

Козубовская Г.П.
(Барнаул)

**НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА СТАРУЮ ТЕМУ
(О методологических принципах изучения
темы «Литература и мифология»)**

Тема «Литература и мифология» не является новой в литературоведении. «Перетекание мифа в литературу» (термин Б. Мелетинского [1]) началось еще с античности. Известно, что в античной философии мифы не только осмыслялись и интерпретировались, но и создавались новые. Таковы, например, мифы Платона.

Долгое время в нашей науке сохранялось представление том, что развитие русской литературы отражает процесс ее мифологизации, что пик этого процесса пришелся на XIX век [2]. Однако при более внимательном взгляде на литературу этого периода можно обнаружить следующее: демифологизация сосуществует с мифологизацией [3]. Корректировка подобных представлений содержится в одной из работ Ю. М. Лотмана, который, кстати, опровергает в ней самого себя.

Неверное представление о развитии литературы привело ошибочным выводам относительно мифологизма литературы XIX века. Совершенно определенно утверждалось, что в русской поэзии отсутствовал сам предмет исследования. Литература XIX века не попадала ни в одну из имеющихся классификаций типов мифологизма, основывающихся, как правило, исключительно на материале литературы XX века. Такова, например, классификация В. Н. Топорова, содержащаяся в его блестящей работе о прозе А. Кондратьева [4]. Согласно концепции В. Н. Топорова, за литературой XIX века закрепляется «внешний» тип мифологизма, основанный на обыгрывании пластики древних мифов, их скульптурном воссоздании: тогда как мифологизм литературы XX века получил определение «органического» или «синтетического», т.е. создающего миф изнутри. Неверным, на мой взгляд, является уже то, что внешний мифологизм просто отождествляется с антологическим жанром, тогда как в литературе этого периода существуют и другие формы мифологизма. Проблема мифологизма литературы XIX века отнюдь не сводится к проблеме воссоздания мифа в антологическом жанре.

Не менее ошибочным является и другое представление, сводящее всю проблему к игре мифологическими образами. Подобное представление появилось в исследовании Е. Мелетинского, который считает, что из двух отношений к мифу русской литературе XIX века присуще игровое, имея в виду то, что смысл мифотворчества в этот период сводился к переосмыслению и интерпретации традиционных мифологических сюжетов и созданию на их основе новых [5].

На мой взгляд, исследование этой проблемы предполагает учет художественного мышления автора, что не всегда осуществляется при изучении литературы в указанном аспекте. Мышление русских писателей XIX века имеет одну общую черту - оно «театрально». Эта театральность есть отражение той культуры, в которой существует человек XIX века. Общеизвестно, что русская литература начала XIX века ориентировалась на античную культуру, которая в свою очередь основывалась на мифологии. Все, начиная от архитектуры, живописи, театра, и кончая бытовой сферой, бытовым поведением, было пронизано мифологией. Человек XIX века существовал среди античных богов, античных сюжетов, воспринимая культуру как естественную среду своего обитания. Свободно владея материалом мифологии (это было обязательной частью дворянского образования), он мог свободно переносить себя в мир античных богов, обряжая себя в античные одеяния. Само мышление обретало характер аналогий. Происходило как бы смешение двух планов - реальности и сна, подмена одного другим. Переключение из одного плана в другой осуществлялось при помощи «театрального» мышления. Под театральным мышлением я понимаю механизм переключения отмеченных планов, основанный на оживлении застывших картин в воображении автора или читателя, т.е. на активности субъекта.

Таким образом, «театральное» мышление – мышление, ориентированное на законы театра, имеющего в конечном счете сновидную природу (об иллюзорности театрального спектакля, театрального действия писал И. Анненский, театр как сновидение рассматривает М. Волошин и т.д.[6]). Театральное мышление предполагает ориентацию на игру, правила которой предполагают знание законов условности и их обязательное принятие. Театральное мышление - мышление, воспроизводящее мир в зрительных образах, пластических картинах, но при этом подчеркивающее условную, «ненастоящую» природу этого мира (т.е. такое, которое ориентируется на игру как скрытую мотивировку картины).

