

Московский Государственный университет имени М.В. Ломоносова
Факультет иностранных языков и регионоведения

А.В. Ващенко

**СУД ПАРИСА:
СРАВНИТЕЛЬНАЯ МИФОЛОГИЯ В КУЛЬТУРЕ И ЦИВИЛИЗАЦИИ**

Спецкурс

Москва, 2008

ББК 71.04
В 23
УДК 008 (091)

Посвящается юбилею факультета иностранных языков и регионоведения!

Ващенко А.В. Суд Париса. Сравнительная мифология в культуре и цивилизации.

Спецкурс предназначен для студентов и аспирантов факультета иностранных языков и регионоведения, специализирующихся в области теории и истории культуры.

В сжатой форме здесь собраны и рассмотрены важнейшие аспекты мифа – от проблемы его определения и классификации, к основным категориям анализа – таким, как картина мира, магия, герой, героиня, реалии – в компаративном контексте традиционных культур и цивилизаций, на обширном материале двух полушарий. Завершает книгу анализ мифологического смысла «вечных образов» и роли мифа в духовной культуре XX века.

Книга представляет интерес для филологов и круга лиц, интересующихся гуманитарными и социальными науками.

Рецензент:
доктор филологических наук
А.Л. Ястребов

Печатается по постановлению Ученого совета
факультета иностранных языков и регионоведения
МГУ имени М.В. Ломоносова

ISBN 5-88-091-117-9
© Ващенко А.В.; 2008

ТЕМА 1. ОПРЕДЕЛЕНИЕ МИФА КАК КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА. МИФ В КУЛЬТУРЕ. СУД ПАРИСА

XX век вернул человечество к мифу, важность которого в судьбах культуры и цивилизации в этом столетии впервые стала проходить процесс глубокого осознания. Миф обнаружил, можно сказать, свою насущную необходимость. Самый факт этот явился свидетельством начала нового этапа в развитии цивилизации, ибо в традиционных культурах миф существовал всегда без его осознания, тогда как в цивилизации долгое время он лишь заимствовался, либо осознал себя как явление маргинальное – принадлежность далекого прошлого.

Востребованность мифа в XX веке вызвана необходимостью во всеобщем охвате человеческим сознанием жизненных и исторических феноменов, поскольку и все сферы человеческой деятельности в это столетие обрели вид глобальный. Причины же позднего «возвращения» к мифу связаны с недостатком системности и фактических знаний о мифах в XVII – XIX вв., что и препятствовало компаративному их изучению. Другим препятствием служили известная изолированность исторического развития вплоть до XX века как отдельных наций, так и культур, а также приоритетная роль мировых религий в сознании общества и индивида, и другие факторы.

Легко указать на прямые свидетельства востребованности мифа цивилизацией XX века:

- философия и литература XX века апеллируют к античным мифологическим образам для базовой интерпретации человека и реальности (А. Камю, «Миф о Сизифе»), взгляд Т. Манна в переписке с мифологом Кереньи на современного человека как на Гермеса, «Эдипов комплекс», сформулированный З. Фрейдом, программные художественные произведения – такие, как «Сонеты к Орфею» Р.М. Рильке, «Улисс» Дж. Джойса, «Щит Ахилла» У.Х. Одена, интерпретация поэта XX века как отвергнутого пророка-Кассандры, драма «Алкестиада» Т. Уайлдера и др. Поскольку античность – колыбель европейской цивилизации, мифологическая апелляция к ее мифу была естественной, но обрела вид метафоры и символа.

- Становление литературных направлений, таких как «мифологический реализм», «магический реализм» второй половины XX века;
- Становление литературоведческого понятия «мифопоэтика» на пороге XXI века.
- Развитие «Мифологической школы» в западной философии.
- Возникновение основополагающих теорий интерпретации мифа и трудов, ему посвященных:
 - в монументальном труде Джеймса Джорджа Фрейзера «Золотая ветвь» (1890 – 1915гг. с приложением в 1936г.), в котором он заявил себя как автор обрядовой теории мифа;
 - в выкладках Зигмунда Фрейда, например, в работе «Тотем и табу» (1913), где он стал автором психоаналитической теории мифа;
 - в работах Карла Густава Юнга, «Архетип и символ» и др., – где он явился автором собственной школы психологической теории мифа;
 - у Мирчи Элиаде, «Миф о вечном возвращении» (1949), «Аспекты мифа» (1963), «Сакральное и профанное» (1965), в которых он стал автором религиозно-философской, «сакральной» трактовки мифа;
 - у Клода Леви-Стросса, в его «Мифологии», как у автора структуралистской теории мифа;
 - у Хюбнера, «Истина мифа» (1996), автора «нуминозной» трактовки мифа;
 - у Джозефа Кэмпбелла, в книгах «Тысячеликий герой» (1949), «Сила мифа» (1988), и др. – как у автора «культурологической» /термин наш – А.В./ теории мифа, хотя ученый во многом основывает свой подход к мифу на Юнге.

Среди отечественных интерпретаторов мифа – О. Фрейденберг, Е.М. Мелетинский, В.В. Иванов, В.Н. Топоров. Эти ученые сильно продвинули исследование множества частных аспектов мифа, отталкиваясь от выводов своих зарубежных предшественников. Однако задача данного курса лекций, в отличие от других, обычно занятых интерпретацией мифа как феномена в себе или рассмотрением разнообразных подходов к нему, заключается в ином: нам видится первейшей необходимостью связать миф множеством нитей с культурой и цивилизацией.

Все названные интерпретации свидетельствуют о сложности базовой природы мифа в культуре и об изменении содержания мифа в цивилизации. Косвенно они указывают на важность мифа в ис-

тории развития человеческого общества и на осознание его современностью в качестве культурологического феномена. Как научное понятие, миф на рубеже XX – XXI веков сделался явлением общеупотребительным – в сфере гуманитарных наук: лингвистике, культурологии, литературоведении и т.д. – а нередко и за их пределами. Однако весьма часто оперирование этим понятием выдает небрежность или отсутствие сколько-нибудь связной авторской концепции мифа от студенческого уровня до научно-академического. Возникает необходимость в сжатой форме системно изложить основную культурологическую проблематику, связанную с мифом, в надежде, что материал этот окажется полезным как в научной сфере, так и за ее пределами.

Проблема определения мифа

Поскольку миф семантически относится к разряду «всеобщих понятий», существуют объективные трудности в его определении, однако для нужд междисциплинарного контекста все же вполне возможно вывести устойчивое и адекватное определение.

Намеренно выберем элементарнейший, самый общий по характеру источник. Мы увидим, что «Словарь иностранных слов», как и всякий другой словарь, определяет миф в двух противоположных значениях: 1. Сказание, передающее представления древних народов происхождении мира, явления природы, о богах и легендарных героях /другими словами, то, что считалось истиной для общества, миф породившего – А.В./ 2. Вымысел /то, чего на самом деле нет, обман – А.В./ Таким образом, строго говоря, первый смысл значения – мифологический, второй – мифический 1/.

Обратим внимание, во-первых, на описательность этого определения (как и многих других такого рода), во-вторых – на смысловую противоположность двух значений. Этимология слова *mythos* – греческая (речь, слово, слух, весть, рассказ, сказка) 2/ Анализируя эту особенность, можно придти только к одному выводу: очевидно, что первое значение мифа (миф как правда) исконно и восходит к контекстам традиционной культуры, ибо там он являлся необходимым инструментом выживания индивида и социума, тогда как второе (миф как фикция) родилось много позднее, после оттеснения мифа на периферию общественного и индивидуального сознания в ходе развития цивилизации.

Мы возьмем за основу, конечно, первое, традиционное значение, и тогда рабочим описательным определением мифа будет следующее: это устный рассказ, отсылающий к прецеденту в прошлом, содержащий урок на будущее, объясняющий происхождение мира и общества и воспринимаемый как истина рассказчиком и аудиторией.

На эти качества мифа указывает теоретик литературы Нортроп Фрай: «миф – это сюжет, повествование, особенно важное, связанное с тем, что общество полагает необходимым знать» 3/. По Фраю, миф различается по линии серьезности и развлечения. Социокультурную функцию мифа исследователь видит в том, что он 1. определяет собой культурные ареалы, а также создает наше общее аллюзивное наследие; 2. Объединяясь друг с другом, мифы образуют мифологию, которая позднее становится средством символизации идеалов и целей установившейся духовной и эпикальной иерархии, будучи связана с системой ценностей.

Ему вторит Роберт Грейвз, английский поэт, прозаик и ученый-мифолог, полагая, что миф имеет две функции: 1. объяснять происхождение мира, человека, жизни/смерти, важнейших запретов. 2. Объяснять существующую, современную систему с помощью традиционных обычаев и обрядов. Очевидно, что обе эти функции связаны между собой. Таким образом, миф представляет собой этиологию человеческого бытия.

Грейвз добавляет: «Одно правило в мифологии остается неизменным: что бы ни случилось среди богов, оно есть отражение того, что уже происходило на земле» (а не наоборот). Миф есть отражение земных перемен. Исследователь предупреждает нас против произвола и поспешности в обращении с мифом: «Мифы поражают. Но их легко прочесть ошибочно. Мифы редко бывают простыми и никогда не произвольны, не случайны» 4/.

В самом деле, миф актуален тем, что способен раскрыть глубинный смысл таких далеко отстоящих друг от друга явлений как, например, иконография визуального изображения героя и божества – скажем, в живописи; раскрыть героизм любого новаторства, или внешне столь различные феномены, как Битлз, Стаханов или Че Гевара; продемонстрировать, отчего женщина героична «по определению»; объяснить, почему фамилия пушкинской Татьяны – именно Ларина и никак иначе, или почему поместье князя Андрея в «Войне и мире» называется «Лысые Горы». Миф способен объяснить и то, что детская забава «ладушки» – не игра, а заклинание, и что миф первичнее религии, ибо не он подчиняется ей, а, в сущности, она оперирует на его поле. Даже самые повседневные наши действия, такие, как пожатие рук, трапеза или выход из дома на улицу, имеют мифоло-

гический смысл. Как можно будет видеть, все эти и многие другие вопросы такого рода – чисто культурологические, и важно, что именно миф способен помочь в их раскрытии.

И в завершение – несколько определений мифа:

Миф – это маска Бога, метафора того, что лежит над миром видимого. Все, что объединяет людей, поведано в мифах. Индуизм указывает: Истина едина, мудрецы лишь именуют ее по-разному. – Джозеф Кэмпбелл, «Власть мифа».

Миф есть способ вечного возвращения к моменту сотворения сущего и инструмент постоянно-го обновления мира – М.Элиаде, «Миф о вечном возвращении».

Миф есть преодоление оппозиции между сакральным и профанным (Хюбнер, «Истина мифа»).

«Миф – это нечто постоянное и неизменное для всех людей во все времена. Общие модели, сюжеты и даже детали, содержащиеся в мифах, встречаются везде и повсюду.

Миф даже может входить в структуру нашего подсознания. Он заполняет пропасть между образами подсознания и языком сознательной логики.

Миф – это нить, соединяющая воедино прошлое, настоящее и будущее.

Миф – это сущностно необходимый элемент во всех сводах нравственных законов. Основа моральных кодексов всегда выводилась из мифологии и религии.

Миф – это комплекс верований, придающих жизни смысл. Миф помогает людям и обществам достойно и адекватно приспособиться к своему окружению. Таким образом, миф был и остается до сих пор основой морали, государственности и национального самосознания» 5/.

Словом, сколько есть определений культуры, столько же теоретически может быть и определений мифа. Прделанные рассуждения приводят нас к важному выводу: миф в высшей степени жив в дни нашей современности, человек по-прежнему «живет ими» Полагать, будто миф принадлежит далекой древности, а не современности – непростительное заблуждение. Этот вывод вытекает из темпоральной природы мифа, ибо из факта создания мира неизбежно следует факт его крушения.

Долгий путь, проделанный мифом от традиции к цивилизации, потеснившей его смысл, и одновременно характер нашего современного «размытого» восприятия мифа хорошо выражает стихотворение Баратынского:

Предрассудок – он обломок
Древней правды; храм упал.
А руин его потомок
Языка не разгадал.

Гонит в нем наш век презренный
Не узнав его лица,
Нашей правды современной
Дряхлолетнего отца.

В XX веке ему вторит Т.С. Элиот:

Where is the Life we have lost in living?
Where is the wisdom we have lost in knowledge?
Where is the knowledge we have lost in information?

Материалом и одновременно методом исследования в настоящих рассуждениях о культуре и цивилизации является сравнительная мифология – важное понятие, требующее своего определения. Этому вопросу должно быть посвящено отдельное исследование, поскольку подходы к самому понятию отмечаются с конца XVIII века. Современный источник так формулирует смысл термина «Сравнительная мифология»:

«В широком смысле, это означает любое исследование мифологии, устремленное к выводам посредством межкультурного подхода; в узком смысле, традицию изучения мифологий на основе филологии в пределах индоевропейской языковой семьи». 6/.

Нас вполне устроит первое, расширенное толкование термина. В данном контексте нас будет интересовать самобытное местное выражение общего пути развития традиционных культур, а также смысл той эволюции, которую культура прошла от ранних стадий к цивилизации, то есть, куль-

турологический смысл мифологических феноменов и наоборот – мифологическая подоснова культурологических процессов.

Возможности мифологического подхода к интерпретации культурологических феноменов демонстрирует одна цитата из К. Маркса... и древнегреческий сюжет о Суде Париса.

Во введении к «Экономическим рукописям» Маркс, говоря о значении и сути древнегреческой цивилизации как о «детстве человеческого общества там, где оно развилось всего прекраснее», упоминает, в частности, что «египетская мифология никогда не могла бы быть почвой... греческого искусства», и предлагает поразительное сравнение народов (культур) с детьми: «Бывают невоспитанные дети и старчески умные дети. Многие из древних народов принадлежат к этой категории. Нормальными детьми были греки» 7/.

Примененное культурологическое сравнение вызывает к анализу, способному раскрыть его глубинный смысл либо отказаться от него как от броской метафоры.

Что касается «невоспитанных детей» – Маркс, скорее всего, имеет в виду первобытные традиционные культуры, связанные с такими феноменами, как каннибализм, инцест, обрядовые пытки и др., и где «невоспитанность» имеет не негативное качество, а предстает как данность. Что же касается «старчески умных детей», здесь имеется в виду конкретная цивилизация – древнеегипетская, если говорить в частности, и Восток, если говорить в целом. В самом деле, Маркс, скорее всего, при этом отсылает нас к тому месту в диалоге Платона «Тимей», где говорится о визите Солона в Древний Египет, в Саисс, чтобы услышать от тамошних жрецов догреческую историю средиземноморья. Жрец, подразумевая историческую молодость Греции по сравнению с Египтом, восклицает: «О Солон, Солон, вы, эллины, всегда дети, а старца эллина нет»... Мы, таким образом, находим подтверждение того, что древнеегипетская цивилизация видит себя в качестве «старчески умной», то есть более древней хронологически и к тому же определившей для себя в качестве высшей ценности именно мудрость.

