот отождествляются с фараоном. Централизация, отождествление богов, вообще отождествление – характерная черта египетской мифологии.

Главные мифы творения, т. е. египетская теогония: из водяного хаоса Нун вышел первый холм (Атум, что буквально значит “старый”), который сам себя оплодотворил и родил. Затем он родил путем плевка Шу (воздух, влага, мужское начало) и Тефнут (женское начало). Эта пара произвела на свет Геба (бога земли) и Нут (богиню неба), а эти двое родили в свою очередь Исиду, Нефтиду, Осириса и Сета. Все эти боги составляют так называемую гелиопольскую девятку – *эннеаду*. В мемфисской версии главным демидургом выступает Птах, задумавший творение в своем сердце, а в фиванской версии – Амон. Шу поднял небо Нут над землей в виде женщины или коровы. Небо представляется иногда также в виде змеи или грифа, а иногда – как крыша на восьми подпорках. Хнум вылепил людей на гончарном круге из слез Ра.

Борьба хаоса и космоса представлена прежде всего как борьба солнца (также Гора, его перевоплощения) с Апоном и его крокодилами и гиппопотамами в “подземной” реке. Иногда борьба идет с Сетом, популярным персонажем другого мифа (см. ниже). Миф о борьбе Ра с Апоном – “суточный” миф (действие повторяется каждые сутки), вариант календарного мифа. Другой календарный миф – это уход и возвращение дочери Ра (она же и его глаз), т. е. Тефнут (или Хатор, Сехмет, обычно в виде львицы). Дочь либо уходит, поссорившись с отцом – что приводит к засухе (потом ее заманивают обратно и празднуют “день виноградной лозы”), либо составившийся Ра сам посылает дочь наказывать людей, якобы замысливших на него зло, а потом сам ее возвращает.

Главный календарный миф, символизирующий годовой цикл, – это миф об Осирисе, который является богом производительных сил природы и царем загробного мира, старшим сыном бога земли Геба и богини неба Нут. Он выполняет важные функции культурного героя, связанные с земледелием. Его младший брат Сет, бог пустыни, убивает Осириса, но сестра (и одновременно жена) Осириса Исида рождает от уже мертвого Осириса сына Гора, а Гор побеждает Сета – и Осирис воскресает. Однако, воскреснув, он все равно уходит

в “нижний” мир и становится его властелином. Смерть и воскресение Осириса – это ежегодное умирание и воскресение природы, возрождение ее производительности. Гор становится живым фараоном.

Специфика египетской мифологии связана с государством, сформировавшимся на основе ирригационного земледелия в долине Нила. Оппозиция космоса и хаоса выражена противопоставлением Ра и Апопа (суточный цикл) и Осириса и Сета (годовой цикл). Сюда же относится заупокойный культ и суд Осириса.

Связующий шарнир космогонического суточного календарного цикла – обожествленный царь, отождествленный прежде всего с Гором, но также с Ра и Осирисом как первыми фараонами Египта. Основа единства – полное обожествление фараона как единственного посредника между небом и землей, ответственного за космический и социальный порядок. Глаз Ра или глаз Гора ассоциируется с богиней порядка Маат (или, как мы знаем, с Тефнут). Вселенная-государство описывается не в политических, а в природных терминах. Различные природные явления, в их действительной или мнимой связи, олицетворяются за счет отождествления или генеалогического сближения богов. Еще не выработана концепция героя, поэтому и боги, в сущности, лишены индивидуальной характеристики. Единый сюжет варьируется на различных уровнях: Осирис – на хтоническом, Ра – на солярном, Атум – на космогоническом. Выдвижение на первый план солнца ведет к таким слияниям, как Себек-Ра, Атум-Ра, Монту-Ра, Хнум-Ра, Амон-Ра.

Шумеро-аккадская мифология



Шумеро-аккадские боги, как и египетские, связаны своим происхождением с отдельными областями (городами-государствами): Энки (Эа) с Эреду, Энлиль с Ниппуром, Инанна с Уруком, Мардук с Вавилоном. Но, в отличие от египетской мифологии, нет дублирования и слияния богов. Боги отчетливо разделяются по функциям: Энки (Эа) – хозяин Абсу и других вод, бог плодородия и плодovitости, бог мудрости и отец богов; Энлиль (сын бога неба Ану) – бог воздуха и ветра; Инанна (Иштарь) – богиня любви и войны; Нинмах (Нинхурсаг) – богиня-мать; Нингирсу – бог-воитель; Уту (Шамаш) – бог солнца; Нанна (Син) – богиня луны. Сферы хозяйства разделены между Энкимду, Думузи и Сумуканом.