Театральное мышление - типологическая черта русской литературы начала XIX века, еще не научившейся изображать живую природу. Прослеживая историю мирового пейзажа в живописи, А. Бенуа, написавший одно из интереснейших исследований на эту тему (к сожалению, до сих пор не переизданное [7]), определяет природу пейзажа как происходящую из декораций. Превращение природы в декорацию произошло, по мнению А. Бенуа, еще в античности, когда античный театр в качестве декораций использовал живую натуру. Так, уже в античности «работал» принцип игры со зрителем. Идеи А. Бенуа получили развитие в трудах некоторых литературоведов, исследующих принципы изображения природы в античности [8].

Русская поэзия XIX века понимала и воссоздавала природу как декорацию. Такова природа в антологическом жанре, таково ее изображение в ранней лирике Пушкина. Оживление природы, ее одухотворение начнется в романтической поэзии и получит дальнейшее развитие, хотя уже без романтического антропоморфизма, в поэзии Пушкина 20-30-х годов.

Истоки «театрального» мышления коренятся в далеком прошлом. Общеизвестно, что театр ведет свое происхождение из мифа и обряда. Ритуал и есть разыгрывание мифа. Так, древний обряд похорон содержит в себе черты будущего театра. Вот как описывается этот обряд в «Истории театра» Велишского. Обряд как текст представляет собой сценарий, который реализуется в ходе совершения обряда. Порядок следования в похоронной процессии, расстановка действующих лиц подчиняются принципам режиссуры и сценографии. Обряд закреплял роль музыки как водительницы в иной мир, это подчеркивалось головным положением музыкантов в процессии (оркестр) Плакальщицы как персонафицированные олицетворения Горя, Плача и Ужаса становились носителями скорбного состояния мира, переживающего утрату. Наконец, «актеры» - маски-личины, олицетворенная метафора смерти / воскресения [9]. Актеры - мифологические двойники умершего. Й.Хейзинага называет это явление «мистическим тождеством», сущность которого заключается в том, что играющий участник обряда принимал сущность изображаемого. Так, установилось мистическое единство личности и Космоса, личности и мира [10].

Актер становился носителем метафоры смерти / воскресения вследствие двойной функции маски: магической (смысл ее в вызывании умершего, с которым носитель маски тождествен) и оберегающей (назначение ее в обмане демонов, преследующих умершего) [11]. Концепция О. М. Фрейденберг, изложенная чуть выше, получила развитие в теории артистической души Ф.Степуна, где раздвоение души объявлено законом ее артистического бытия, души, преодолевающей в многодушии, распадения на множество «не-я», противоречие жизни и смерти («действительность - жизнь, устремленная к смерти», «мечта - жизнь, бегущая к смерти» [12]). Театр в этой системе предстает как динамическая жизнь души, переживающей процесс перекодировки внутреннего во внешнее, иллюзии в реальность и наоборот («Актер есть призрак, играющий в жизнь», «инсценируемая этим призраком жизнь есть сцена как явление внутреннего опыта, как некое специфическое переживание артистической души» [13]).

Русская поэзия XX века хранит следы древнего обряда. Так, в поэзии И. Анненского, мучительно страдающего от не возможности слить «я» с «не-я», появляются «маски» - вершительницы ритуала:

...Лишь ужас в белых зеркалах
Здесь молит и поет
И с поясным поклоном страх
Нам свечи раздает (105)[14].

А в стихотворении «Зимний сон» отчетливо ощутимо отталкивание от «театральности» обряда; ситуация собственной смерти, пережитая во сне, передает непереносимость наигранных чувств:

.Если что-нибудь осталось
От того, что было мною,
этот ужас, эту жалость
вы обвейте пеленою.
В белом поле до рассвета
Свиток белый сохраните...(176).

Разграничение театрального и собственно мифологического мышления - вещь достаточно сложная. Тем более, что обозначение двух типов мышления возможно лишь условно. Возможность ошибки коренится в том, что тип мышления, правило, выводят, опираясь исключительно на произведение которое анализируется. Для установления типа мышления необходимо изучить всю совокупность литературных фактов. Необходимо учитывать мемуары, архивные материалы, критическое наследие автора - все, где можно найти подтверждение исследовательской концепции. Особенно это важно в тех случаях, когда специально проблемой мифологизма поэт или писатель не занимается, но мифологическая образность присутствует в его творчестве как проявление «памяти культуры», т.е. бессознательно.