А чем же подтвердить культурологическую «нормальность» древнегреческой цивилизации? Это можно сделать аналогичным путем, определив, что же она сама говорит о себе. И тут нам может помочь мифология, конкретно же – мифологический сюжет о Суде Париса.

Конечно, Парис троянец, но в мифе он эллинизирован (Александр) и выражает эллинские ценности. Как помним, сюжет состоит в том, что именно человеку доверено судить, кому из трех соперничающих богинь присудить первенство, выраженное в яблоке (символический смысл яблока – синтез земных желаний или мудрость). Соперницами являлись Гера (посулившая Парису высшую власть), Афина (рожденная из головы Зевса, она посулила Парису величайшую мудрость), и Афродита, обещавшая ему любовь прекраснейшей женщины на земле. Как известно, Парис, будучи юношей, а не старцем – откуда же тут взяться мудрости? – выбрал для себя то, что для двадцатилетнего юноши является самым естественным («нормальным») – красивую девушку. Любопытно, что устами мифа о Суде Париса древнегреческая цивилизация выбрала для себя красоту как величайшую ценность, воплотив ее в скульптурных, живописных и словесных формах философии и художественной образности.

Если б Парис выбрал мудрость – он повел бы себя «ненормально» для грека, но естественно для человека Востока (вспомним, что все мировые религии, немало этических учений и древнейшие системы письменности происходят именно с Востока).

Если бы Парис выбрал власть, то оказался бы человеком Запада, скорее всего, римлянином, которые полагали, что они созданы не для того, чтобы изобретать новое, а чтобы управлять миром (свидетельства тому – римское право, имперское администрирование, категория «полезности», систематика строя латинского языка). Так например, знатный римлянин Юлиус Фронтин, созерцая римский акведук, не удержался от восклицания: «Вот истинный дар римского гения – красота в полезности. Что перед этим бессмысленность египетских пирамид или праздность греческих храмов!». А доживи такой властолюбивый Парис до наших дней – он оказался бы, по всей видимости, американцем, воскликнув вместе с основоположником прагматизма У. Джеймсом: «Истинно то, что полезно!» и выбрав своим кумиром глобализацию по-американски.

1. Словарь иностранных слов. М., Русский язык, 1984б с. 317.
2. Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка. М., Русский язык, 1994, т. 1, с. 535.
3. Frye Northrop. The Harper Handbook to Literature. N.Y., Harper and Row, 1985, p. 301.
4. Graves Robert. New Larousse Encyclopedia of Mythology. Lnd. a.o., Paul Hamlyn, 1959, p. viii.
5. Бирлайн. Параллельная мифология. М., Крон Пресс, 1997, с. 14-15.

6. An Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, Music and Art. Ed. by Thomas Green. Santa Barbara, California, 1997. In 2 vols. Vol. 1, p. 135.

7. К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. Сост. М. Лифшиц. М., Искусство, 1967, т. 1, с. 121-122.

ТЕМА 2. МИФ КАК СЮЖЕТ. ПРОБЛЕМА КЛАССИФИКАЦИИ. МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ЭПОХИ

Постепенный процесс накопления знаний и записей мифов разных народов поставил перед наукой нелегкую проблему их систематизации.

Конечно же, мифы различают по функциональному признаку: так, мифы космогонические призваны объяснять происхождение жизни; этиологические – происхождение земных реалий и так далее.

В сравнительной мифологии естественным путем сложилась классификация по сюжетному принципу, разработанная фольклористикой, а внутри сюжета – мотивная классификация (т.е., по типологически-значимым единицам сюжета). То и другое основано на содержательном принципе, т.е. восходит к предмету, о котором повествует сюжет. Это означает, что выделены целые циклы мифов, группирующиеся вокруг сюжетов об одном герое (о Геракле, о паучке Ананзи и т.д.), или вокруг события (о Троянской войне, об Аргонавтах, об угоне быка из Куалнге и др.). Исходя из того, что сюжет можно разбить на определяемые мотивы, финская фольклористическая школа составила «мотивный индекс» – формализованный указатель мифологических мотивов, известный в науке как «Мотивный индекс Аарне-Томпсона» (например, мотив «чудесный помощник» обозначают одной формулой из букв и знаков, «чудесное избавление» – другой комбинацией, и т.д.).

Такая классификация хороша для определения структурных единиц мифа (мифологем). Она, однако, обладает и серьезными недостатками: во-первых, выделение (интерпретация) конкретных мотивов всегда остается на совести исследователя. Во-вторых, «мотивный индекс» отрывает сюжет от его роли в конкретной мифологии и культурном контексте, ограничивая возможности его культурологической интерпретации. Такой подход абстрагируется и от хронологической парадигматики, от понятия об эволюции.

Для частичного восполнения этих недостатков целесообразно использовать важную для нас классификацию по «мифологическим эпохам» – т.е. по умозрачительным, но культурологически выделенным временным общностям, каждая из которых породила определенные группы мифов, в купе составивших локальную мифологию, а вместе – мифологию как мировой общечеловеческий феномен.

Согласно этой классификации, важнейшими мифологическими эпохами являются эпоха Первотворения, Эпоха Трансформаций, Героическая эпоха, Легендарно-историческая эпоха, Эсхатологическая эпоха. Внутри же каждой эпохи возможна функциональная классификация мифов. Прокомментируем содержание каждой из мифологических эпох в культурологическом аспекте.

1. ЭПОХА ПЕРВОТВОРЕНИЯ. Сюда относятся космогонические, антропогонические и этногонические мифы, а к числу основных мотивов – создание космоса из хаоса (отделение суши от вод, Света от Тьмы, сотворение богов и перволюдей, происхождение смерти и др.) Понятие Сотворения (Creation) и Происхождения (Origin) здесь накрепко связываются.

Эпоха Первотворения, поскольку она отсылает к первокорням социума, является духовным якорем этноса. Она получает выражение в определенном круге сюжетов, а впоследствии – кодифицированных текстов, именуемых «базовыми», «основополагающими» (foundation texts) для данной культуры и литературы. В этом смысле важность «Беовульфы» для англичан, Гомеровского эпоса для греков или «Манаса» для киргизов трудно переоценить, ибо с точки зрения культуры, их породившей, каждый такой памятник составляет ее начало и воплощает в себе свод ее ценностей.

Культурологически Первотворение и Происхождение первоосновны, поскольку человек, а равно и этнос, психологически нуждается в ясной идее собственного происхождения, из которого он исходит в построении своего духовного космоса (микро- и макромира). В тех культурах, где такие

мифы за давностью веков или по другим причинам не сохранились, на их место непременно «принимаются» новые, более поздние или даже заимствованные, получающие тот же статус «первоосновных», изначальных. Так, в России в этнопамяти нет событий, связанных с Новым Заветом и жизнью Христа. Но в России не сохранилось и мифов о Первотворении. Поэтому Россия рано приняла как свое исконное учение Нового Завета, и оттого мы находим у многих поэтов, как например, у Тютчева, органичные представления вроде этих:

Всю тебя, земля родная,
В рабском виде царь небесный
Исходил, благословляя.

Как известно, англосаксонский эпос о Беовульфе, несмотря на то, что речь в нем идет не об англах, а о данах, шведах, фризах и прочих племенах Европы, в силу указанных причин прочно «прописался» именно на британской почве.

Такая «первоосновная» точка отсчета осознается позднее как понятие о духовной родине, об этнокультурных корнях. Особенно это касается этногонических мифов (например, появление ацтеков из места Семи Пещер, инков – из четырех; схождение племени осейджей со звезд на землю; явление племен пуэбло из подземного мира через пуп земли, «сипапу» и т.д.)

Каждый из этих мифов доныне актуален в культурологическом смысле. Билл Рид, канадский скульптор из племени хайда, заявляет об этом: «Существует приблизительная гипотеза о том, что человек пришел в Америку через Берингию; но то, что Ворон выпустил первых людей на свет из раковины-моллюски – это непреложный факт». Таким образом, сюжеты, относящиеся к Первотворению, напрямую связаны с проблемой этнической и национальной самоидентификации. Первые люди становятся первопредками этноса и, следовательно, определяют многое в его дальнейшей жизни. С этим же связана тенденция к кодификации «базовых» текстов в национальных литературах. С них начинается ее путь в национальном сознании: таковы Гомер, «Беовульф» и другие национальные эпосы, которые были когда-то просто племенными либо межплеменными. В США, где героического эпоса вследствие позднего освоения континента по определению не могло быть, находим постоянные попытки создать авторский эпос национального значения, от Дж. Барло («Колумбиада») до Г.У. Лонгфелло («Песнь о Гайавате»).

Важность мифов о Первотворении в этнопамяти культур и цивилизаций может прояснить миф о Первотворении одного племени. Пусть это будет племя зуни. Надо заметить, что в мифологии племен группы пуэбло с юго-запада США вся мифологическая система имеет вид развернутого мифа о Первотворении.

У племени зуни рассказывается о том, что сначала на земле все было пустынно, и лишь солнце совершало свой путь по небу. Солнце было опечалено тем, что его труд не оценен – ему никто не поклоняется, ибо на земле еще не было людей. Тогда оно посылает своих сыновей, богов-воинов, близнецов Ахайюта, вниз, в земную глубь, чтобы посмотреть, нет ли там каких-нибудь живых существ. Те отправляются сначала в верхний из подземных миров и, не найдя там ничего живого, навещают нижние: во втором и третьем – пустота, и лишь в самом нижнем, самом темном мире, братья обнаруживают присутствие каких-то существ. Но те имеют еще зооморфный облик: перепонки на руках, скользкая чешуя, рога, когти и хвосты. Миф повествует о том, как братья в конце концов выводят этих существ сквозь все четыре мира на поверхность земли. И лишь там они более или менее обретают тот облик, который имеют ныне.

Выйдя на поверхность, люди должны переправиться через реку, и эта вежа является мифологическим барьером между прошлым и будущим. Родители взяли своих детей на руки, на плечи, на спину, чтобы перенести на ту сторону. Но когда они оказались в воде, дети (символ будущего!) вновь стали превращаться в тех зооморфных существ, какими были в нижнем мире. Другими словами, будущее невозможно обеспечить простым преодолением физических барьеров – цена его много больше. И дети принялись кусаться, царапаться, щипать родителей. Тогда одним родителям все же удалось перенести детей на ту сторону, другие же от испуга не смогли удержать их – дети попадали в воду, и их унесло течением.

Когда же люди вышли на берег, родители, потерявшие детей, принялись горько плакать и горевать о них. Люди взмолились к братьям-близнецам, упрашивая их отправиться на поиски детей, чтобы вернуть их обратно. Братья вошли в реку и погрузились на дно. Вспомним, что подводный мир, как и подземный, является воплощением мира мертвых, хаоса и женского начала (материнской утробы). Долго странствовали братья и вот наконец услышали вдали пенье, звук барабана и погремушек. Приблизившись, они увидели деревню, в которой живут поразительно красивые лю-

ди, которые пляшут в масках и в нарядах, разукрашенных мехом, перьями, лентами, бирюзой и кожей. Это и были утраченные дети, превратившиеся в духов-качин. Братья обратились к ним, промолвив: «Ваши родители горюют о вас и умоляют вернуться к ним.» Духи ответили, что в их нынешнем состоянии они не могут вернуться обратно, но если каждый год в назначенное время к ним станут присылать вестника, они будут приходить на землю зуни и гостить у своих родичей, заботясь об их благополучии и урожае.

С той поры так оно и происходит, и на исходе каждого года зуни празднуют обряд «Шалако», знаменующий начало года – приход духов-качин, которых они именуют на своем языке одним словосочетанием – «наши дети наши предки».

Таким образом, миф о Первотворении определяет духовный космос народа, образуя психологический фундамент его жизнедеятельности, а поскольку социум состоит из индивидов, такой цикл сюжетов словно якорем крепит индивида к его этноистории, формируя его нравственный облик.

2. ЭПОХА ТРАНСФОРМАЦИЙ именуется еще эпохой борьбы за упорядочение мира. Это время, «когда земля еще не была переставлена», «когда «звери и люди понимали друг друга» и могли менять облик с зооморфного на антропоморфный и обратно. Сюда обычно относят сюжеты о потопе, о деяниях и соперничестве божественных братьев-близнецов, а также о хитрецах.

Мир уже создан, но миропорядок пока еще не устоялся. Поэтому большинство сюжетов, соотносимых с этой эпохой, имеет этиологическую нагрузку, т.е., обязано объяснять происхождение тех или иных феноменов, существ или предметов. Сюжеты и персонажи этих мифов нужны, чтобы объяснить борьбу и противоположность двух начал, жизни и смерти, в том числе добра и зла, созидания и разрушения; иными словами, объяснить, отчего наш мир стал таким, каков он ныне.

Мифы о Божественных Близнецах известны у многих народов. Важно, однако, отметить, что герои эти присутствуют в двух разновидностях: братья-соперники, воплощающие добро и зло (как Прометей и Эпиметей у древних греков, Хагвендийю (Добрый Ум) и Хагвендаетга (Злой Ум) у гуронов, Иоскеха (Росток, Побег) и Кремень (Тавискарон) у ирокезов, Манабозо и Волк у оджибве, Ульген и Эрлик у тюрков Сибири и др.) Или же это братья-союзники – таковы боги-воины Ахайюта у зуни, Покангойя и Полонгохойя у хоппи, Найенезгани (Истребитель Чудовищ) и Тобадзичини (Рожденный от Вод) у навахо и др.

К той же эпохе восходит и огромное разнообразие хитрецов, сочетающих в себе порой функции космоургов и демиургов, трикстеры/трансформеры, особенно распространенные в племенных мифологиях североамериканских индейцев, такие как Ворон, Норка, Койот, Паучок-Иктоми, Сэйндэй, Манабозо/Нанабоджу, Вискедьяк, Глускабе и др. Подобные персонажи существуют и в африканских мифологиях (например, Кролик). У североамериканских индейцев эти мифы развернуты в пространственные сюжетные циклы (в частности, у кайова).

Антропологи провели немало времени в обсуждении того, что означает существование в родоплеменных культурах такого персонажа, как трикстер-хитрец, во всем многообразии его ипостасей. И не мудрено: ведь именно он воплощает суть эпохи Трансформаций!

Лучше всего смысл мифов о трикстере воплощает тлинкитский миф о том, как Ворон украл свет. Приняв вид человека, он отправился к истокам реки Насс, где жил богатый старик Насс-Шак-Анкау и, превратившись в хвоинку, вместе с водой проник в утробу дочери старика. Вскоре та родила Вороненка, которого дедушка очень полюбил. Он так его разбаловал, что позволил поиграть с тремя самыми большими своими сокровищами: звездами, луной и солнечным светом, которые Вороненок поочередно и выпустил на волю. Мир озарился светом, и люди наконец смогли увидеть его и разглядеть самих себя. А Вороненок вновь обернулся Вороном и улетел прочь. Урок мифа заключается в том, что есть вещи, которые по сути своей не могут принадлежать одному человеку, а также в том, что в основе развития мира заложены перемены, и Ворон, пусть насильственно, приводит людей к пониманию необходимости перемен.

С эпохой Трансформаций связан круг этиологических сюжетов и мотивов – например, о споре зверей и людей, о разделении зверей на ночных и дневных охотников, о возникновении смерти, и т.д.