Боги выступают в функции культурных героев. Энки поднял Эреду из Абсу (т. е. часть суши из океана), определил судьбу городам, наполнил водой реку Тигр, разделил области хозяйства, изобрел огородничество и льноводство, плуг и мотыгу, медицинские травы; Энки – владыка божественных законов и сил Ме, он дал хлеб и судьбу только что созданным людям (изготовила людей из глины Нинмах). Энлиль отделил небо от земли, создал “все полезное”, в частности – добыл зерно (“семя страны”), произвел злаки и деревья, приспособил кирку (мотыгу) для возделывания земли; Энлиль в Шумере считался отцом богов. Неудивительно, что в календарном

мифе он играет роль умирающего и воскресающего бога. Энлиль изнасиловал свою невесту Нинлиль (после чего она родила бога луны), за что был изгнан в “нижний” мир, стал отцом стражи этого мира, принялся насылать на землю чуму, засуху, потоп. Инанна спустилась в “нижний” мир, чтобы стать там госпожой и поднять оттуда людей, но хозяйка подземного мира Эрешкигаль и его стражи постепенно превращают Инанну в труп. Энки послал подарки для Эрешкигаль и заменил Инанну на Думузи, которого стали мучить демоны “нижнего” мира. Думузи, по одному варианту, умирает в “нижнем” мире, а по другому – остается там по очереди со своей сестрой Гештинанной.

В плане противопоставления космоса и хаоса шумерское сказание о Зиусудре (аккадский Ут-Напиштим) рассказывает о ниспослании богами потопа. Спасителем оказывается Энки, он дает Зиусудре совет, как справиться с потопом. В шумеро-аккадской мифологии представителями хаоса являются чудовище Лаббу, явившееся из моря, птица Зу, похитившая таблички судьбы, чудовище Хувава (Хумбаба), с которым сражается Пильгамеш, а также дракон Асаг, побежденный богом ураганного ветра Нинуртой.

Космогонический процесс в аккадской (в том числе вавилонской) мифологии, по данным заклинаний и текста “Энума элиш”, сводится к следующему: сначала был только Океан (шумерский Абзу, аккадский Апсу), который со своей женой Тиамат породил богов. Он хотел избавиться от шумевших детей, но Эа (шумерский Энки) убил его магическим образом и вместе с богиней Дамкиной породил Мардука. Мардук победил Кингу, предводителя воинства Тиамат, создал из тела Тиамат небо и землю, а из крови Кингу – человечество.

Специфика шумеро-аккадской мифологии связана с нерегулярностью речных разливов, опасностью внешних вторжений, незавершенностью политической централизации. Отсюда – напряженная борьба молодого поколения богов за упорядочение, динамичность богов (в отличие от египетской статичности), отсутствие их единоначалия (действуют “советы богов”), развернутая хозяйственная деятельность и ясные следы культурных героев среди богов, особая роль людей как слуг богов, отсутствие гармонического решения судьбы лю-

дей после смерти и трагическая невозможность достигнуть бессмертия. По сравнению с египетской мифологией, боги менее абстрактны и более индивидуализированы. В отличие от Египта имеет место гегемония не солярного божества, а бога ветра и воздуха Энлиля. В шумеро-аккадской мифологии боги не синтезируются, а дифференцируются; боги (особенно представители младшего поколения) отдаляются от моделируемых ими природных объектов. Обратная сторона очеловечивания и индивидуализации богов – противопоставление им людей; зарождается концепция героя и мотивы богоборчества (Гильгамеш, Адапа, Этана).

Греческая мифология



Основная теогоническая схема сводится к следующему: первоначальный хаос – это бездна, смесь стихий и одновременно всеобщий зародыш. Из бездны вышли Уран (небо, мужское начало) и Гея (земля, женское начало). Это – первое, самое древнее поколение богов. От их брака произошли титаны, киклопы и гекатонхейры (сторукие). Все они своим ужасным видом возбуждали ненависть отца. Уран прятал их в утробу Геи, которая страдала от тяжести скрытых в ней детей; она уговорила младшего сына Кроноса оскотить отца и прекратить его бесконечную плодовитость (из крови Урана произошли эринии). Кронос взял в супруги свою сестру Рею (второе поколение – титаны). По предсказанию Геи, Кроноса должен был лишиться власти его собственный сын, поэтому он проглатывал своих детей, но одного из них, Зевса, Рея подменила камнем. Зевс (третье поколение богов) воспитывался на Крите с нимфами и был вскормлен молоком козы Амалфеи. Возмужав, он опоил Кроноса волшебным питьем, и тот изрыгнул свое потомство, куда входили Аид (Гадес), Посейдон, Гера, Деметра, Гестия. Зевс и киклопы выступили против Кроноса и титанов. Кроноса низвергли в Тартар – обиталище Никты (ночи), где находились Хаос, Гея и Эрос. Восстали гиганты, сыны Геи; Гея породила чудовище Тифона, но Зевс победил его посредством серпа и придавил горой Этной. Гера, Афина и Посейдон устроили заговор против Зевса, но его освободил сторукий Бриарей.