Но есть один предмет изображения, на основе которого можно обозначить смысловоразличительные признаки типа мышления. Понимание (осмысление) и воссоздание образа природы - таков этот признак. Отношение к природе как к живому существу, понимание ее как особой субстанции, воссоздание ее либо в образах антропоморфных божеств, либо как живого существа - все это характеризует мифологический тип мышления. Наоборот, восприятие природы как отличной от человека самостоятельной, не зависящей от него субстанции, существующей по своим законам, имеющей свою собственную, не похожую на человека структуру, - таковы признаки немифологического мышления, Грубо говоря, мифологический тип мышления совпадает с представлениями о природе, присущими идеалистическому мышлению. Тогда как немифологический сохраняет вполне трезвое, реалистическое отношение к природе как физическому объекту [15].

Таким образом, приходим к двум определениям мифа, исходя из неоднозначного понимания природы: миф как форма бытия природы, нерасчлененного единства человека с ней, и миф как форма осмысления человеком природы, функции его сознания, игра воображения, поэтическая фантазия. В первом случае для создания мифа необходимо встать на точку зрения природы, «стать природой», овладеть ее языком ее, втором случае - на точку зрения культуры. В первом случае мышление принимает характер мифологического, во втором - культурно-исторического. В первом случае человек и природа связаны непосредственно друг с другом, во втором – через посредников. Понимая миф как безусловную реальность, основанную на вере в него (такое понимание мифа свойственно древним эпохам, идеальным мифом, по нашему представлению

будет такой, который создан сознанием, напоминающем древнее, т.е. авторский миф предполагает воссоздание Мифа не как культуры, а как природы [16]), заметим, что литература не сразу научилась осмыслять миф не как тему, образ, мотив и сюжет, а создавать свои мифы по образу и подобию древнего, сохраняя важнейшие признаки мифа. Разнообразное осмысление мифа, следовательно, ведет к не менее разнообразному воспроизведению его. Миф, осмысленный как культур воссоздан в его «театральном» варианте, разыгран в театре воображения, театре души художника. Театральное мышление воспроизводит миф как мир оживших статуй, мир культур, одним словом, театр. Миф в данном случае вторичен, он производное культуры, вырастает из нее, используя ее формы. Пластический миф, развернутый в произведениях писателей и поэтов, обладающих немифологическим типом мышления, - явление театрального мышления. Театр начала XIX века, с точки зрения Ю.М.Лотмана, представлял не что иное, как трансформацию произведений живописи в динамическое (единство спектакля, основанное на последовательной смене неподвижных картин [17]. Язык театра Ю.М.Лотман описывает с помощью языка живописи, возводя театр к этому виду искусства. Таким образом, согласно культурологической концепции Ю.М.Лотмана, театр оказывается формой оживления статуй, живописных композиций. Пластика фигур и картин - требование к антологическому жанру в поэзии и историческому в живописи, к жанрам, воссоздающим «дух древности». Мотив оживших статуй проходит через всю литературу XIX века и - трансформировано - присутствует в литературе XX века. Антропологические стихотворения, воссоздающие мифологический мир, выглядят достаточно декоративно. Фигуры, застывшие в определенных позах, пребывающие в остановленном времени, замедленное движение, пейзаж, напоминающий театральные декорации, - все это признаки мира, словно воспроизводящего «живые картины», сцены домашнего театра, столь распространенного в русском обществе XIX века. Поэт А.Майков в своих изображениях древнего мира ориентируется на природу Италии, видя в ее декоративности знак мифологичности, вневременности, несовременности, несиюминутности. Свое отношение к природе Италии он выразит следующим образом: «Но этого живого трепета жизни не чувствуется: как в еловом или березовом лесу, или лугах с кузнечиками, бабочками и др.» [18]. Специфику антологического мира Майкова как застывших картин, остановленных миггов, театральной пластики уловил еще критик А.Амфитеатов раскрывший специфику видения Майкова: «Автор смотрит вокруг себя не просто глазом, а сквозь искусственную призму Он ищет всюду романтических поз, красивых условностей, он как бы проверяет Рим по элегиям Гете, по Вазари, по картинам Сальватора Розы» [19].