К эпохе Трансформаций относятся и сюжеты о Потопе, представляющие собой не что иное, как попытку сил, враждебных человеку, возвратить мир в состояние первоначального хаоса. В «Валла-молуме», эпической хронике делаваров, дан классический образ потопы: «Потоки-потоки, в долины, в долины проникали проникая, разрушали разрушая».

Сюда же относятся сюжеты о смене архаического миропорядка новым. Таковы греческие мифы о борьбе богов-Олимпийцев с титанами, как и шумерский миф о войне «нынешнего» поколения

богов с архаичным поколением. Этот мотивный пласт, как и в случае с Вороном, акцентирует остроту смены старого новым и этапы выделения человека из природы. То же относится, очевидно, к конфликту оджибвейского Манабозо с духами-змеями, такова и битва при Мойтуре в мифах древних ирландцев. Причем каждое «упорядочение» завершается либо отказом от предыдущего порядка, либо явно выраженным компромиссом старого и нового, а часто тем и другим.

Наследие этой эпохи получило продолжение в изобразительном искусстве (особенно в скульптуре) благодаря разработке темы трансформации. Это – первоосновнейшая мифологическая тема, сохранившая значение в фольклоре и литературе (от коллизий волшебной сказки до «Превращения» Кафки, а затем – качественно иного превращения героев латиноамериканского романа – у Алехо Карпентьера, М.А. Астуриаса, Ж. Амаду или Г.Г. Маркеса).

3. ГЕРОИЧЕСКАЯ ЭПОХА выделяется в ряде мифологий самостоятельно, означая собой «золотой век героев». В ней обычно уже действуют и преобладают очеловеченные персонажи, воплощая народные идеалы, совершая небывалые подвиги во имя людей. Таковы Прометей, Гильгамеш, Кецалькоатль, Илья Муромец, Беовульф и др. Эти герои прочно привязаны к миру людей уже своим происхождением – часто от божества и смертной женщины.

События этой эпохи часто находят отражение в героическом эпосе, записанном позднее. Таковы архаический эпос о Гильгамеше или скандинавская «Старшая Эдда», таковы «классические» эпопеи Гомера и азиатские эпосы богатырского типа – например, киргизский «Манас». В «Гильгамеше» грань между мифологическими эпохами хорошо выявлена: Утнапишти – персонаж эпохи Трансформаций, а Гильгамеш – героической, так же как Илья и Святогор в одноименной русской былине. В сюжетном плане сюда относятся основные мифологические циклы древних греков: о Троянской войне, Фиванский цикл, мифы о Геракле и других героях, миф об Аргонавтах. У ирландцев это Ульстерский (о Кухулине) и Лейнстерский (о Финне) мифологические циклы. Как и для каждой мифологической эпохи, для этой характерно свое особое время: здесь время эпическое, обозначающее дистанцию между богатырями и современными, обычными людьми (хорошо выраженное в формуле лермонтовского стихотворения «Бородино»: «Богатыри, не вы!»). Тезей, Персей, богатыри русских былин, Св. Георгий, как и другие – характерные примеры ранних и поздних героев в сюжетах этого ряда. В текстах герои могут действовать как бы на рубеже двух мифологических эпох – скажем, героической и легендарно-исторической (например, такова «Артуровская Легенда»). Значение наследия этой эпохи для последующего развития общества трудно переоценить, поскольку в лице героев народ формулирует собственные идеалы, примеры для ориентации в процессе своего пути во времени и пространстве.

4. ЛЕГЕНДАРНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ ЭПОХА отличается от предшествующих тем, что отныне миропорядок уже установлен окончательно. Поэтому речь идет уже не о борьбе героя с духом Засухи либо другими духами зла, а о мифолегендарных событиях в жизни общества или индивида, отмечающих новый этап эволюции от хаоса к космосу, от дикости к культуре – но происходит это уже в жизни социума, сознающего свою приоритетность по отношению к природе. Теперь его антагонисты – враждебные племена, чужаки. Сюжеты посвящаются теперь миграциям племен и народов, обретению ими талисманов и святынь, обрядов и фетишей, разделению соплеменников в силу каких-то фатальных причин. В сюжетах, принадлежащих этой эпохе, рассказывается о мифологических войнах, состязаниях и завоеваниях, спорах из-за добычи или святынь, об основании легендарных городов и государств. Таковы войны североамериканских индейцев-ленапов с таллигевами, войны племени «короткоухих» с «длинноухими» на о. Пасхи, ветхозаветные мифы об обретении обетованной земли, миграция ацтеков из Чикомостока (Места Семи Пещер) в Мексику, такова мифолегендарная миграция племен чоктавов и чикасавов в Северной Америке и др.). Сюда же относятся легенды об основании городов и поселений (Рим, Киев, Фивы и др.), и об установлении племенных союзов (как например, Великой Лиги ирокезов). Мифолегендарный материал подобного рода составляет сегодня важную этноисторическую веху, поскольку способствует решению вопросов о правах социума на исконные территории и охотничьи угодья, о давности пребывания или месте отдельных родов на «земле обетованной», о родстве племен внутри союза, и др.

СОВРЕМЕННОСТЬ, нынешний «континуум» существования людей, хотя и не имеет специфического мифологического обозначения, все же обладает отчетливыми маркерами. Сюда относятся хорошо знакомые фольклористам мифы-былички (такие, как английская баллада «Рыцарь-Эльф», городские «страшилки» и любые рассказы о сверхъестественном, например, о встречах с призраками). Все они могут быть «возведены» и мифологическим корням, только теперь все мотивы и

сюжеты имеют частный смысл, сводимый скорее к рамкам «классического фольклора», а не мифа напрямую. Превысивший мифологический материал здесь «не виден», поскольку сильно потеснен миром науки.

5. Значительно важнее в культурологическом плане ЭСХАТОЛОГИЧЕСКАЯ ЭПОХА, иначе эпоха конца света. В мифологическом смысле она существует как эпоха смены циклов, связанная с идеей инобытия, наступающего вследствие особого рода Трансформации. Эти мифы в некоторых мифологиях порой приобретают развернутый вид (в скандинавской мифологии это время Рагнарек и связанный с ним мотив «сумерек богов», Апокалипсис и Армагеддон в Библии). Отдельные эсхатологические мотивы способны представлять в оптимистическом ключе: к таким относятся пророчество о воссоединении утраченного родства североамериканских равнинных племен или у племен юго-запада, пророчество о возвращении Кацалькоатля у ацтеков, пробуждение от сна Короля Артура и других героев кельтских мифов для защиты отечества и др.

Мотивы такого рода именуются эсхатологемами. К их числу относятся, в частности, мотивы ухода божества и его эпохи, как в былине об Илье и Святогоре. Такой мотив ухода героя драматично осмыслен Теннисоном в стихотворении «Morte d'Arthur» и у Лонгфелло в финале «Песни о Гайавате»). Сюда же относятся и мотивы, связанные со Страшным Судом или Финальной битвой со Злом. Русский сюжет о граде Китеже также представляет собой эсхатологема (сравним сходные сюжеты об утонувшей деревне племени кайова из-за прихода оспы или легенду о «Затерянном острове» у сквомишей, поэтично переданную Э. Полин Джонсон). Внушительный пласт такого рода находим в преданиях коми о чуди, ушедшей под землю с приходом христианства. Урок эсхатологических мифов нередко заключается в трагическом столкновении этнокультурных ценностей в катастрофические моменты истории и в императиве культурной и аксиологической преемственности – любой ценой – в периоды мировых катастроф, круто меняющих судьбу социума.

То, что человеческому сознанию обычно свойственно формировать для себя мифологические эпохи, располагая в их рамках своего существования, доказывают семейные предания. Так, исследования этого аспекта у крестьян Сибири, сделанные Н.А. Подгорбунских, убедительно демонстрируют: отец предстает в восприятии сына личностью легендарной, а дед разрастается уже до масштабов героических 1/.

1. Подгорбунских Н.А. Семейные предания крестьян южного Зауралья (Курганская область). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 1996.

ТЕМА 3. МИФ КАК ОБРЯД И МАГИЯ. СВЯЩЕННОЕ ДЕЙСТВО В КУЛЬТУРЕ И ИГРА В ЦИВИЛИЗАЦИИ

Долгое время в науке шел спор о том, миф существует как сюжет или как обряд (магическое действие)? На исходе XX столетия ученые пришли к заключению, что миф существует в обоих этих качествах, в которых и воспроизводится как в традиционной культуре, так и в цивилизации. Более того, оба эти качества мифа взаимосвязаны; лучше сказать – это два аспекта единого феномена. Обратимся сначала к обрядовой роли мифа в традиционной культуре.

Прежде всего заметим, что мифологические сюжеты пронизаны магическими мотивами, направленными на преобразование мира и человека. Мифологические герои по ходу сюжета то и дело совершают магические действия, изменяя окружающие условия и развивая повествование. Можно сказать, что обряд – это действие, воспроизводящее основополагающие для данной культуры элементы мифа. Обряд и магия генетически тождественны, поскольку магия как раз является целью и результатом совершаемого обряда. Обряд и мифологический сюжет суть актуализация памяти и опыта социума, возвращающие его представителей к жизненно важному мифологическому прецеденту.

Можно наблюдать, как эти традиционные качества магии и обряда сохранились донныне, порой сильно утратив, а порой и вовсе не утрачивая своей сакральной роли, которая прежде была им

свойственна. Причем сказанное относится как к бытовой сфере, так и к отношениям внутри социума, равно как и между социумами. Причина этого заключается в том, что человек, переживая значимые для своего существования моменты или этапы, адаптируясь к ним, не может не помещать их в обрядовый контекст. То же самое происходит и на уровне социума. Так, пожимание рук в знак приветствия есть редуцированный обряд, мифологический прецедент которого утрачен, но суть сохранилась: установление мирных и дружественных намерений через братание (прежде, возможно, речь шла о трансформации либо увеличении магической силы, о передаче силы и др.). Точно так же, хотя это часто внешне и не очевидно, подписание международной важности документов сопровождается строжайшим протоколом почти обрядового смысла. Исполнение гимна или минута молчания – обрядовые действия, имеющие сакральный характер, и десакрализация их влечет за собой хаос.

Другой пример. В традиционных культурах – особенно у народов Кавказа – трапеза ныне, как и традиционно, является эпическим действием сложной природы: здесь демонстрация единства и могущества рода и одновременно празднество бытия, а порой и экономический регулятор. У любого народа разделить застолье означает освятить взаимные отношения и достичь искренности в общении. Порой это связано с побратимством (в древней Руси известен сосуд для испивания обрядового напитка под названием «братина»). Точно так же в России сегодня «спрыснуть» важную сделку означает освятить ее суть, обрядовым контекстом «закрепить» смысл отношений, в которые вступают участники. В современной жизни, слабо отдавая себе в этом отчет, мы постоянно вступаем в сакральные пространственно-временные связи, конституированные обрядностью. Мы не сомневаемся в этом, совершая церковные обряды. Однако и всякого рода этикет, в том числе даже аудиторный, в сущности, обладает обрядовым смыслом. Общество видит также необходимость в том, чтобы выделить и закрепить жизненно важные профессии клятвами (такой смысл имеет воинская присяга или же клятва Гиппократата).

Непосредственно возвращают нас к мифу обряды перехода, эти онтологические спутники человека. Таковы дни рождения, особенно – совершеннолетие (вспомним, что в религиозном контексте эти вехи откровенно сакральны: первое причастие, конфирмация в католицизме и др.), свадьба, рождение детей, похороны. Обряды перехода иначе именуется обрядами инициации, обозначая смену циклов человеческой жизни и социального статуса. Таким образом, переход личности от этапа к этапу нераздельно связан с подготовкой и проведением инициаций.

Жизнестроительное качество магии в рамках традиционной культуры яснее всего выражено в целительстве, а оно – в шаманизме. Этот аспект объясняет деятельность всякого рода целительских тайных обществ (типа Мидевивина у индейцев оджибве). Визуальное выражение охотничьей магии можно видеть на фетишах индейцев зуни: обычно это наконечник стрелы, привязанный к каменной фигурке добываемого зверя.

В традиционных культурах существовали следующие виды обрядовых игр:

1. Обряды инициации;
2. Обрядовые состязания (из тех, что функционально не связаны с инициациями);
3. Обряды братания и породнения;
4. Обрядовые жертвоприношения.

Все эти обряды, разумеется, пронизаны сакральностью.

Ряд феноменов позволяет увидеть эволюцию традиционной магии от культуры к цивилизации. Как известно, античная драма (трагедия и комедия) есть разделение двух противоположных функций обряда Дионисий – воскрешения Бога и его оплакивания как частей единого цикла – кстати, постановка драматургами трилогий сохранила и элемент состязания, возможно, уже к тому времени утративший магический смысл. Олимпийские игры, согласно мифу, основанные Гераклом, уже по названию указывают на божественность и на героичку атлетов, которым воздвигались статуи наряду с богами.

Более древние варианты сакральных игр нераздельны с гаданиями и пророчествами. Таковы игры у древних месоамериканцев, у майя и ацтеков, связанные с жертвоприношениями, в частности, игра в каучуковый мяч. Эти состязания устраивались в соответствии со строжайшими правилами на особых стадионах, чьи руины сохранились по всей Мексике до наших дней.

То, что игровая состязательная магия привлекалась для решения спорных социальных

вопросов, показывает сюжет о гибели ирокезского племени Эри; игра в тлачтли у ацтеков, сюжеты о партиях в фидхелл у древних ирландцев (вся Ирландия представлялась в виде доски для игры в брандуб). Таковы и мифы юго-западных индейцев (например, криков о состязании зверей) или у прерийных племен северной Америки (например, у команчей – миф о том, отчего Медведь ходит вперевалку). Там игра просто приравнена к жизнестроительному мироорганизующему действию: в ходе состязательной игры «ночные» и «дневные» животные регулируют движение солнечного светила.

Если из обрядового действия развилась драма, то из магии – лирическая поэзия. Так, по крайней мере, считает английский мифолог и поэт Р. Грейвз. В древнейших устных текстах музыка и слово синкретичны и ясно свидетельствуют, что магия задается в них ритмическими (повторяющимися) конструкциями (например, песнь о Тропе Красоты у навахо). Интересна интерпретация танца (пляски) в его обрядовых истоках: это повторяемые действия, нередко приводящие к трансу (что мы до сих пор находим у негров на Юге США, песенное исполнение у которых в сакральном контексте приводит к трансу, а танцевальные движения восходят к африканскому язычеству, но до сих пор воспроизводятся в церкви). Пляску под музыку в религиозном экстазе находим у суфиев. На «героизм» Битлсов указывает Джозеф Кэмпбелл, говоря о том, что они соединили восточную медитативную природу музыки с западной эстрадной, тем самым трансформировав оба эти мира. Символика танца/пляски как действия интерпретируется в словаре символов следующим образом: «Танец означает космическую созидательную энергию, трансформацию пространства во время, вселенский ритм, увеличение силы. Хороводные танцы солярны и заключают собой сакральное пространство. Линейные танцы символизируют союз мужского и женского начал, единение Земли и Неба (часто посредством сплетенных рук). Это телесный образ становления и временной протяженности, союз времени и пространства, символ ритмического акта сотворения. Танец предполагает маску, ибо в сути его заложена трансформация» 1/. Все это – важнейшие элементы мифа в его обрядовом качестве.