В греческой мифологии есть культурные герои и трикстеры. Типичный классический культурный герой – Прометей, сын титана Иапета, двоюродный брат Зевса. Имя Прометей означает “мыслящий прежде”. Прометей создал человека из глины, смешав со слезами, и дал ему душу из огня, обучил искусствам и ремеслам. Сам огонь он похитил для людей из небесной сокровищницы. Прометей научил людей обманывать богов с жертвоприношением (подменил мясо костями, покрытыми жиром). Он был наказан Зевсом и прикован к скале. В образе Прометея черты культурного героя объединяются с чертами богоборца. Брат Прометея – Эпиметей (его имя обозначает “думающий после”, т. е. “крепкий задним умом”) невольно выступает в роли трикстера, так как берет в жены Пандору, в ящике которой собраны нужда, болезнь и все людские пороки и несчастья. Некоторыми чертами культурного героя, а также трикстера-медиатора (посредника между живыми и мертвыми, между людьми и богами), обладает Гермес, который сделал лиру, изобрел меру весов, покровительствовал купцам, но еще похитил пояс Афродиты и стада Аполлона.

Борьба хаоса и космоса отчасти выражена мифом о потопе. Зевс наслал потоп, чтобы уничтожить людей. Девкалион (сын Прометея) и Пирра (дочь Эпиметея), ставшие мужем и женой, создают ковчег и спасают людей.

Древнегреческий олимпийский пантеон включает множество богов. В частности, Зевс является верховным богом, Посейдон – хозяином океана, Гефест (сын Геры и Зевса, сброшенный Зевсом на землю и при падении сломавший ноги) – бог огня, мифический кузнец, муж Афродиты. Гермес (сын Зевса и Майи) – гонец Зевса, проводник душ умерших, бог красноречия, отчасти, как сказано выше, культурный герой. Аполлон (сын Зевса и Лето) – стрелок из лука (но сам поражен стрелой Эрота), целитель, пастух и хранитель стад, пророк и оракул, строитель городов, бог музыки и поэзии и предводитель муз (дочерей Зевса и Мнемосины); он соревновался с сатиром Марсием в игре на флейте. Аполлон перебил циклопов, ковавших молнии Зевсу, убил змея Пифона, поразиł стрелами великана Тития, участвовал в боях с гигантами, боролся с Гераклом. На позднем этапе Аполлон всячески вы-

ражает гармонию, сближается с солнцем. Артемида (близнец Аполлона) – богиня лесов и охоты, в Пелопоннесе – богиня плодородия и смерти. Она превратила в оленя подсматривавшего за ней Актеона, наслала вепря на царя, обидевшего ее невниманием (Калидонская охота). Гера – покровительница женщин, имеет отношение к плодородию. Деметра (дочь Кроноса и Реи) – богиня земледелия и плодородия, мать Плутона (бога богатства) и Персефоны. Когда ее возлюбленный, критский бог земледелия Иасион, умирает, поверженный Зевсом, или когда Персефону похищает Аид, Деметра удаляется, провоцируя тем самым засуху и голод, так что боги вынуждены ежегодно возвращать ей и возлюбленного, и дочь. Культ Деметры имеет, естественно, характер календарного ритуала.

Кибела, владычица гор, лесов, зверей, обеспечивает их плодovitость. Ее любимец – Атис. Гестия (старшая дочь Кроноса и Реи) – богиня очага. Афродита (дочь Зевса и Дионы, по более ранней версии – вышла из морской пены, образовавшейся из крови оскопленного Урана) – богиня любви и красоты, а также плодородия, вечной жизни; по одной из версий – мать Эроса. Эрот, по более древней версии, мыслился как одно из космогонических первоначал, но позднее стал считаться сыном Афродиты и Ареса, богом любви. Арес – бог войны, возлюбленный Афродиты. Дионис (сын Зевса и Семелы) – бог растительности, виноградарства и виноделия; противостоит Аполлону. Гера вселила в него безумие, а Кибела его исцелила.