Ранние стихотворения А.Фета, связанные с антологическим жанром, напоминают иллюстрации к произведениям мастеров мировой скульптуры. Так, стихотворение «Венера Милосская» не столько воспроизведение древнего мифа о рождении богини красоты, сколько передает впечатление от переживания со-

зерцания прекрасного произведения искусства. Эстетическую реакцию зрителя Фет уподобляет ее творческому экстазу («минуте восторга»), когда перед душой художника внезапно возникает образ богини. Вершина мастерства в том, что зритель перестает ощущать форму: «Что касается до мысли художника, - ее тут нет. Художник не существует, он весь перешел в богиню, в свою Венеру-победительницу. Ни на чем глаз не отыщет тени преднамеренности; все, что нам нсвольно поет мрамор, говорит богиня, а не художник» [20].

Преодоление театрального мышления начнется для Фета тогда, когда мир культуры перестанет у него выполнять посредническую функцию. Бинарные композиции Фета, воссоздающие мир в его многослойности, отмечают направление творческой эволюции Фета. Параллелизм миров (природного и божественного) сменяется их пересечением, проникновением друг в друга. В стихотворении «Ночь весенней негой дышит» реальный пейзаж мотивируется мифологическим, что означает преобладание реалистичности в системе композиционных средств. Рационалистичность снимается наложением планов, взаимодействующих на основе ассоциативности образа, лежащего в основе стихотворения. Важная роль в преодолении рационалистичности принадлежит принципу зеркальности. Параллелизм сменился замещением, один из членов параллели устраняется, прямое и перевернутое изображения совмещаются: одно начинает предвирать другое, пересказывать реальность.

В стихотворении «У окна» (1871) сюжет развертывается в «обратной логике», предвывая появление героини. Окно в начале стихотворения - граница миров. Но неожиданно граница оказывается разрушенной, герой начинает блуждать в фантастическом мире, нарисованном морозом на стекле. Уход в иной мир и возвращение из него не обозначены, но пейзаж, возникающий из узора зимнего окна, несет функцию создания тревожной атмосферы поиска утраченной возлюбленной, рождающегося смутного ощущения трагической разделенности, невозможности встречи. «Иллюзорный сюжет» (так называется фрагмент, воссоздающий фантастический пейзаж) воспроизводит хрупкую красоту зимнего мира и одновременно души, живущей ожиданием осуществления чуда и счастья. Нагнетание серебра, жемчуга, хрусталя имеет двоякую функцию - создания образа красоты и одновременно подчеркивания ее иллюзорности, несбыточности. Соотношение иллюзорного и реального сюжетов таково, что первый готовит второй, а второй прорисовывается в первом:

Вдруг ты взошла - я все узнал -
смех на устах, в глазах угроза.
О, как все верно подсказал
мне на стекле узор мороза! (141)

Логика сна предсказывает реальность. Так, зеркальность осуществляет себя в замещенном изображении. Рационалистичность утрачена.

Другой путь преодоления рационалистичности - иная разработка сюжета. Ассоциативный сюжет присущ лирике позднего Фета. Наиболее интересные случаи подобного сюжета рассмотрены в моей книге «Поэзия Фета и мифология» (М.; Барнаул, 1991). Фет совершил настоящий поворот в русской поэзии. В его лирике воссоздается мифологический тип мышления [21].

Сочетание историко-литературного и теоретико-мифологического методов исследования находит выражение в обращении к архетипам, содержащимся в любом произведении. «Память культуры» хранит следы мифа. Многослойность художественного произведения является плодом многовекового опыта развития культуры. Наиболее интересным в этом плане оказывается эпитет «золотой» в поэзии А. Ахматовой.

а) Проводила друга до передней.
Постояла в золотой пыли.
С колоколенки соседней
Звуки влажные текли.
Брошена! Придуманное слово -
Разве я цветок или письмо?
А глаза глядят уже сурово
В потемневшее трюмо.

б) Вновь подарен мне дремотой
Наш последний звездный рай
-Город чистых водометов,
Золотой Бахчисарай.

в) О своем я уже не заплачу,
Но не видеть бы мне на земле
Золотое клеймо неудачи
На еще безмятежном челе.