Эволюции обрядового игрища в цивилизации сопутствует отпадение сакрального начала и замена его развлекательным либо состязательным во имя утверждения личного первенства (таковы гладиаторские бои в древнем Риме, рыцарский турнир в средневековой Европе, коррида в Испании, театральные представления, парады, любые спортивные состязания, азартные игры – например, карточные).

Примеры отголосков традиционных сакральных действий, сохранившиеся сегодня:

Испанская коррида;

Медвежье действие (праздник или игрище) у хантов и манси;

Карнавалы «Дней Мертвых» в Мексике;

Рождественские Коляды и гадания на Руси;

Олимпийские игры.

Гладиаторские игры были заимствованы римлянами из погребальных жертвоприношений, принятых у этрусков. Ацтеки также имели сходного рода игрища, связанные с жертвоприношениями пленников через поединок, тогда как коррида восходит к ритуальным игрищам-состязаниям с быком, имевшим сакральный смысл, и содержит в себе компонент жертвоприношения.

ИГРА В ЦИВИЛИЗАЦИИ коренным образом отличается от обрядовых игрищ в традиционной культуре. Вот почему неправомерно отождествление того и другого, как это делается в литературе и критике постмодерна – в частности, в труде Й. Хейзинги «Человек играющий».

Обильный материал XX века свидетельствует о серьезности произошедших в истории человечества культурологических перемен. Сакральное начало ослабело до полного уничтожения, сменившись фетишизацией и псевдосакрализацией таких элементов, как деньги и игорный бизнес, зрелище-шоу. Между тем, вытеснение сакрального начала из общества, как показывает миф и его поздние аналоги (например, религиозные библейские сюжеты), чревато деградацией социума и возвратом к хаосу (на что, например, указывает статистика роста преступлений и самоубийств – в частности, на почве азартных игр). Таким образом, коммерческое начало враждебно мифологизму в его традиционном смысле. Казино, торговый дом, банк и биржа (мы говорим, «играть на бирже») все прочнее занимают место храма и святилища в быту и сознании индивида. В повести «Молчащий» ненецкой писательницы Анны Неркаги эта негативная эволюция представлена деградацией общества от «Игралища» к «Скопищу».

Другой негативной тенденцией, фатально влияющей на смену культурных ориентиров, сделалась технократия, ставшая приметой западного типа цивилизации. Появление кинематографа, затем развитие телевидения приветствовались обществом поначалу как проявления прогресса. И лишь позже они предстали как два последовательных этапа «оптового отключения» исторической памяти индивида и социума и вытеснения его личностного начала. Третьим этапом на том же пути явилась компьютеризация. И четвертым – интернет. Лозунг «Зачем искать в библиотеке – найди в Интернете!» стал псевдофетишем нашей эпохи. Вследствие этих тенденций мы добровольно отказываемся от памяти – нашей генетической и биологической способности, данной природой и хранящей нашу нравственную суть, ведь память по определению нравственна. По сути, фетишизация технических средств сродни фетишизации талисманов, только лишена их созидательной сущности. Как в игорном бизнесе, в виртуальной реальности компьютера можно «играть» тем, чем играть в традиционной этике (и в быту) невозможно: опытом народа, его аксиологией, жизнью и смертью исторических личностей, даже своей собственной (сколько жизней есть у героя в интернет-игре?) и многим другим. Еще радикальней выглядит то, что внедрение техники нивелирует индивидуально-творческое начало (как например, цифровая фотокамера), и индивид и общество отказываются от неповторимости «штучного» мастерства. Даже книга потеснена интернетом, что нивелирует литературное творчество; не говоря уже об устном общении, замененном глобальной сетью (в конце концов, ее правильно именуют паутиной) и индивидуальными СД-ромами.

Вспомним и третью негативную тенденцию, связанную с десакрализацией человеческого бытия. В традиционной культуре отношения человека (и общества) с природой были вопросом жизни и смерти, поэтому они сакрализировались и имели постоянный характер. Сегодня же экологическое мышление с развитием промышленности (устремленном лишь к агрессивному доминированию над природой) принимает вид декоративных кампаний, не влияющих на реальную ситуацию.

Наоборот, «база данных» народного опыта была исключительно устной и сохранялась в коллективной человеческой памяти (героический эпос, народная медицина, экологический опыт, нравственные и физические запреты). При снятии этих факторов элементы хаоса в современной цивилизации нарастают. Литераторы и философы О. Шпенглер и Т.С. Элиот, У.Х. Оден и Д.Г. Лоуренс увидели в этих тенденциях признаки умирания и исчерпанности западной цивилизации, а фактически – всего человечества (об этом прямо оворит стихотворение «Щит Ахилла» У.Х. Одена).

Итак, в современной цивилизации, где возобладали потребительство, игрище сделалось коммерцией. Инициация превратилась в телепрограммы вроде «Последнего героя», «Выживания» и др. В игровых автоматах созданы азартные игры вроде «Елены Троянской», в компьютерных играх можно изменять историю по своему произволу. Таким образом, культура и история как бы апроприируются, как бы «приватизируются», они искусственно (и искусно) лишаются своей социальной значимости – вообще всякого смысла. Сакральность как таковая сменилась воинствующей индустрией развлечения. Дискотека имитирует групповой транс инициации, а Ди-джей – функцию жреца, но без сакральности и созидательных функций, тому свойственных. Гадательные карты Тарот сделали феноменом массовой культуры. Телешоу является профанированно-сниженным манипулируемым игрищем. Властные структуры во всем мире поощряют десакрализацию именно в тех социумах и социокультурных пластах, которые препятствуют их собственной выгоде, с целью конкурентного ослабления, для воссоздания хаоса, своеобразного «наведения порчи», «зомбирования» умов для получения управляемого людского товара. Поэтому можно сказать, что манипуляция сознанием является четвертой негативной тенденцией постиндустриальной эпохи, влияющей на природу современного социума 2/. Между тем, десакрализация базовых ценностей ведет любое общество к хаосу, поскольку миф, эти ценности установивший, обесценивается.

Таким образом, в цивилизации XX – XXI века игровое начало претерпевает радикальную трансформацию, прямо противоположную ее сути в мифе. Целью стало не достижение жизнетворной магии, выживание индивида и его социума, а наслаждение (игра как эскепизм, развлечение) и коммерция (игра ради добывания денег). Наслаждение также продуцируется ради выключения личностного сознания; так, порнография (хаотизация биологизма) в не меньшей степени становится инструментом манипуляции сознанием. Культ и индустрия насилия способствуют высвобождению в человеке темного и деструктивного начала.

Примечательна в этом смысле иконография обложек глянцевого журналов. Вне зависимости от конкретной специализации и отрасли, в целях коммерции они обычно воспроизводят одну и ту же иконограмму: обнаженная девушка с орудием убийства. Таким образом, здесь секс и насилие отождествляются и превозносятся, подменяя или профанируя оппозиционное тождество мифа, выра-

женное в Библии: «сильна как смерть любовь»). Той же цели служит наркобизнес, резко выключая личность из сферы личного и общественного. В результате человек из сакрального центра действия превращается в его придаток, служащий эгоистическим интересам любых властных структур, будь то политика, бизнес или криминал. Таким образом, трансформация сакрального игрища из традиционной культуры в контекст цивилизации есть история подмены сущности на видимость, духовности на бездуховность, сакрального на профанное, действия (героического поступка) на суррогат деятельности (виртуальная любовь, переигрывание истории и др.).

Теоретическим обоснованием беспринципности игры или игры как самовыражения служит теория и практика постмодернизма, принципиально играющего всем, что ни придет к голову, во имя самодовлеющего успеха. Между тем, еще Кафка сказал о книге О. Уайльда «Замыслы»: «Это сверкает и манит, как может сверкать и манить только отрава. – Вам не нравится эта книга? – Я не сказал этого. Напротив, она может слишком легко понравиться. И в этом тоже одна из опасностей. Ибо опасна книга, играющая с истиной. Игра с истиной всегда игра с жизнью. – Вы считаете, что без истины нет настоящей жизни? – Часто ложь лишь выражение страха перед тем, что истина может раздавить. Это проекция собственного ничтожества, греха, которого страшатся.» И в другом месте : Истина – то, что нужно каждому человеку для жизни и что тем не менее он не может ни у кого получить или приобрести. Каждый человек должен непрерывно рожать ее из самого себя, иначе он погибнет. Жизнь без истины невозможна. Может быть, истина и есть сама жизнь» 3/.

На материале сказанного можно сделать вывод: сакральность как свойство, органично присущее миру индивидуума и миру социальному, есть основополагающий его признак, обуславливающий выживание культуры, в том числе и на стадии цивилизации. Десакрализация же ценностей культуры возвращает цивилизацию к хаосу.

1. Cooper J.C. An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols. Lnd., Thames & Hudson, 1978, p. 49-50.
2. О манипуляции сознанием см. фундаментальную книгу С. Кара-Мурзы «Манипуляция сознанием». Москва, Алгоритм, 2000.
3. Кафка Франц. Приложения в книге: Замок. Новеллы и притчи. Письма к отцу. Письма к Милене. М., Изд-во политич. лит-ры, 1991б с. 568.

ТЕМА 4: ПРОСТРАНСТВЕННАЯ МИФОЛОГИЧЕСКАЯ КАРТИНА МИРА

К основам любой мифологии и к базовым представлениям всякой культуры о своем месте в мире относятся представления о пространстве и времени. В мифе (и в жизни!) категории времени и пространства, внешне оппозиционные, на деле отождествляются, причем иногда это становится явным (например, когда мы проходим в дверь из одной комнаты в другую или когда принимаем участие в пляске: в обоих случаях мы преобразуем время в пространство и наоборот). В мифе мы имеем дело, как и во сне, с «местовременем», то есть с хронотопом особого рода. Самый термин этот, возникший в XX веке в литературоведении (у М. Бахтина), явился знаком своей эпохи: он напрямую отсылает нас к мифологии времени и пространства.

То и другое – пространство и время – в повседневности мы далеко не всегда способны физически наблюдать, а между тем человек существует именно во времени и пространстве. Нужда в упорядочении мира движет человеком, ведя его от хаоса к космосу, и следовательно, необходимость учета времени и пространства рано сделалась в обществе насущной необходимостью. Поэтому человечество для подсчета времени и пространства изобрело числа, учесть же то и другое возможно только через ритм. Числа и обозначают этот ритм и устанавливают порядок, отвоевывая человеческий мир у хаоса, всякого рода неопределенности, нестабильности. Числа от 1 до 12 человечество сильно «загрузило» смыслом, взятым из закономерностей ближайшего бытового окружения, того «хронотопа», за пределами которого непосредственное восприятие уже «не работает» и потому нуждается в умозрительных конструкциях.

МИФОЛОГИЯ ПРОСТРАНСТВА. Пространство в мифе измеряется как по горизонтали, так и по вертикали, и обычно находит выражение в символике чисел 3, 4 и 7. Вообще говоря, как уже было сказано, все числа от 1 до 12 сильно нагружены символикой; однако отмеченные три числа выделяются в этом смысле особо. Своей символикой числа не только объединяют время и пространство, но благодаря присущей им абстрактности даже способны уводить нас за пределы времени и пространства. Сакрализация чисел выразилась в цивилизации – например, у пифагорейцев; в Библии находим отдельную книгу «Числа». Очень наглядно символика чисел в своем магическом качестве раскрывается у Бальмонта, воссоздающего древний текст друидов под названием «Ряды»:

Все красивый ребенок, живой,
Луч Друида, скажи, нежный мой,
Что ты хочешь, чтоб спел пред тобой?

Ты о ряде мне спой одного,
Пока я не запомню его.

Для счисления один – ряда нет,
Неизбежность одна, кладезь Бед,
Смерть, а до – ничего больше нет. /.../

Спой о ряде мне двух, для того,
Чтобы мог я запомнить его.

Два быка, а в упряжке одной,
Пред одною идут скорлупой.
Вот помрут. Видишь их, нежный мой?

Спой о ряде мне трех, для того,
Чтобы мог я запомнить его.

Тройствен мир, у него три лица,
Три начала и три есть конца,
Муж и дуб ждут того же венца. /.../

Спой про ряд четырех, для того,
Чтобы мог я запомнить его.

Счет четыре – Мерлин, счет камней,
Тех, чтоб меч отточить нам острей,
Чтоб сражать лезвиями мечей. /.../

Спой о ряде пяти, для того,
Чтобы мог я запомнить его.

Пять полос у Земли, пять веков
В океанности наших часов,
У сестры нашей пять маяков.

Спой о ряде шести, для того,
Чтобы мог я запомнить его.

Шесть младенцев из воска, тень сна,
Их живет своей властью Луна,
Ты не знаешь, я знаю сполна.

Шесть целительных трав в кипятке,

Карлик сок их смешал в котелке,
Палец в рот – слышит все вдалеке.

Спой о ряде семи, для того,
Чтобы мог я запомнить его.

Семь есть солнц, семь есть лун, семь планет,
И Наседка в ряду этих смет,
Семь стихий, в них мука – точек свет. /...../

Ряд двенадцать мне спой, для того,
Чтобы мог я запомнить его. /.../

Знаки, знаков двенадцать, война,
Со звездой Корова, черна,
Весь прошла Лес Останков она. / .../

Рог звучит; огонь и гром; ветер и свет;
Гром и огонь; дождь; утраченный след;
Ничего; ничего; ряда нет...» 1/

В сущности, перед нами ряд символов, сопрягающих признаки пространства и времени в идее цикла. Число 12 символизирует здесь конец этого цикла, моделируя эсхатологему. Примечательно, что в дальнейшем «Ряды» прочитываются в обратном порядке, по убыванию, доходя до исходной фразы «Для счисления один ряда нет...» – мир, таким образом, предстает в единстве многообразия, в единице как и во всем цикле присутствует то же «ничто», иначе понимаемое как полнота всего сущего. В самом деле, каждый из нас психологически пребывает в центре микрокосма, воспринимаемого как центр макрокосма.

ГОРИЗОНТАЛЬНАЯ КАРТИНА МИРА. Иконография изображения мира в его единстве присутствует у многих архаичных культур. Наиболее четко она представлена у североамериканских индейцев на петроглифах и пиктограммах (особенно на юго-западе США). Там она выглядит как крест, вписанный в круг. Однако можно напомнить и об индийской свастике, и об индуистской мандале, вообще о символике колеса, заключающей в себе ту же идею.