В греческой мифологии большое место занимают повествования о героях. Геракл (сын Алкмены и Зевса, принявшего образ ее мужа Амфитриона) с младенчества отличался силой и неистовством (задушил в колыбели насланных на него змей), впоследствии убил коринфского льва. В приступе безумия убил своих детей от Мегары. По решению оракула служил двенадцать лет властителю Пелопоннеса Эврисфею. На этой службе он совершил двенадцать подвигов: задушил немейского льва, убил лернейскую гидру, изловил керинейскую лань и эриманфского вепря, победил кентавров, очистил скотный двор царя Авгия, изгнал стимфалийских птиц, пожиравших людей, доставил Эврисфею критского быка, прогнал

свирепых кобылиц Диомеда, добыл пояс царицы амазонок Ипполиты, убил морское чудовище, прыгнув ему в глотку, убил чудовище Гериона и захватил его коров, отправившись за золотыми яблоками Гесперид, задушил Антея, достал яблоки Гесперид, убил царя Бусириса, приносившего в жертву иноземцев, освободил Прометея, убив орла, укротил стража преисподни Кербера. Впоследствии совершал военные походы, участвовал в сражении олимпийских богов с гигантами, в конце концов – унесен на Олимп.

Тесей (считался сыном Эфры и афинского царя Эгея) фактически сын Посейдона. Он получил от Эгея меч и сандалию. По пути в Афины Тесей убил потомков хтонических чудовищ и разбойников, а также кроммионскую свинью. Эгей послал его охотиться на марафонского быка (своего рода инициация), и Тесей показал себя достойным наследником афинского царя. Тесей достал из моря перстень, брошенный Миносом, и тем доказал свое родство с Посейдоном. При помощи Ариадны он победил и уничтожил Минотавра, помог Пирифою добыть Персефону, похитил Елену Прекрасную.

Персей (потомок Геракла, сын Зевса и Данаи) брошен вместе с матерью в бочке в море ее отцом Акрисием, которому было предсказание, что он погибнет от руки внука. Рыбак Диктис спас Персея. Царь острова, на котором оказался Персей, Полидект отправил Персея на поиски Медузы Горгоны. Персей убивает Горгону, затем спасает Андромеду, отданную морскому чудовищу, женится на Андромеде и ставит Диктиса царем острова.

Ясон – глава аргонавтов. Он воспитывался у кентавра Хирона, научившего его врачеванию. Пелию была предсказана смерть от человека, потерявшего сандалию (ср. Акрисий, Персей, Эдип), и Пелий послал Ясона за золотым руном на корабле Арго. В Колхиде царь Эт дал ему трудные задачи (засеять поле зубами дракона и перебить выраставших после этого воинов). Ясону удается выполнить это с помощью влюбленной в него Медеи. С ее же помощью он добывает золотое руно. Пелий убивает родных Ясона, и Ясон ему мстит. Ясон женится на Медее, но когда он задумывает новый брак, Медея убивает своих детей и уносится на колеснице с драконами. Ясон, по одной версии, кончает с собой, по

другой – погибает под обломками развалившегося корабля Арго.

Эдип – сын Лая, которому предсказана смерть от руки сына. По приказу отца, Эдипа, проколов ему пятки, бросили в горах, где его нашли пастухи и отнесли к царице Коринфа. Впоследствии Эдип убивает Лая, не зная, что это его отец, и женится на царице, не зная, что это его мать.

В греческой мифологии по сравнению с древневосточными гораздо меньший удельный вес культовых и космогонических мифов, стирается грань между обрисовкой богов и людей (героев), торжествует антропоцентризм. Боги предельно отдалены от природных явлений, с которыми ассоциируются, и имеют человеческий облик (ср. Гелиос с Аполлоном). Происходит полное очеловечивание богов, которые проявляют слабости и подчинены судьбе, обладают разнообразными характерами. Героизация и гармонизация на основе антропоцентризма оттесняют реликты хтонизма, демонизма и зооморфизма.

Индийская мифология



Древнейшие источники индийской мифологии – Веда (1500–1200 г. до н. э.), Ригведа (1000 г. до н. э.). Первоначальные космические силы фигурируют под именем асуров (“живая сила”), но впоследствии асуры стали мыслиться как демонические данавы. Демоны данавы (“связанные”) противостоят адитьям (“несвязанным”). Между ними идет война. Вождь адитьев – Индра (“сила”, “плодородие”). Он, возможно, является сыном неба и земли: выпив сому, он разросся, разлучив при этом небо и землю. Дети неба и земли – боги (дева), они распределяются по трем космическим сферам: небесные (Дьяус, Варуна, Митра, Вишну, Ушас и др.), атмосферные (промежуточные: Индра, маруты и др.), земные (Агни, Сома, Сарасвати и др.). К небесным богам также относятся близнецы-целители Ашвины.