Золотой - цвет, наиболее популярный в русской поэзии [22]. У Ахматовой этот цвет связан с театральной мифологемой ее поэзии - жизни и смерти. Золотой - цвет солнца, а солнце в поэзии Ахматовой ассоциируется с мужским началом («Ты солнце моих песнопений», «Ты дышишь солнцем, я дышу луною», «Было душно от жгучего света, а взгляды его как лучи», «золото ресниц» и т.д.). Сюжет первого стихотворения - утрата солнца. Золотая пыль и потемневшее трюмо - проекция человеческих чувств (в мире Ахматовой все вещи втянуть в переживаемый «роман», несут печать трагизма или, наоборот, предчувствие счастья). Утрата возлюбленного в мире Ахматовой граничит со смертью, потемневшее трюмо - зеркало, в котором не отражается солнце. Золотой - цвет памяти, дарующей встречу («Золотой Бахчисарай» - символ рая). Наконец, «зо-

лотое клеймо неудачи» отсылает к сказочной традиции, где золотую отметину получал герой, добывающий себе невесту-принцессу. Золотая отметина, с одной стороны, знак особой отмеченности, избранности, с другой, - символ молчания, означающий запрет на слово, обет молчания. Молчание, согласно фольклорно-мифологической традиции, символ не бытия, инобытийного мира. Согласно той же традиции, творчество есть спуск в Аид, поэт, обреченный на талант, должен платить за свой талант. Отсюда многозначность золотого в последнем примере.

Изучение специфики художественного мышления ведет, с одной стороны, к разграничению типов мышления, с другой – к обозначению типов мифологизма. Изучение специфики художественного мышления, выражающегося в его отношении к мифу, истолкованному как сон, как игра, как принцип бытия и мышления, позволяет обозначить этапы «переживания» мифа в русской поэзии и отметить поворотные моменты развития поэзии, создающие предпосылки для возникновения мифа, построения мира как миф.

Примечания

1. См.: Минц З. Г., Лотман Ю. М., Мелетинский Е. М. Литература и мифология // Мифы народов мира. М., 1989. Т. II.
2. Лотман Ю. М., Минц З. Г. Образы природных стихий в русской литературе // Типология литературных взаимодействий. Тарту, 1983.
3. См. нашу работу: Козубовская Г. П. Поэзия А.Фета и мифология. М.; - Барнаул, 1991; Козубовская Г. П. Проблема мифологизма в русской поэзии XIX - начала XX веков. Самара; Барнаул, 1995.
4. Топоров В. Н. Неомифологизм в русской литературе начала XX века: роман А. Кондратьева «На берегах Ярыни». Wien, 1990.
5. См. сноску 1.
6. Анненский И. Ф. Книги отражений. Письма. М., 1979; Волошин М. Театр как сновидение // Волошин М. Лики творчества. М., 1989.
7. Бенуа А. История живописи. СПб., 1901.
8. Брагинская Н. В. Жанр Филостратовых «Картин» // Из истории античной культуры. М., 1976.
9. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936. С.156. Ю. Хейзинга И. Homo ledens / Человек играющий. М., 1992. П. Коропчиевский Д. А. Волшебное зеркало маски. СПб., 1982.
12. Степун Ф. Встречи и размышления. Лондон, 1992. С. 61-64.
13. Там же.
14. Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. Л., 1990.
15. См. подробнее: Козубовская Г. П. Проблема мифологизма в русской поэзии. Самара; Барнаул, 1995.
16. О мифологическом типе мышления см. работы, указанные в примечаниях: Козубовская Г. П. Поэзия Фета и мифология.

17. Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1973. Вып. 2. С.74-75.
18. Майков А. Выставка картин Айвазовского // Отечественные записки. 1847. N 4.
19. Амфитеатров А. Антики. СПб., 1909. С. 258.
20. Фет А. А. Из-за границы // Современник. 1857. № 2. С. 255-256.
21. См. подробнее в указанной работе.

Опубликовано: Культура и текст. Вып. III. Текст: образование и методика. Ч. I. Материалы Международной научной конференции 10-11 сентября 1996 г. СПб.; Барнаул, 1997. С. 233-247.