В сути своей символика эта заключает цикл, связанный с плодородием. Поэтому горизонтальная картина мира (земля, рождающая плоды и живых существ), выглядит именно как перекрестье четырех стран света. Мы знаем, что выделяют еще четыре возраста человека, четыре времени года (правда, это временные закономерности, но ведь они воплощены в пространстве). Принятие христианства многими традиционными культурами было облегчено тем, что его символом является крест, совпавший с древним значением этой фигуры. Смысл этого феномена заключается в том, что крест в круге представляет собой горизонтальную картину мира не только для традиционных культур, но и для всего человечества. С каждой из четырех сторон в традиционных культурах был связан свой ряд ценностных путеводных ассоциаций (как, например, приведенная схема мифологического пространства у индейцев пауни). Такого же рода иконографию представляет собой и ацтекская картина мира. Любые проекции колеса или креста предполагают ту же идею – вечно повторяющегося жизненного цикла природы и цикла человеческой жизни как ее части. Горизонтальная картина мира выражается числом четыре – в том числе и четырехкратностью повторов в устных обрядовых текстах.

ВЕРТИКАЛЬНАЯ КАРТИНА МИРА. Однако жизнь человеческая в не меньшей мере определяется вертикалями. Он живет в пространстве, определяемом небесами (Верхним миром), землей (Средним миром) и Подземным (Нижним) миром.

Эти три субстанции происходят из человеческой физиологии и психологии, но в мифах образуют устойчивую образно-символическую картину окружающего мира. Верхняя субстанция определяется движением солнца и его видимой наивысшей точкой (зенит). Нижняя крайняя точка кругового пути солнца воображаема (невидима нами) и именуется надир, о чем ведомо каждому моряку и астроному. Средоточие всей системы мироздания находится в центре, и в мифологии этот центр

именуется Пупом Земли либо местом Первотворения. Это также место, где находится личностное сознание каждого из нас. Индивид в своем сознании всегда пребывает в центре мира, он есть средоточие бытия – и, возможно, на этом основании теологи выводят божественную сущность человека, его богоподобие. Любопытным образом и этнос «повторяет» ту же схему: территория, на которой он обитает, осознается ее исконными насельниками как сакральный центр мира. Вот почему мифы о Первотворении так необходимы каждому социуму на его пути от племени к нации и (тем более) к эпохе глобализации.

Мировая вертикаль в мифологии маркируется не менее последовательно и облекается в зримые символы. Это либо Мировое Древо, либо Священная Гора, либо фигура Мировой Матери. Особенно распространен образ Мирового Древа, *Arbor Mundi*. Мы знаем Ясень Иггдрасиль в скандинавской мифологии, Белую Сосну у ирокезов, березу у хантов и манси в Сибири, и ряд других аналогий. Своей вертикальностью древо объединяет три мира – подземный мир мертвых, прошлого; средний (современный) мир живых существ; и небесный мир будущего (примерно это соответствует Хель, Мидгарду и Асгарду в мифологии скандинавов). Верхний и нижний миры часто еще разделяются на несколько самостоятельных миров. Так, у ацтеков существовало 13 сильно регламентированных уровней небес и 9 уровней подземного мира. Хотя шаманы способны странствовать в разном пространстве, обычно для возвращения души пациента либо для обретения магии они странствуют по вертикали в нижние и верхние миры. Кроме того, Древо – живой организм, органично вбирающий в себя измерения как временные, так и пространственные.

Таким образом, мифология снабжает нас целостной пространственной картиной мира, объединяющей числа 3 (вертикаль, 3 мира) и 4 (горизонталь, 4 страны света), из которых в совокупности образуется символика числа 7, особенно глубоко «укорененного» в культуре (семь нот, семь цветов спектра, наибольшее число предметов, по отдельности воспринимаемых человеком, семь дней недели и др.). Это число становится символом полноты мира в русских народных пословицах и поговорках: «Семь бед – один ответ», «Лук от семи недуг», «Семь верст киселя хлебать», «За семью печатями», и даже различимо в слове «Семья». В числе 7 таким образом, мифологически объединяются два движущихся цикла реальной жизни: движение солнца (психологическая вертикаль) и движение земли (психологическая горизонталь). Человеческое тело синтезирует в себе вертикальную и горизонтальную мировые структуры, также моделируя сакральность числа семь. Подобно Древу, человек является живым организмом, он существует одновременно во времени и пространстве, и оба цикла – временной и пространственный – отражают путь всякого существа от небытия к бытию и обратно.

1. Мировая литература. Гимны, песни и замыслы древних. Спб., Пантеон, без даты, с. 179 – 184.

ТЕМА 5. КАТЕГОРИИ АНАЛИЗА: МИФОЛОГИЧЕСКОЕ ВРЕМЯ

Строго говоря, исходя из всеобщности мифа, резонно заключить, что в мифологическом контексте встречаются все возможные варианты временных соответствий: всеобщее (перетекающее) время; исчезновение (снятие времени, иначе «вечность»); цикличное время и даже линейное, которое, конечно, инкорпорируется в циклы.

1. Хотя все названные виды времени, встречающиеся в мифе, отражают реальные свойства человеческого сознания, мифологическим обычно считают некое «правремя», предшествовавшее нашему. Австралийские аборигены именуют мифологическое правремя «временем сновидений», алчеринга. Другими словами, мифологическое время отлично от нашего – и прежде всего в том, что оно нелинейно – в этом его основное свойство, этим оно противопоставлено «цивилизационному» времени.

2. Всеобщность времени выглядит как «перетекающее время», хорошо выражаемое формулой индейско-мексиканского писателя Томаса Санчеса, «В пути уходящих пути грядущих», то есть прошлое содержит в себе настоящее и будущее – и наоборот. То же находим в зачине «Ста лет одиночества» Габриэля Гарсиа Маркеса, которому было необходимо утвердить всеобщность вре-

мени даже грамматически: будущее постулирует себя через прошедшее, в то время как рассказ протекает в настоящем, объединяя все вместе: «Пройдет много лет, и полковник Аурелиано Буэндиа, стоя у стены в ожидании расстрела, вспомнит тот день, когда отец взял его с собой, чтобы посмотреть на лед» 1/.

В быту аналогом мифологического времени является сон, по своей логике разомкнутый всесторонне.

3. Если вечность непредставима сознанием, то отчего она существует как понятие? Очевидно, для того, чтобы дистанцировать смертного человека от божественности. Для сознания вечность представима только как «неимоверно долгое» время (таков сон Гильгамеша во время визита к Утнапишти в шумеро-аккадском эпосе). Богочеловек Утнапишти, которого боги сделали бессмертным за то, что он спас людей от потопа, убеждает героя отступить, потому что бессмертие не есть удел человека. Чтобы дать ему пережить бессмертие, напрямую уподобленное смерти, вставлен следующий эпизод:

«Вот, шесть дней и семь ночей не поспи-ка!».
Только он сел, раскинув ноги, -
Сон дохнул на него, как мгла пустыни.
Утнапишти ей вещает, своей подруге:
«Посмотри на героя, что хочет жизни!
Сон дохнул на него, как мгла пустыни!».
/...../
Утнапишти ей вещает, своей подруге:
«Вот, пеки ему хлеба, клади у изголовья,
И дни, что он спит, на стене помечай-ка!
/...../
Первый хлеб его развалился,
Треснул второй, заплесневел третий,
Четвертый – его побелела корка,
Пятый был черствым, шестой был свежим,
Седьмой – в это время его он коснулся, и тот пробудился.

Гильгамеш ему вещает, дальнему Утнапишти:
Одолел меня сон на одно мгновение –
Ты меня коснулся, пробудил сейчас же».
Утнапишти ему вещает, Гильгамешу:
«Встань, Гильгамеш, хлеба сосчитай-ка,
И дни, что ты спал, тебе будут известны:
Первый твой хлеб развалился,
Треснул второй, заплесневел третий,
Четвертый – его побелела корка,
Пятый был черствым, шестой был свежим,
Седьмой – в это время ты пробудился». 2/

В позднем, цивилизационном контексте (в данном случае католическом) тот же мотив присутствует в мексиканском притчеобразном сюжете о монахе, пожелавшем познать «хоть на миг величие Божье»; в действительности же перед нами старый фольклорный сюжет о мгновении, вобравшем в себя вечность:

«В церкви был как-то священник, очень добрый, и как-то он, уже надев облачение, приготовился служить мессу, и тут воскликнул: «Господи! Даруй мне пережить хотя бы самый краткий миг твоей славы!»

И тут, идя к алтарю, он услышал, как запела какая-то маленькая птичка, но запела так сладко, что он замер и поднял взгляд, ища эту птичку. Когда же очнулся, поспешил к мессе, но увидел, что церковь лежит в руинах. Не было больше ни алтаря, ни всего остального.

Стал он спрашивать прохожих, «Что случилось с церковью?»

«Ах, отче, разве вы не знаете, что много-много лет назад был здесь один священник, который собирался служить мессу, но выйдя из ризницы, услышал пение маленькой птички? С той поры па-

ства его больше не видела. Никто прежде нас о том не спрашивал – видно, вы и есть тот священник».

И тогда он, как и вся его деревня, понял, что случилось. Если уж из-за одного мига божественной славы пребывал он так долго в состоянии экстаза, что же было бы, случись ему испытать Божью славу во всем ее объеме?» 3/.

Мифологизм нелинейного времени сегодня присутствует в субъективном «этническом» времени, присущем той или иной культуре. Таково широко известное «индейское время», означающее пренебрежение всякой временной точностью, таково родственное ему «маньяна» у мексиканцев, тогда как метафорой делового американца-янки является «New York minute». То же можно продемонстрировать, обращаясь к региональному времени – например, особый характер имеет время индустриального Востока США (линейность и точность), время Юга США (приоритет прошлого в настоящем без будущего), и Американского Запада (исчезнувшее время). К тому же на индивидуальном уровне наше сознание движется одновременно в разных временных ритмах. Помимо этого, человеческая память ретроспективна и как бы «мифологична» – в частности, она избирательна. Мифология отражает это качество по-своему.

3. Цикличность принято считать основным признаком мифологического времени. С ним связана идея возврата к первоначалам, круг разнообразных перевоплощений и стабильность миропорядка (обряды смерти и возрождения природы в календарных циклах). Иногда циклов может быть одновременно несколько: так, у майя существовала бинарность «краткого» и «долгого» счета временных циклов, у ацтеков существовал сакральный (гадательный) и профанный календарь. Таким образом снималась оппозиция сакрального/профанного времени. Друидический и русско-славянский народные календари принадлежат к тому же типу. Линейное время западной цивилизации оппозиционно циклическому времени традиционной культуры, что хорошо отражено в новеллах мексикано-американского писателя Р. Анайи «Деревня, которую боги выкрасили в желтый цвет» и «Послание инки», в которых время прихотливо меняется на протяжении сюжета. Таков же по смыслу и рассказ армянского писателя Гранта Матевосяна «Зеленая долина», в котором по ходу сюжета линейность внезапно преобразуется в цикличность.

Самыми «проблематичными», неустойчивыми, чреватými хаосом выглядят моменты смены циклов, содержащие возможность мировых катастроф (вследствие возврата к хаосу). Они эсхатологичны, ибо это время, когда все миры взаимопроникают (еще одно культурологически значимое тождество времени и пространства). Этот мотив развернут у индейских племен Месоамерики и мексиканского пограничья в мифологические сюжетные циклы (речь идет о череде мировых катастроф, отмечающих смену мифологических эпох, поскольку движение мира происходит через катастрофы). Календарные моменты смены циклов имитировали мировые, «эпохальные», и в традиционных культурах древности сильно обставлялись обрядами. Так, дни конца года у ацтеков считались катастрофичными и именовались «немонтеми»; все люди старались сидеть дома, воздерживаясь от какой-либо деятельности, пока мир висит на волоске.

К смене циклов приурочен и обычай, связанный с циклическим очищением от грехов (у ветхозаветных иудеев – «козел отпущения» как своеобразная жертва во имя очищения соплеменников, готовящихся встретить новый цикл безгрешными. Таков же «уносчик» у нигерийцев (описанный у Воле Шойинки в драме «Сильный род»). Сходны с этим и новогодние обряды (избавление от старья и обновление имущества у итальянцев, гадания и коляды на рождество у русских и славян в пору, когда миры взаимопроникают). Вспомним в этой связи и новогодний приход духов-качин у зуни, связанный с задачей обновления мира через контакт с былым (там тоже прошлое смыкается с будущим через обряд). Внутри годичного цикла могли быть месячные и дневные циклы, с соответствующими духами-покровителями (как это было у майя). Драматизм обновления циклов ярко выражен в пьесе мексикано-американского драматурга Луиса Вальдеса «Бернабе», демонстрирующей целительную функцию циклического времени; обновление героя достигается здесь через смерть, пусть и символическую.

Миф о движении мира через катастрофы как порядок, установленный в эпоху Первотворения, хорошо иллюстрирует ацтекский миф о Пяти Солнцах: даже богам пришлось пожертвовать собой, чтобы обеспечить миру движение и развитие. Таким образом, согласно идее мифа, в основе развития заложена утрата.

Из сказанного вытекает вывод о том, что в традиционном сознании время сакрально. Сакрализация времени в мифе может выражаться либо путем воссоздания правремени (Первотворения), либо в виде разделения на сакральное/профанное внутри цикла (обычно календарного).

Часто в традиционных культурах разделение на сакральное/профанное время происходит через оппозицию «зима-лето», что связывается с обеспечением урожая и его сохранением (следовательно, выживанием социума). У индейцев квакиутлей существовали профанное лето и обрядовое зимнее «время Цецека», «когда все нереально». Зимой у многих народов снимались запреты на рассказывание сказок и мифов. У древних греков, как известно, время также делилось на хронос и кайрос.

Сакрализация времени производится через обряд (например, это происходит в народном календаре, где каждый день, наделенный своими магическими качествами и возможностями, требует действий и выражается в обрядах и праздниках). У индейцев осейджей (Элиаде) при рождении ребенка шаман исполняет песнь о Первотворении. Миф напоминает нам, что воспринимаемая линейность есть на самом деле цикл. Это диалектическое тождество, а не оппозиция – вообще говоря, линейность есть статичное восприятие времени, свойственное цивилизации.

Возникает вопрос: отчего время в мифе сакрализуется? Ответ заключается в свойствах времени и в его восприятии человеческим сознанием. Во-первых, время приносит важнейшую из онтологических перемен в жизни человека (у ацтеков оно именовалось: «то, что нас покидает»). Во-вторых, время есть таинство, поскольку несет в себе само чудо перемен, добро и зло одновременно, и оттого амбивалентно. Оно метафизично, ибо движение вперед лишь возвращает нас назад (отсюда двуликий и четырехликий Янус у римлян). В-третьих, время терапевтично, ибо врачует травмированное сознание посредством обрядов, а также индивидуальной избирательной памяти (забвения). Иными словами, время обладает сильной магией.

Миф часто сравнивается со сновидением. Это связано с тем, что временная и причинно-следственная логика сна – иная, нежели в быту, но содержит все возможные виды времени, свободно и их соединяя. Сны демонстрируют наличие «перетекающего» времени, иначе – модель «всеобщего» времени.

Мотив остановки (исчезновения, снятия) времени практически всегда связан с пространством: такое исчезновение осознанно можно представить себе лишь в виде замкнутого пространства. В этих случаях остановка времени воспринимается как бессмертие человека. Таковы Тир-нан-ог, Страна Юности у кельтов Ирландии и Шотландии, Авалон в «Артуровской легенде», Остров Калипсо в «Одиссее» Гомера, Острова Блаженных в христианстве и др.