Индра стал царем адитьев, и Тваштри выковал ему в качестве оружия молнию. Индра убил змея Вритру и его мать Дану. Из брюха Вритру вылились космические воды, беременные солнцем. Далее произошло вычленение сата (“сущего”) из асата (“несущего”, сферы подземных демонов). Главная функция божеств – упорядочение (рита, “приведение в движение”), особый контроль над которым осуществляет Варуна. Человек появился как сын солнца (Вивасвата), и его основная обязанность – жертвоприношение богам. Мир создавался жертвоприношением великана Пुरुши и его расчленением.

По другой версии, речь идет о саморождении существа Тадекам ("нечто одно") – семени мысли. Позднее подробно разрабатывалась концепция первосущества в хаосе. Основные различия в мире порождены кармой. В ранней философской литературе подчеркивалось тождество индивида (атман) и абсолюта (брахман). По более поздней версии, Брахман рождается в космическом яйце и затем устанавливает небо и землю. В дальнейшем рядом с ним появляются Вишну и Шива. Боги борются с асурами, но совместно с ними пахтают океан, чтобы добыть напиток бессмертия (амриту). Появляются сокровища и яд. Шива выпивает яд, а Вишну отнимает амриту у асуров. Вишну и Шива – это "хранитель" и "разрушитель". Вишну помогает Индре, он – солнечный герой, триумфатор, присущая ему энергия – майя. Перевоплощением Вишну является Рама, один из героев индийского эпоса. Представляется, что Вишну находится посреди океана на змее Шешу. Из его пупа растет лотос, персонифицированный женой Вишну – Лакшми. На лотосе сидит Брахма. Шива-Рудра имеет черты бога плодородия и является царем плясунов. Разрушение предшествует творению. Его жена Деви воплощает женскую энергию. Она двойственна: предстает одновременно как милосердная Парвати и демоническая Кали-Дурга. Шива и Деви также мыслятся родителями вселенной.

Индийская мифология чрезвычайно осложнена взаимодействием арийских корней с местными традициями. Она малопластична и тяготеет к безудержной фантастике. От хтонического демонизма путь идет не к телесной феноменальной статике, а к спиритуализации человеческого образа, при котором телесность и жизненность являются лишь живописной оболочкой. Для ведийской мифологии характерны моделирование природных стихий и подчинение повествовательного аспекта ритуальному, в частности – практике жертвоприношений. Между богами границы нечеткие, но имеется тенденция к созданию единого образа творца. В индийской мифологии, в отличие от египетской, не столько осуществляется отождествление богов и сближение отдельных сфер, сколько выделение общей сущности на интеллектуальной философской основе.

Китайская мифология



Древнейшие памятники китайской мифологии: “Шуцзин” (XIV–XI вв. до н. э.), “Ицзин” (VIII–V вв. до н. э.), “Чжуан-цзы” (IV–III вв. до н.э.), “Ле-цзы” (IV в. до н. э.–IV в. н. э.), “Шань хай цзин” (“Книга гор и морей”, IV–II вв. до н. э.), а также поэзия Цюй Юаня (IV в. до н. э.).

Космогоническая схема сводится к следующему: первичный хаос Хунь-гунь, судя по иероглифам, водяной, а небо и земля пребывали в хаосе, подобно содержимому куриного яйца. Отделение неба от земли совершается по мере его роста или благодаря усилиям первосущества Пань-гу. Из его тела и благодаря его жизнедеятельности (вдох, выдох, открывание глаз) возникают ветер, гром, день, ночь, горы, деревья и весь мир, а из паразитов на его теле – люди. Первопредками являются Нюй-ва и Фу-си, позднее представленные как брат и сестра и одновременно – муж и жена, спасшиеся после потопа. Нюй-ва – полузмея и получеловек, создательница людей; она совершает и культурные деяния: чинит небосвод, строит плотину. Фу-си (представлялся в виде человека-птицы) – первопредок племен и культурный герой. Он изобретает рыболовные сети, охоту, приготовление пищи на огне, гадательные триграммы. Уже упомянутый выше потоп был побежден Гунем посредством чудесной саморастущей земли (сижан). Сын Гуня – Юй, тоже своего рода культурный герой, занимается землеустройством, в частности роет каналы.

В центре космоса находится мировая гора Куньлунь, а на ней нижняя столица небесного владыки Шан-ди. Космическая вертикаль – солнечное дерево (Фусан), на котором первоначально сидели десять золотых воронов – солнц. Стрелок И, преодолевая засуху, поражает из лука лишние девять солнц. Солнце ассоциировалось с вороном, а луна – с жабой, причем считалось, что на луне живет заяц, толкущий в ступе снадобье бессмертия. Это снадобье через стрелка И и его жену попадает к демонической хозяйке Запада Си-Ванму. Пять звездных дворцов символизируют центр мира и четыре направления (стороны света). Гора Тайшань – место обитания хозяина нижнего мира, хозяина смерти. Мор и болезни имеют черты барса и тигра. Кроме владычицы Запада имеются и другие разрушители: дух вод Гун-гун и мятежник Чи-ю.