Следовательно, исчезновение времени осмысливается как вечность. Когда же время в нашем сознании исчезает? Очевидно, когда оно воспринимается во всем своем объеме (моменты стресса, экстаза, счастья, сопереживания с прекрасным).

Мотив отделения суши от вод (казалось бы, пространственный акт) символизирует этап начала времен – мифологической истории человека и мира. Вода, символ «правремени», подана здесь через пространство. Отделение суши от вод можно в этом смысле представить себе как веху, после которой время обретает смысл. Мифологическое время Первотворения устанавливает миропорядок, воссоздаваемый отныне в обрядах. Для чего оно в них воссоздается? – Для обеспечения магии созидания.

Проявление мифологического (обрядового) времени в фольклорном и литературном дискурсе демонстрируют зачины и концовки (момент смены миров всегда кризисен), а ведь читатель и слушатель «меняет» повседневный мир реальности на воображаемый идеальный мир художественного текста – будь то литература, живопись или музыка. Роман может быть уподоблен обряду, причем на протяжении XX века это делается все более буквально. Аналогично, уход божества в мифе и эпосе есть манифестация смены временных циклов, и эпох (как в ирокезском эпосе о Миротворце).

Пример мифологического времени, возведенного в этнокультурный абсолют, когда оно регулирует саму культуру в ее важнейших проявлениях, дает нам культура древних ацтеков и майя. Ученые удивляются, для чего майя оперировали столь большими числами, которым в их быту не было применения? Но дело в том, что единицы времени служили задачам пророческим, и каждое число, можно сказать, имело образный характер.

К началу 1 в. до н. э. у майя календарь уже существовал, на их языке он именовался тзолкин, «счет дней», и каждый день был сакрален, ибо соответствовал имени какого-либо бога. 13 чисел приходилось на 20 дней.

У майя также существовал «долгий счет», считаемый двадцатирично.

1 тун=360 дней;

20 тунов=1 катун (7.200 дней) – 1 год.

20 катунов=1 бактун (144.000 дней) – 400 лет.

20 бактунов=1 пиктун;

20 пиктунов=1 салабтун;

20 салабтунов= 1 кинчилтун и так до 1 халабтуна (460.800.000.000 дней). Кроме того, время при этом исчислялось назад и вперед. Мифологическая дата большого цикла, принятая за начало истории майя – 3113 г. до н. э. Конец царствования майя должен был наступить в 2011 г. н. э.

У науа-ацтеков календари делились на сакральный и профанный. Как таковой календарь был известен до контактов с майя, и счет записывался в специальные книги, тоналаматль, «книги хороших и плохих дней». Ребенку давали имя дня, в который он родился, а 5 несчастливых дней в конце годового цикла не котировались – это были кризисные «немонтеми». Ацтеки, как и майя, верили, что в каждые 52 года мир уничтожается, поэтому в конце цикла производилось уничтожение имущества, обновление огня, а если никакой катастрофы не было, после принесения жертв разжигали новый огонь. Те и другие различали 260-дневный, сакральный цикл (52 круга) и одновременно 365-дневный профанный (73 круга).

Человек остро ощущает свою конечность, и все же относительность одностороннего представления о времени и вечности хорошо показана в «Диалогах Медведя с Богом» современного индейского писателя Н. Скотта Момадэя: Медведь представляет в них смертность (свойство живых существ), а Бог – вечность, хотя тот и другой пользуются почти всеми значениями понятия времени.

ВРЕМЯ

Яхве и Урсет сидят за столом лицом друг к другу. Перед ними чайный сервиз. Они пьют чай из маленьких чашек.

БОГ

Ты говорил, Урсет...

УРСЕТ

Я говорил, что с недавнего времени меня одолевает поспешность, Великая Тайна. Кажется, близится мое время.

БОГ

Бренность становится бременем, не так ли?

Ах, друг мой, вот этого недуга я вовсе не желал.

УРСЕТ

Но он наступает. Я стар. Время мое было долгим.

БОГ

Послушай меня, Урсет, и постарайся вникнуть в мои слова, ибо они способны принести тебе облегчение. Время не бывает долгим или кратким. Оно не близится и не отдалается. Оно просто есть – вот и все. Присутствие в сущем – это все, что у нас есть.

УРСЕТ

Но ведь я был свидетелем прошлого, пусть лишь отчасти; и, конечно же, есть еще будущее. Все так говорят. Все в это верят. Настанет рассвет, потом еще и еще множество во всей полноте времен.

БОГ

Искусственность грамматического времени, то прошедшее и будущее, о которых ты говоришь, – ведь это всего лишь проекция из настоящего. Я есмь. Ты еси. Время есть.

УРСЕТ

Но время проходит! Мы знаем это, ведь мы сверяем его по часам, и еще – мы знаем, что время меняет нас.

БОГ

Время не движется, Урсет. Просто мы движемся сквозь время.

УРСЕТ

Мысль о том, что будущего нет, вовсе не утешает. Видишь ли, я всегда думал о будущем как о времени исполнения желаний, о лучшем времени, о том времени, когда плоды всех наших дел принесут великое благо, настанет век изобилия, если не для меня, то для моих детей – что-то вроде небес, сошедших на землю.

БОГ

Но Рай уже был в том времени, которое ты именуешь прошедшим. Как утверждают теологи, именно там родился Человек. Мне кажется, они тут несколько перебрали – слишком много зелени да ароматов. То был весьма китчеобразный уголок времени, преддверие настоящего, древние сени.

Тебя тешит такой образ рая? Ведь ты живешь сегодня, Урсет!. Утешайся этим. Миг сущий весь безраздельно твой. Ты полностью распоряжаешься им – как хочешь. Вот и живи в этот миг, причастный к союзу Времени и Возможности. И пусть сущее не покрывает всех твоих нужд, но это все, что тебе дано, и его достаточно, чтобы тебя насытить. Сущее – это конечное поле конечных возможностей, но погляди, что скрывается в нем! За ним – ничто, только бесконечный вакуум так называемого будущего, но погляди сюда... Вот оно – сейчас. На поле растут цветы, а над ними порхают бабочки. Как говорит один из моих поэтов, «в древнем хаосе живем мы под солнцем, но «самые сладкие ягоды поспевают в непроходимых чащобах».

УРСЕТ

Ягоды? Ягоды? Я начинаю постигать силу твоих доводов, Великая Тайна...

БОГ

Мои создания сотворили из времени довольно запутанную теорию, особенно Человек.

УРСЕТ

Но в сущем оно весьма просто, так ведь? Ты объяснил это. Сущее – это все, что есть, но его достаточно. Не так ли? Я верно понял? Есть время. Видишь – я говорю в настоящем времени.

БОГ

И красноречиво, Урсет. Боюсь только, за этим стоит нечто большее...

УРСЕТ

Большее?

БОГ

Бесконечно большее. Нам следует поставить время в контекст.

Мы ведь не касались вечности.

УРСЕТ

А! Я вижу, к чему ты ведешь. Ты ведешь к разговору о времени и безвременьи, так?

БОГ Совершенно верно. Видишь ли, Урсет, вот мы сидим напротив, ты и я. На твоей стороне стола – время. На моей – времени нет; одна вечность. И все же мы оба здесь. Мы оба – жители настоящего, сущего.

УРСЕТ

Но ведь. Господи боже (прости меня!) – это же всего только стол. Ты хочешь сказать, Великая Тайна, будто именно здесь, в центре стола, кончается время?

БОГ

Воистину так; воистину так.

УРСЕТ

Но ведь... но ведь...

БОГ

Прости меня, Урсет. У меня важная встреча... У меня нет времени.

Все сказанное позволяет увидеть время в качестве основополагающей мифологической категории, обладающей многими гранями смысла, с помощью которого эта категория организует как сознание индивидуума, так и социума.

1. Маркес Габриэль Гарсиа. Сто лет одиночества. М., Худ. лит-ра, 1971, с.5.
2. Поэзия и проза дальнего Востока. Ред. И. Брагинского. М., Худ. лит-ра, 1973, с. 217 – 218. Пер. Н. Дьяконова.
3. Folktales of Mexico. Ed. by Americo Paredes. The University of Chicago Press, 1970, p. 122 – 123.
4. Момадэй Н.Скотт. Диалоги Медведя с Богом. М., Новый ключ, 2005, с.56 – 61.

ТЕМА 6. КАТЕГОРИИ АНАЛИЗА: МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ. СУЩНОСТЬ И ИПОСТАСИ

Категория мифологического героя важна во многих отношениях: герой является смысловой, а нередко и структурообразующей частью мифологического сюжета. Он способен формировать миф в циклы («Мифы о Геракле», «Легенда об Артуре», «Цикл о Финне»). По мере перехода от традиционной культуры к цивилизации, категория мифологического героя обнаруживает сущностную связь со всеми последующими видами героя – от него происходят фольклорный герой, литературный герой и героиня как понятие социальное. Мифологический герой служит основой для формирования «Вечных образов» в литературе и искусстве. Уже на уровне мифа эта категория начинает четко обнаруживать свое родовое качество – ярко выраженную моральность.

Однако определим для начала понятие героя. Слово это греческого происхождения. Е. Мелетинский в статье «Герой» («Мифы Народов Мира») указывает: «В греческой мифологии г. – сын или потомок божества и смертного человека. У Гомера обычно так именуется отважный воин или благородный человек, имеющий славных предков. Полубог». Он также указывает на возможность происхождения слова от богини Геры, как и о том, что герой обычно действует в интересах людей (космоса), против сил хаоса, им противостоящего, в том числе какого-либо антагониста, выразителя сил, стремящихся вернуть мир в хаос.^{1/}

В. Даль дает емкое определение героя: «Доблестный сподвижник в войне и мире, самоотверженец».^{2/}

Советский Энциклопедический Словарь: «Героизм – свершение выдающихся по своему общественному значению действий, отвечающих интересам народных масс и требующих от человека личного мужества, стойкости, готовности к самопожертвованию»^{3/}. Как видим, несмотря на различие подходов, эпох и идеологий, сущностные характеристики понятия во всех случаях совпадают.

В чем суть героического в обществе на всех этапах его развития? Самоотверженное деяние выдающейся личности во имя людей. Защита спартанцами во главе с царем Леонидом Фермопил от вторжения персов воспета поэтами от Симонида до Кавафиса; немало материала о сути понятия дает нам героический эпос, выражающий, как правило, народную точку зрения: эпический герой – выразитель идеалов племени, этноса. Позже возникает понятие национального героя – такова личность Жанны Д'Арк. Герои 1812 года недаром зовутся в России «богатырями». Война Отечественная принесла с собой исключительное понятие «массового героизма» (например, 28 героев-панфиловцев), хотя мы знаем и немало других конкретных имен. Александр Матросов и Алексей Маресьев, Зоя Космодемьянская и генерал Карбышев однозначно несут в себе героическое качество наряду с защитниками Брестской крепости. Не случайно учреждение ордена под названием «Герой Советского Союза», как и его преемника – «Герой России». Героичны личности Мартина Лютера Кинга и Махатмы Ганди.

Когда Дж. Кемпбелла спросили, нужны ли обществу герои, тот ответил: «Конечно. Они обозначают вектор его развития. Общество должно знать, куда ему направляться, и герой помогает ему в этом». Другими словами, общество нуждается в героях, чтобы выжить в период кризисов. Пример героя на все времена, современного Дон Кихота, являет собой Че Гевара.

Однако нужно быть последовательным: понятие о герое предполагает и понятие о предателе. Современные политтехнологи это понимают, поэтому в СМИ они стремятся вообще снять тему героического. И все же сербы знают, что в их героическом эпосе есть патриот Милош Обилич, заколовший турецкого султана на Косовом поле, и есть национальный предатель Бранко Вукелич, – имена, ставшие нарицательными. У французов то же относится к Роланду и Ганелону из героического эпоса «Песнь о Роланде», а из Нового Завета мы знаем Христа и Иуду: в христианской культуре нет поноснее слова, чем «хриstopродавец» – и всем, даже неверующим, ясно, что имеется при этом в виду.

Герой ставит пределы злу, охраняя добро. Об этом хорошо сказано у Агаты Кристи в сборнике рассказов «Подвиги Геркулеса». В гости к знаменитому сыщику заходит профессор античности, спрашивая, отчего Пуаро зовут Эркюлем, то есть Геркулесом, – и вдруг тот спокойно сознается, к ужасу гостя, что не знает, кто это такой. На досуге Пуаро все же берется за книги, и сначала переживает потрясение: перед ним – огромный детина с дубиной, явно криминального характера, который бродит по миру, решая все вопросы при помощи силы. Однако поразмыслив, Пуаро приходит к признанию глубинного свойства между собой и древним героем: ведь он, в сущности, продолжает дело Геракла, отвоевывая мир у хаоса. Воистину, пленительна идея силы на службе у добра, воплощенная в образе Геракла! Преступник же ставит мир на грань гибели, из-за него все становится

нестабильным, катастрофичным. Поэтому-то и мисс Марпл у Агаты Кристи говорит, что «невиновные куда важнее, чем виновные». Как видим, жанр детектива демонстрирует нам свою глубинную мифологическую природу.

Эскимосский шаман Орпингалик сказал исследователю Кнуду Расмуссену о сущности героического: «Истинная мудрость пребывает вдали от человечества, в великом одиночестве, и постичь ее можно только страданием. Лишь самоотверженность и страдание одни раскрывают ум для всего, что скрыто от других».4/ В сущности, сходное по смыслу высказывание находим в романе В.Яна «Чингиз хан» в облике восточной мудрости: «Достигать совершенства можно, видя свое несовершенство либо протягивая руку помощи нуждающемуся».

Теоретик литературы Нортроп Фрай определяет героя следующим образом: «В классической мифологии личность сверхчеловеческой силы, иногда полубог, быть может, добывающийся бессмертия. Позднее этот термин стал означать храброго предводителя, либо личность, обладающую огромной физической или моральной силой, смысл, который во многом сохранился донныне В двадцатом веке концепт героя породил антитезу – антигероя» 5/.

Поскольку в мифе герой странствует в иные миры, борется с силами зла (хаоса), он ориентирован на установление и поддержание миропорядка. Испытания и подвиги, выпадающие ему на долю – основная тема сюжетов о мифологическом герое.

Однако Кэмпбелл говорит и об уязвимости героя. Он указывает на то, что откровения, чудесные дары, сокровища и знания, добытые героем великими трудами вдали от общества, по возвращении домой обращаются в пыль, либо отвергаются людьми. Так это происходит, например, в эпосе о Гильгамеше, так оно происходит в библейской истории Моисея, разбившего скрижали с божьими заповедями, и в истории с распятием Христа. Дихотомия героя и народа – чисто мифологическая, со временем ее еще сильнее обостряет эгоизм, взлелеянный цивилизацией. В драме Шоу «Святая Иоанна» героиня завершает драму восклицанием: «О Боже, ты создал эту прекрасную землю, но когда же станет она достойна принять твоих святых? Доколе, о господи, доколе?»

Эта уязвимость героя, раскрывающая его амбивалентность в предыдущие эпохи, оборачивается поражением в XX веке. Ч. Айтматов в романе «Плаха» адресует этот вывод герою и социуму одновременно: «О, какое крушение мироздания видел он /Авдий – А.В./ в том, что Христа распяли в тот жаркий день, на той горе на Лысой. ... А что, если существует на свете закономерность, согласно которой мир больше всего и наказывает своих сынов за самые чистые идеи и побуждения духа? Быть может, стоило подумать: а что, если это есть форма существования и способ торжества таких идей? Что, если это так? Что, если именно в этом – цена такой победы?» 6/. Надо отметить, что еще раньше такое же качество героя отметил И.С. Тургенев в знаменитой речи о Гамлете и Дон Кихоте: «Великое, всемирно-историческое свойство! Масса людей всегда кончает тем, что идет, беззаветно веруя, за теми личностями, над которыми она сама глумилась, которых даже проклинала и преследовала, но которые, не боясь ни ее преследований, ни проклятий, не боясь даже ее смеха, идут неуклонно вперед, вперив духовный взор в ими только видимую цель, ищут, падают, поднимаются и, наконец, находят... и по праву; только тот и находит, кого ведет сердце» (т.12. с.200). Не менее явственно тот же феномен проявляется в представлении о поэте как о невостремленном пророке-Кассандре (от Лермонтова к американским поэтам XX века, Э.А. Робинсону и Робинсону Джефферсу).

Эту амбивалентность положения героя отражает его иконография в романтической живописи («Наполеон на Аркольском мосту» Гро; «Офицер конных егерей, идущий в атаку» Жерико; «Свобода, ведущая народ» Делакруа и др.). Фигура героя устремлена вперед, куда он ведет за собою народную массу, голова же повернута назад, ибо он не уверен – последуют ли за ним люди? Так же изображен политрук Клочков в бою на известном фото периода Великой Отечественной. Из этого следует, что суть героической личности дуальна: у нее больше сил, чем у общества, но больше и уязвимости.

Э. Хемингуэй впервые показал, что жестокий XX век вынуждает человека к героике, хотя теперь, в отличие от прошлых веков, его путь – трагедия, его победа приравнена к поражению, и вполне возможно, что никто не оценит его подвига. Однако исконно человеческие качества, присущие личности, не позволяют ей предательства по отношению к себе, поскольку оно означает «автоматически» предательство по отношению к родным, к родине, ко всему человеческому роду. Эта мысль ярко представлена у Хемингуэя в сборнике рассказов «Победитель не получает ничего», у Роберта Грейвза в «Латниках на границе», у К. Кавафиса в «Фермопилах», у А. де Сент-Экзюпери в «Маленьком принце», где выведен образ Фонарщика. Договор, который был некогда заключен в истории (как можно понять, между человеком и Богом), устарел, поскольку мир изме-

нился, воцарилось неверие, условия жизни стали жестокими, а мир – местом, «где никто уже не заплачет оттого, что кто-то заплачет» (У. Хью Оден). Однако именно в таком мире человек не вправе нарушить договор с самим собой – в том, что он должен остаться человеком и отвечать за судьбу человечности в бесчеловечном – и безбожном – мире, в котором он же и предал идею Бога. Поэтому, по Грейвсу, сегодня каждый человек – «латник» на границе, проходящей между космосом и хаосом.

Кэмпбелл, завершая свою монографию о мифологическом герое, говорит о человеке XX века: «Герой современности, сегодняшней индивид, – отважившийся, внемля зову, искать обитель того сущего, с которым должна свершиться наша общая судьба как искупление, – не может и не должен ждать, пока его сообщество отрешится от своей удручающей гордыни, страхов, рассудительной скупости и санкционированных свыше ханжеских заблуждений. Для каждого из нас настал судный день – каждому нести крест спасителя – и не в блистательный миг триумфа своего рода-племени, но в безмолвии своего ни с кем не разделенного отчаяния» 8/.

Понятие героя жестко связано с сакральностью и моралью. Как известно, Бетховен, посвятивший свою «Героическую симфонию» Наполеону как генералу Республики, снял посвящение, когда тот провозгласил себя императором. Но Наполеон остается национальным героем Франции, захороненным в Пантеоне, как Мао Цзе-Дун – в Пекине, Тамерлан – в Самарканде (известная надпись на ней гласит: «Кто видел гробницу Тимура, ведал мир»). О чем это говорит? Возможно, о том, что герой – понятие разномасштабное – он может быть понятием родовым, национальным, общечеловеческим. Правда, понятие предателя повсюду одинаково однозначное. Это приводит нас к следующим умозаключениям.

Если понятие героя как социокультурный феномен является порождением традиционной культуры (например, Геракл или Прометей), то антипод героя – предатель – как будто является порождением цивилизации, хотя и ранним; следовательно, по нему, скорее всего, в некотором роде можно отсчитывать давность возникновения цивилизации. Так, Эфиальт в Фермопилах, Бранко Вукелич на Косовом поле, Ганелон в «Песне о Роланде» и Иуда в Новом Завете становятся символами архетипических предателей, но ведь все они суть порождения цивилизации. Показателен в этом смысле Швабрин у Пушкина в «Капитанской дочке». Если явление героя, в конечном счете, превышает породивший его народ, то явление предателя унижает его, становясь воплощением социального табу, ибо его действия десакрализуют основы общества, сталкивая его к хаосу. Такая парадигма долгое время просуществовала исторически. Поразительно, что феноменом конца XX века стала противоположность – оправдание предателя и десакрализация героя. Показателен в этом смысле постмодернистский интеллектуальный этюд Борхеса «Тема предателя и героя». К тому же ряду относятся, например, реальная смерть Якова Сталина и постмодернистская трактовка ее у М. Кундеры («Невыносимая легкость бытия»), или стремление представить Че Гевару анархистским смутьяном, а его широкую популярность объяснить чисто коммерческим успехом. Намечается тенденция оправдать Иуду, представив его частью божественного плана, как это делается в актуализированном недавно «Евангелии от Иуды»..

Лидирует здесь Россия – новыми попытками апологии предательства являются старпом Саблин, в нарушение присяги захвативший БПК, или же герой романа «В круге первом» Солженицына – здесь одновременна попытка героизации предателя и тем самым десакрализация героя). Между тем, Данте как раз помещал предателей в Круге Последнем своего Ада, непосредственно бок о бок с Люцифером. Так что с точки зрения нравственности (как, впрочем, и в художественном отношении) Солженицын и Данте – антиподы, поскольку Данте, используя христианскую догматику, восходил к Ренессансу, не противореча ни вере, ни гуманизму, тогда как Солженицын проявил себя писателем эпохи «пост-», которая усиленно принялась утверждать миф в его втором значении – как фикцию, инструмент для подмены сути. Об этой эпохе и о самой коллизии такого рода с горечью говорит Кавафис в стихотворении «Фермопилы»:

Честь тем, кто в буднях дней своих
Помня о сути, отстроит и встанет на страже своих
Фермопил.
За то, что не предаст правоты,
за постоянство и справедливость поступка,
за то, что не чужд жалости и состраданья;
что в богатстве щедр, а в бедности –
столь же щедр, хоть и в малой мере,

и столь же скор на посильную помощь.
За то, что, будучи сам правдивым,
не питает ненависти к солгавшему.

Стократ же большая им честь оттого,
что они предвидят (как предвидят многие)
и то, что в финале нас ждет Эфиальт-предатель,
и что мидяне всякого рода в конце концов
одолеют.

(Пер. А. Ващенко)

Как и раньше, понятия героя и предателя продолжают определять наши нравственные границы между духовной культурой, космосом, и умерщвляющей дикостью хаоса.

Все это демонстрирует сложность феномена героизма и важность его места в обществе, и заведомый прагматизм и безнадежность попыток функционально и морально отождествить героя с предателем, как это делается в инверсиях постмодерна.

Спрашивая современных американских студентов о том, кем они хотели бы стать, Кэмпбелл указывает, что они, к сожалению, отвечают часто, что хотели бы стать «знаменитостью, звездой». Иногда такое стремление откровенно заменяется жадной материальной удачи.

Подобная историческая эволюция понятия героя может свидетельствовать лишь о глубоком кризисе современного состояния цивилизации.

ТИПОЛОГИЯ МИФОЛОГИЧЕСКОГО ГЕРОЯ

Героические сюжеты разных времен и культур позволяют наметить типологические разновидности мифологического героя. Среди них выделяются герой классического или богатырского типа; герой-мудрец (пророк); герой-странник, герой как мастер/художник; к архаическим типам относятся хитроумный герой и божественные близнецы.

1. Герой «классического типа»:

а) Герой-Богатырь (Геракл, Манас, Илья Муромец, Беовульф, Гэсэр, Кухулин, Давид Сасунци и др.) относится к числу наиболее распространенных. Идея выдающегося героя-воина или силача – рождается в мифологии и находит воплощение в героическом эпосе, жизнь которого весьма протяженна: она продолжается от Древнего Мира («Гильгамеш» датируется первой половиной 2 тысячелетия до н.э.) и длится по крайней мере до конца Средневековья. Огромные тюркские и монгольские эпопеи Азии выводят многочисленные вариации героя-защитника собственного народа от чудовищ и вражеских нашествий. Они же разрабатывают и тему героического сватовства героя. В первом своем качестве – как заступник, защитник народа – герой является воплощением его сущностных сил. У России, помимо прочих богатырей, есть, конечно, Илья Муромец. Но русские во всем нетипичны: Микула Селянинович не входит ни в какие известные ранжиры и типы героя! Однако в былинах «Вольга и Микула» героизируется именно пахарь! Есть сведения о поклонении/почитании в Сибири Микулы как духа Земли.

Во втором своем аспекте – как жених – герой выступает залогом народного будущего, ибо только от союза с избранной героиней это будущее и может быть реализовано. Пожалуй, красноречивей всего об этом рассказывает скела ульстерского цикла «Сватовство к Эмер».

б) Герой-Мудрец и Пророк (Провидец, Реформатор) также весьма популярен в мифологиях: к этому типу личности относятся Моисей и вообще всякий образ Библейского пророка, а также Христос, Будда, Магомет, Прометей, Мерлин, Кецалькоатль и др. Вообще говоря, герой-мудрец или пророк характерен больше для мировых религий, а все они происходят с Востока. Таким образом, это словно бы герой «восточного типа», где во главу угла закладывается духовное богатство. В Европейских мифологиях можно найти аналоги героя-мудреца лишь у кельтов (об этом напоминает образ Мерлина), а провидца – у древних греков (Прометей), что скорее составляет исключение, чем правило. На североамериканской почве, правда, с ним соотносимы образы ирокезских Миротворца (Деганавиды) и Хайонваты (Гайаваты), а в Мексике – Кецалькоатля (Пернатого Змея).

в). Герой-Странник: таковы Одиссей, Гильгамеш, Синдбад, древнеегипетский герой «Сказки о потерпевшем кораблекрушение» или герои ирландских скел о чудесных плаваниях. Такой герой поражает воображение огромными, поистине нечеловеческими пространствами, которые преодолевает, и в этом смысле опыт его уникален. «Люди железные», – в сущности, оксюморонная конструкция – так говорит Гомер об Одиссее и его спутниках в финале их приключений, после посещения ими подземного царства Аида. И еще: сюжет о герое-страннике всегда содержит мотив возвращения к дому, заключающем в себе цель его уникального странствия. Ибсеновский Пер Гюнт близок в этом смысле гомеровскому Одиссею. Любопытный современный парафраз героя-странника находим в лице красноармейца Федора Сухова из популярного фильма «Белое солнце пустыни». Эта разновидность героя дарит мировой литературе бессмертный сюжет о путешествии-поиске.

г). Истинный творец обладает героическим качеством, поскольку обладает способностью сотворения (создания магии красоты), о чем нам сообщают мифы многих народов. В этом смысле особенно интересен тип Героя-Творца, который включает в себя две разновидности. Первая – это божественный мастер (таковы древнегреческие Пигмалион и Дедал, Данила-Мастер из уральских сказов, а в авторском варианте – лесковский Левша и др.). Сюжет о Пигмалионе находим также у североамериканских индейцев-тлинкитов.

Вторая разновидность – божественный певец (таковы древнегреческие Орфей и Арион, уэльский легендарный бард Галиесин, былинный Садко и другие образы.)

Если первый способен создавать чудесные и совершенные «бессмертные» вещи, то второй обладает способностью изменять реальность магией слова и музыки (в сюжетах о «выкупе головы» слово буквально способно решать вопрос о жизни и смерти, что, между прочим, говорит еще и о великих возможностях образного, художественного слова).

2. Герой «архаического типа»:

Эти герои составляют основу архаических мифологических сюжетов, относимых к эпохе Первотворения и Трансформаций. Поэтому в сравнении с другими героями мифов они могут считаться архаичными вследствие своей способности к трансформации (что является их характерным признаком), либо вследствие своего однозначно зооморфного облика.

д). Сюда относится Хитрец-трикстер-трансформер (таковы Паучок Иктоми, Койот, Ворон, Норка, Глушкабе и Заяц, Кровяной Сгусток, Сэйндэй у североамериканских племен, Кролик Хуан Туль у майя, а также афроамериканский – и африканский! – Братец Кролик. Ту же ипостась находим в позднетюркском образе Ходжи Насреддина (он же Молла Насреддин, Насреддин Эффенди), так же зооморфная Лисичка-сестричка русских сказок, Лис-ренар французского средневековья и Рейнеке-Лис у Гете).

Амбивалентная природа этого героя долгое время смущала ученых. Много для его понимания сделал Пол Радин, исследовавший циклы мифов о трикстере у индейцев виннебаго. Выяснилось, что Трикстер как тип героя включает в себе сложное содержание. Например, он лишь тогда глупец, когда действует в собственных эгоистических интересах (тогда он терпит поражение), и героичен, когда действует на пользу народу (тогда он выступает демиургом, наставником – словом, культурным героем). Кроме того, он «от противного» поучает народ, приобщая его к мудрости выживания. Он же обосновывает и необходимость мировых перемен как всеобщего жизненного закона.

е). Божественные братья-близнецы, союзники (Ахайюта у зуни, Отпрыск Вод и Истребитель Чудовищ у навахо, Манабозо и Волк у алгонкинов, Хунахпу и Шбаланке у майя) или антагонисты (Энигорио и Энигонхаетгеа у ирокезов, Прометей и Эпиметей у древних греков, Ульген/Эрлик у тюрков Сибири).

У североамериканских индейцев мифы о Близнецах (или Близнечные) нередко развернуты в длинные циклы, как например, у кайова или у алгонкинов Востока США. Конечно, возникает вопрос о том, отчего в одних культурах (мифологиях) мы находим близнецов-антагонистов, а в других – союзников? Как представляется, причиной тут могут послужить местные природные условия, где контрастность природы выражена сильнее, тогда как в других случаях она однороднее, мягче.

Близнецная пара мифологических героев неразрывна; она не получила развития в ходе цивилизации, оставшись только достоянием архаической эпохи, их породившей. Близнецы-братья в североамериканских мифах (обычно сыновья Солнца) отправляются к своему отцу за чудесным оружием, освобождают землю от засухи и многочисленных чудовищ, спускаются в подземный мир, выводя из него людей, либо добывая необходимые талисманы и завещая их народу.