Для китайской мифологии чрезвычайно характерен ранний эвгемеризм (историзация). Основные персонажи китайской мифологии историзованы как предки-правители и сановники, выполняющие функции культурных героев. Фу-си изобрел рыболовные сети, Суй-жень – огонь, Шень-нун – заступ, Хуан-ди – лодки и колесницы, предметы одежды, счет дням, письменность. Всем первопредкам приписывается изготовление посуды и музыкальных инструментов. Идеальны образы правителей древности Яо и Шунь. Впоследствии развился культ неба (Гянь) и представление о трех государях – неба (Гянь-хуан), земли (Ди-хуан), людей (Жэнь-хуан).

Японская мифология



Источники: “Кодзики” (“Записи о делах древности”, VIII в.), “Нихонги” (“Анналы Японии”, VIII в.), “Когосюи” (“Собрание древних слов”, IX в.), “Записи о землях и обычаях” – так называемые фудоки (VIII в.) и т. д.

Космогония: хаос подобен маслу или яйцу, содержащему зародыш. Из этой смеси выделяются боги – семь ками-одиночек и пять пар (брат/сестра). Наконец, пара Идзанаки и Идзанами (на протоавстронезийском языке – “первый мужчина” и “первая женщина”; ср. Ранги и Папа в полинезийской мифологии) оформляют землю, которая медузой носится по волнам (в жидком, бесформенном состоянии), обращают ее в твердь, помешивая копьем, создают таким образом остров Оногородзима (“Самозагустевший”), а также другие острова (составляющие Японию) и богов. Они дважды совершают брачный ритуал. Последним рождается бог огня Кагуцуги; при его рождении Идзанами умирает от ожогов и отправляется в царство мертвых, хозяйкой которого становится Ёмино куни. Разгневанный Идзанаки убивает Кагуцуги и отправляется вслед за супругой, но, увидя, как она ужасна, расторгает брак и удаляется (мотив магического бегства). Во время очищения он продолжает рожать богов: из капель воды, омывших его левый глаз, рождается богиня солнца Аматэрасу, правый глаз – бог ночи и луны Цукуёми, нос – бог ветра и водных просторов Сусаноо.

Идзанаки распределяет свои владения между тремя детьми (пантеон!). Аматэрасу не только богиня солнца, но и прародительница императоров, а также покровительница земледелия, устраивает праздник первого риса. Сусаноо при первоначальном распределении получает равнину моря (хаос?) и, недовольный разделом, проявляет себя очень бурно – и как культурный герой, и как трикстер. Как культурный герой он спасает людей от чудовища – восьмиголового и восьмихвостого змея Ямата-но ороги, строит брачные покои, женившись на спасенной им Кусинадахиме, и сочиняет пятистишие-танка; по некоторым версиям, его отпрыск О-кунинуси занимается устройением мира. Сусаноо предлагает своей сестре Аматэрасу вместе произвести на свет детей, а когда они появляются, он на радостях совершает проделки по сути трикстерские: разоряет межи и каналы на полях, оскверняет испражнениями священные покои, бросает шкуру, содранную с живой лошади, в комнату, где изготавливается ритуальная одежда. Аматэрасу, разгневанная его поступками, укрывается в гроте, оставая вселенную во тьме (календарный миф). Боги ее выманивают (священным зеркалом, магическим ожерельем, пением петухов, пляской). В конце концов Сусаноо должен отправиться в страну мертвых.

О-кунинуси, потомок Сусаноо и Кусинадахиме, предстает в мифах добрым и гуманным богом. Он исцеляет во время своего сватовства зайца Ахакада-но усаги и этим обеспечивает себе успех. Соперники-братья убивают его раскаленным камнем, раздавливают в щели дерева, но его воскрешают, оживляют, спасают от стрел. Когда он собирается жениться на дочери Сусаноо (сестре?), то подвергается испытаниям: его посылают ночевать в змеиное логово, но выручает волшебный шарф; на следующую ночь он ночует с осами и сороконожками – опять выручает шарф. Наконец, его посылают отыскать на горящем лугу пущенную стрелу – ему помогает мышь (инициация!). Сусаноо долго его преследует, но потом они мирятся. О-кунинуси предстает в мифах и как культурный герой: сажает деревья и травы, обучает человека врачеванию, помогает в борьбе с различными бедствиями, некоторое время управляет землей.

Мифология доколумбовой Центральной Америки (ацтеки, тольтеки, сапотеки, миштеки, тараски, майя)



К о времени распространения маиса (V тыс. до н. э.) в мифологии Центральной Америки выдающееся место занимала “богиня с косами”, которая иногда изображалась в зооморфном виде как утка или жаба, что соответствовало представлению о воде и земле. Сыном “богини с косами” и так называемого старого бога был “толстый бог”, который мыслился как посредник между матерью и людьми; возможно, он являлся символом одновременно солнца и маиса (кукурузы).

В XV–IV вв. до н. э., когда в Центральной Америке доминировали ольмеки, для мифологии была характерна “ягуароподобность” богов. “Богиня с косами” имела в это время реликтовый характер, иногда изображалась в виде ягуара и трактовалась как луна или жена хозяина зверей. У нее рождаются два брата-близнеца – полуягуары. Один из них (вариант “толстого бога”) символизирует кукурузу; он добывает ее из горы или проникает в муравейник, где хранятся ее зерна. Он также учит людей обрабатывать драгоценные камни, строить, делать мозаики из перьев, следить за движением звезд и вычислять даты по календарю. Это типичный культурный герой. Его брат-близнец воплощает прежде всего водное начало, в частности дождь.

Классический период в культуре индейцев Центральной Америки восстанавливается по книжным кодексам. На рубе-

же новой эры доминируют племена науа с характерными для них охотничьими божествами и культом небесных светил. С VII в. начинается гегемония тольтеков.

В классический период сначала фигурирует дуальный верховно-небесный бог Ометеотль, который мыслится и как отец, и как мать всего сущего. Впоследствии его заменяют верховный бог Тонакатекутли и его жена Тонакасиуатль. У дуального бога (или этой божественной пары) четыре сына: белый, красный, черный, синий – символы элементов природы, или четырех сторон света, или четырех эпох временного цикла. У тольтеков фигурирует красный Тескатлипока, черный Тескатлипока, Кецалькоатль и Уицилопочтли. Эти братья создали огонь и половину солнца, а затем Тескатлипока сам стал солнцем. Кецалькоатль и Тескатлипока принесли с небес богиню земли Тлальтекутли, сделали первых людей из мертвых костей прошлых эпох, научили мужчин пахать, а женщин прясть, сотворили дни и месяцы, т. е. повели себя как демиурги и культурные герои.

Тескатлипока, в отличие от Кецалькоатля, выступает иногда в роли трикстера. Его называют врагом, капризным владыкой, сеятелем разногласий. Его воле приписывают землетрясения и другие беды. В ацтекских мифах он предстает непосредственным соперником и противником Кецалькоатля.

В мифологии майя огромный пантеон богов: боги дождя и ветра, держатели неба, бог кукурузы – владыка мира, бог долин, бог-охотник, бог оленей, бог смерти и т. д. Некоторые боги выступают в облике ягуаров. Повелители неба борются с повелителями подземного мира. В центре вселенной находится мировое древо и рядом еще четыре дерева, соответствующие сторонам света. бог долин, бог-охотник, бог оленей, бог смерти и т. д. Некоторые боги выступают в облике ягуаров. Повелители неба борются с повелителями подземного мира. В центре вселенной находится мировое древо и рядом еще четыре дерева, соответствующие сторонам света. Человека создали из глины, но опыт этого творения был неудачен: те, кого создали из дерева, оказались непослушными, а созданные из кукурузы – слишком умными, и пришлось напустить им в глаза тумана. В памятнике горных майя – произведении “Пополь-Вух” – изображается борьба божественных

близнецов Хун-Ахпу и Шбаланке с богами царства мертвых (Шибальбы).

Ацтеки в XIII в. освоили культуру тольтеков, майя и других древних племен. В их мифологии изображается вечная борьба света и мрака, жизни и смерти. Господствует циклическая концепция: вселенная создана Тескатлипокой и Кецалькоатлем, затем периодически сменяются четыре эпохи, боги по очереди становятся солнцем. Главными великими богами считаются Тескатлипока, Кецалькоатль и Уицилопочтли. Вселенная содержит тринадцать небес и девять преисподних.

Библиография

- Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965.
- Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М., 1989.
- Гринцер П.А.* Две эпохи романа. М., 1980.
- Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М., 1986.
- Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / Отв. ред. П.А.Гринцер. М., 1994.
- Дьяконов И.М.* Архаические мифы Востока и Запада. М., 1990.
- Леви-Строс К.* Структурная антропология. М., 1985.
- Мелетинский Е.М.* Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники. М., 1963.
- Мелетинский Е.М.* "Эдда" и ранние формы эпоса. М., 1968.
- Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М., 1976. (2-е изд., репр. – 1995.)
- Мелетинский Е.М.* Средневековый роман. Происхождение и классические формы. М., 1983.
- Мелетинский Е.М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986.
- Мелетинский Е.М.* Историческая поэтика новеллы. М., 1990.
- Мелетинский Е.М.* О литературных архетипах. М., 1994.
- Мифологический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. М., 1990. (Переизд. – 1991.)
- Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1980. (Переизд. 1987, 1991.)
- Михайлов А.В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. М., 1989.
- Пропи В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946. (Переизд. – 1986.)
- Пропи В.Я.* Морфология сказки. 2-е изд. М., 1969.
- Пропи В.Я.* Морфология (волшебной) сказки. Исторические корни волшебной сказки. М., 1998.

- Путилов Б.Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. Л., 1976.
- Стеблин-Каменский М.И. Историческая поэтика. Л., 1978.
- Стеблин-Каменский М.И. Становление литературы. Л., 1984.
- Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы. Л., 1936.
- Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978. (2-е изд. – 1998.)
- Хюбнер К. Истина мифа. М., 1996.
- Вовта С.М. Primitive Song. L., 1962.
- Вовта С.М. Heroic Poetry. L., 1952.
- Chadwick J.M., Chadwick M.K. The Growth of Literature. L., 1932–1940. Vol. 1–3.
- Frye N. Anatomy of Criticism. Princeton, 1957.
- Hatto A. (ed.) Traditions of Heroic and Epic Poetry. L., 1980. Vol. 1.

Содержание

ПРЕДИСЛОВИЕ	5
ТЕОРИИ МИФА	11
МИФОЛОГИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ. КАТЕГОРИИ МИФОВ	24
ПЕРВОПРЕДКИ – КУЛЬТУРНЫЕ ГЕРОИ КАК ДРЕВНЕЙШИЕ ГЕРОИ ПОВЕСТВОВАНИЯ	32
МИФОЛОГИЧЕСКАЯ СКАЗКА	41
ОТ МИФОЛОГИЧЕСКОЙ СКАЗКИ К ВОЛШЕБНОЙ	48
ОТ МИФА И ГЕРОИЧЕСКОЙ СКАЗКИ К ЭПОСУ	55
ОТ АРХАИЧЕСКОГО ЭПОСА К КЛАССИЧЕСКОМУ	62
ПОСТКЛАССИЧЕСКАЯ ЭПИЧЕСКАЯ ПРОЗА	75
АНТИЧНЫЙ РОМАН	77
СРЕДНЕВЕКОВЫЙ РОМАНИЧЕСКИЙ ЭПОС И КУРТУАЗНЫЙ РОМАН	81
НОВЕЛЛА	98
ФОРМИРОВАНИЕ РОМАНА НОВОГО ВРЕМЕНИ	111
<i>СЕРВАНТЕС, ПЛУТОВСКОЙ РОМАН</i>	111
<i>ОТ ПЛУТОВСКОГО РОМАНА К РЕАЛИСТИЧЕСКОМУ</i>	115
<i>ОТ ГАЛАНТНОГО РОМАНА К ПСИХОЛОГИЧЕСКОМУ</i>	118
<i>СИНТЕЗ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО РОМАНА И НРАВООПИСАТЕЛЬНОГО</i>	121
<i>НЕКОТОРЫЕ ВОСТОЧНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ</i>	125

МИФОЛОГИЗМ В РОМАНЕ XX ВЕКА (от литературы к мифу)	129
<i>Приложение</i>	
КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ О НЕКОТОРЫХ РАЗВИТЫХ МИФОЛОГИЧЕСКИХ СИСТЕМАХ	141
КЛАССИЧЕСКИЕ МИФОЛОГИЧЕСКИЕ СИСТЕМЫ	142
<i>СКАНДИНАВСКАЯ МИФОЛОГИЯ</i>	143
<i>ЕГИПЕТСКАЯ МИФОЛОГИЯ</i>	146
<i>ШУМЕРО-АККАДСКАЯ МИФОЛОГИЯ</i>	149
<i>ГРЕЧЕСКАЯ МИФОЛОГИЯ</i>	152
<i>ИНДИЙСКАЯ МИФОЛОГИЯ</i>	157
<i>КИТАЙСКАЯ МИФОЛОГИЯ</i>	159
<i>ЯПОНСКАЯ МИФОЛОГИЯ</i>	161
<i>МИФОЛОГИЯ ДОКОЛУМБОВОЙ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АМЕРИКИ (ацтеки, тольтеки, сапотеки, миштеки, тараски, майя)</i>	163
БИБЛИОГРАФИЯ	166

ИФЛ/От мѡфа к литература



9 785728 104032