С развитием цивилизации и выделением человека из природы этот тип героя безвозвратно отошел в прошлое.

1. Мелетинский Е.М. Герой. В кн. «Мифы народов мира». М., Сов. Энциклопедия, 1980, т. 1, с. 294.
2. Даль В. Толковый словарь великого русского языка.
3. Советский энциклопедический словарь. М., Советская Энциклопедия, 1980, с. 299.
4. Campbell Joseph. The Power of Myth. N.Y. a.o., Doubleday, 1988.
5. Frye N. a.o. The Harper Handbook to Literature. N.Y., Harper & Row, 1985, p. 224.
6. Айтматов Ч. Плаха. М., Известия, 1990, с. 71
7. Тургенев И.С. Собр. соч. в 12 тт. М, Худ. лит., 1976, т. 12, с. 200.
8. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. М., Ваклер Рефл бук АСТ, 1997, с. 378.
9. Радин Пол. Трикстер. Санкт-Петербург. Евразия, 1999.

ТЕМА 7. КАТЕГОРИИ АНАЛИЗА: МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ. ПАРАДИГМА ПУТИ

Путь мифологического героя цикличен. Как уже упоминалось, он рассказан в великих народных героических эпопеях, протянувшихся по всему миру от 2000 г. до н. э. («Гильгамеш») до конца Средневековья, а продолжили их авторские эпопеи романтиков («Калевала» Леннрота, «Песнь о Гайавате» Лонгфелло). Таким образом, постепенно героя мифологического сменил герой литературный, обличьям которого нет конца. Это вся история человечества, а сюжеты героического эпоса стали архетипичными: история Гильгамеша, подвиги Геракла, «Илиада» Гомера, ацтекский миф о Кецалькоатле, англосаксонский «Беовульф», цикл рыцарских романов об Артуре и многие другие.

Материал сюжета, связанного с героем, убедительнее всего разработан мифологом Дж. Кэмпбеллом, и потому излагается здесь во многом в духе его работ.

Герой синтезирует крайности и противоположности, объединяя миры – и тот, в который он отправляется, как указывает справедливо Кэмпбелл, на самом деле есть его собственный. «Там, где он полагал, будто отправится вовне, он прибывает к центру собственного бытия. А там, где он ожидал остаться в одиночестве, он окажется в единстве со всем миром» 1/

«Герой – это тот, кто отдает жизнь за то, что больше него самого». Именно когда мы перестаем думать о себе, наступает героическая трансформация. Путь героя состоит из ухода и возврата. Герой обнаруживает в обществе недостаток того, что отправляется добыть. Мотив испытания является проверкой – а, собственно, герой ли перед нами? Иногда путь этот предпринимается героем сознательно, порой же его к этому необходимо вынудить (Геракла преследует Гера, Илья Муромец исцеляется только странниками-каликами для защиты Отечества, Гайавату и Деганавиду изгоняют из племени, дабы возник союз ирокезских племен, и т.д.)

Путь героя в мифе моделирует важнейшие этапы человеческой жизни. Это говорит о том, что, строго говоря, по А.М. Горькому, «В жизни всегда есть место подвигу». Можно пойти и дальше, утверждая, что героика есть природное свойство человека. Н. Лесков хорошо показывает, что его герои – Левша либо Очарованный Странник – незаметны в своей исключительности, пока в них не настанет нужда.

Иллюстрируя архетипический сюжет о пути героя, Кэмпбелл предлагает примечательную схему. Она охватывает весь ход героического сюжета, разбивая его на этапы. К их числу относятся: чудесное рождение, вынужденный уход (Зов к приключению, создание героического императива). Затем следует основная часть, само приключение, также состоящее из ряда этапов. Начинается

оно с обретения чудесных помощников; затем следуют собственно испытания всякого рода (Кэмпбелл называет в их числе поединок с драконом (чудовищем), похищение, чудесное странствие, чрево кита и многое другое, например, посещение иных миров), в результате которых герой приходит к апофеозу (победе). Кэмпбелл перечисляет следующие варианты такой победы: священный брак, признание отцом, обожествление и кража эликсира, хотя возможны, конечно же, и другие варианты. Но после победы героя ждет возвращение домой – правда, не такое, какого он ожидал...

В чем же смысл основных блоков содержания типичного мифа о герое?

1. **РОЖДЕНИЕ ГЕРОЯ** обычно обозначается как чудесное, чтобы маркировать героя в качестве уникальной личности и предвосхитить чрезвычайность сюжета о нем. Таковы Геракл, Деганавида, Артур, Кухулин, Талиесин и др. Растет он «не по дням, а по часам», неуничтожим как правда, и легко осуществляет то, что не под силу другим. Обычно судьбу и исключительность героя выражает его имя (Талиесин – «прекрасный лик», Геракл – «преследуемый Герой», Деганавида – «Дважды рожденный» и др.).

2. **ЗОВ К ПРИКЛЮЧЕНИЮ** или создание героической мотивации должно, как правило, сопровождаться дистанцированием героя от своего общества. Это может быть изгнание, явление антагониста, гнев богов, вражеское нашествие, либо злое пророчество, а также вред, наносимый от бездействия героя своим же сородичам (последнее в качестве мотивов находим в «Гильгамеше», в былине о Василии Буслаеве, В «Сватовстве к Эмер» Ульстерского цикла ирландских преданий.) Этим создается мотивация к совершению подвигов, ожидающих героя.

3. **ОБРЕТЕНИЕ ПОМОЩНИКА.** Этот мотив можно назвать еще компенсацией недостаточности героя, которая может принимать разнообразные формы: объединение смертного с полубогом (Гильгамеш и Энкиду), постижение воинской науки Кухулином через брак с великаншей и др. У ирокезов к этому мотиву можно отнести встречу Деганавиды и Гайаваты. В русских волшебных сказках чудесными помощниками становятся звери, спасенные героем. По своему смыслу мотив важен, ибо устанавливает связь между героем и магическим началом, обеспечивая успех в финале сюжета.

4. **ПОРОГ ПРИКЛЮЧЕНИЯ** можно назвать собственно началом ряда испытаний, выпадающих на долю героя, и началом его подвигов. За ним следует весь корпус приключений героя, все великие дела, им совершенные (12 подвигов Геракла, Бой на Калиновом Мосту Добрыни, и др.) Выполняя эту миссию, герой в полной мере реализует свои уникальные дары и способности.

5. **АПОФЕОЗ** или торжество героя обозначает целевой предел его деятельности. Достижимая победа завершается либо священным браком, либо обретением чудесных благ или даров, уничтожением Зла, одолением супостата и др. Здесь происходит завершение миссии героя.

6. **ВОЗВРАЩЕНИЕ ГЕРОЯ** должно, по логике сюжета, способствовать обеспечению гармонического будущего для его народа. Оно сопровождается обратной трансформацией, связано с «воскрешением» героя при помощи живой воды и др. и в конечном счете завершается утверждением достигнутого среди своих соплеменников.

7. **ФИНАЛ (УХОД ГЕРОЯ)** связан с последним заветом героя соплеменникам; мотив прощания с ними представляет собой эсхатологему (маркируется как смена эпох). Таков, например, уход короля Артура и его отплытие на о-в Авалон. Это же хорошо показано в былине «Илья и Святогор», а также в уходе Кецалькоатля и Деганавиды в мифах, им посвященных.

Часть героического сюжета от «Зова» к «Апофеозу» обладает особой значимостью. Со времен рыцарских романов она зовется понятием «QUEST». Корень слова восходит к латыни, и связан с вопрошанием, разрешением жизненно важной проблемы. Англоязычные словари дают перевод: «обетованный поиск», «путешествие за приключениями», «героическая экспедиция в поисках определенных предметов (например, Золотого Руна). Понятие «quest» включает в себя странствие, поиск и испытание – отсюда все рыцари Круглого Стола отправляются поочередно каждый в свой собственный поиск, а затем все вместе – на поиски Св. Грааля.

Но важно видеть, что обетованный поиск касается не только борьбы с внешним врагом; он касается нравственного искуса приводит к «встрече с самим собой» – во имя обретения дара владеть собой, открытия чувства сострадания, осмысления кодекса куртуазности. Странствующий герой испытывается на духовную, а не только на физическую прочность ради будущего. Во имя чего же он страдает? На это хорошо ответил К. Расмуссену шаман эскимосов-карибу: «Истинная мудрость пребывает вдали от человека, в великом одиночестве, и достичь ее можно только страданием. Самоотверженность и страдание одни раскрывают ум для всего, что скрыто от других». Джозеф Кэмпбелл указывает, что «высшая цель обетованного поиска заключается не в достижении личного

экстаза, но в мудрости и способности служения другим людям». Миф свидетельствует о том, что сутью всякого «обетованного поиска» является двуединство: достижение идеала и испытание самого себя.

Что касается многообразия мифологических сюжетов, в XX веке теоретик литературы Нортроп Фрай в работе «Анатомия критики» высказывает мысль: все истории восходят к архисюжетам... Писатель Н. Скотт Момадэй формулирует то же самое в романе «Древнее дитя»: «Да, – думал он, в конце концов есть только одна история, и она повествует о преследовании человека Богом, и о человеке, который дерзает отправиться на край света, и о его священном обетованном поиске, и о верной и неверной жене, и об охоте на огромного зверя... потерпеть поражение в этом значило бы утратить себя навеки. Он должен быть верен своей истории».2/

Путь героя хорошо иллюстрирует притча современного индейского писателя Хаймийостса Сторма о Прыгающем Мышонке 3/.

В одном мышинном селении жил-был Мышонок, который, в отличие от своих товарищей, занятых тем, что у них под носом, однажды услышал шум в ушах. Он не давал ему покоя, и однажды Мышонок вышел за пределы обитания мышинного народа, чтобы разведать причину этого шума. И тут же он встретил Енота, который спросил: «Что ты тут делаешь один, братец?» Тот ответил, что хочет узнать об источнике шума в ушах. «Это шумит река», – отвечал тот. – «А что такое Река?». /Смысл шума – это голос Духа, – поясняет автор – одни отрицают его присутствие, другие вовсе не слышат, а третьи мучаются от его грохота /.

Свидание Мышонка с Рекой, к которой отводит его Енот, – это свидание с Чудом Бытия. Там он встречает Лягушку (мифологически образ Лягушки всегда сильно нагружен). Фактически, обетованный поиск героя уже начат. Он отправляется на ЮГ (вера) и видит свое отражение в зеркале бытия. Лягушка уговаривает его прыгнуть, дабы обрести священной силы. Мышонок падает в воду, но видит вдали Священные горы. «У тебя теперь новое имя, – говорит ему Лягушка – «Мышонок-Способный Прыгать!».

Однако, вернувшись домой, Мышонок встречает подозрение соплеменников – ведь он мокрый! И кто знает, отчего, и не навредит ли это остальным? Так герой становится Кассандрой и выбирает путь изгоя.

Желая увидеть Священные Горы, Мышонок отправляется в прерию, полную Орлов. По пути он прибывает в заросли полыни, где обнаруживает подлинный Мышиный Рай. Старая Мышь убеждает его закончить свой поиск здесь. «А отсюда видны Река и Священные Горы?» – «Да и нет. Про Реку я знаю. А вот Горы – вымысел», – отвечает Старая Мышь.

Но Мышонок решает продолжать путь и, невзирая на риск, добирается да зарослей черемухи. Там он находит массу интересного для себя – и вдруг слышит тяжкое дыхание. Это умирает Бизон, зверь, исполненный силы и красоты. «Лишь глаз мыши способен меня исцелить», но ведь мышей не бывает» – говорит он... Мышонок, прислушавшись к своему внутреннему голосу, решает отдать Бизону один глаз, и Бизон тут же исцеляется. Он вызывается помочь Мышонку добраться до подножья Священный Гор, и под защитой его тела тот достигает этого рубежа.

/Рассказчик поясняет: чтобы вырасти духовно, нужно расстаться с прежним взглядом на мир, и сделать это можно лишь добровольно. А если б Мышонок отказался сделать это, он остался бы жить рядом с запахом отмирающей плоти (падали). Либо вернувшись к Старой Мыши, вечно бы страдал от духовной жажды в кустах черемухи. А есть люди, что вечно бегут под защитой бизоньей спины, но движет ими страх/.

...У подножья гор Мышонок встречает Волка. Тот сидит в неподвижности, ибо утратил память и разум. «Брат Волк, я знаю, что исцелит тебя, ты больше и важнее меня., поэтому вот – возьми мой глаз», – решившись, говорит ему Мышонок. Исцелившись, Волк ликует, хотя ослепший Мышонок уже не может этого видеть. В благодарность Волк берется доставить Мышонка к прекрасному Горному Озеру, в котором отражается весь мир. Здесь Волк оставляет Мышонка, ибо он должен указывать сюда дорогу другим.

Мышонок понимает, что теперь-то ничто не помешает Орлу схватить его. Он предчувствует появление Орла и удар клюва. Мышонок погружается в сон... а потом вдруг просыпается! Он стал зрячим, хотя и видит все нечетко. И тут кто-то приблизился к нему: «Хочешь частичку силы? Тогда сожмись сильнее и прыгни! Он так и делает. Ветер поднимает Мышонка и несет ввысь. Чем выше поднимался Мышонок, тем яснее все ему видится, и вот внизу на воде он различает своего старого друга Лягушку. Она говорит: «У тебя теперь новое имя! Ты Орел!».

Этот сюжет показывает, как посредством мужества, исканий и испытаний, первым из которых является самоотверженность, герой проходит по четырем странам света, описывая круг и, познавая себя, обретают новую сущность.

1. Campbell Joseph. The Power of Myth. N.Y., Doubleday, p. 203.
2. Momaday N. Scott. The Ancient Child. N.Y., Doubleday, 1989, p. 216
3. Storm H. Seven Arrows. N.Y., Harper & Row, 1972, p. 67 – 85.

ТЕМА 8. КАТЕГОРИИ АНАЛИЗА: ОБЛИК МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ГЕРОИНИ

В мифологии женщине принадлежит принципиально важная и полифункциональная роль. И хотя на в героическом сюжете женщина, как правило, возникает не сразу, именно она способна сыграть свою роль с катастрофическими либо миростроительными последствиями, порой же то и другое одновременно поразительным образом переплетается. Женщина часто выходит на авансцену в кульминационном эпизоде сюжета, решающем судьбу героя, и тут ее миссия обретает ясность. Нередко женщина подводит героя к самореализации, побуждая к выполнению своего предназначения, или открывая ему путь самозидания, а то и спасения. Об этой фундаментальной роли женщины хорошо сказано в заключительных строках «Фауста» Гете):

Здесь средоточие
Истины всей:
Вечная женственность
Тянет нас к ней.

Ему словно вторит средневековый японский автор Мотоори, утверждая, что «сущность всех вещей женственна». Таким образом, здесь традиции Запада и Востока сходятся в понимании особой роли мифологической героини.

Наблюдения над самыми разнообразными мифологиями приводят к выводу принципиальной значимости: суть мифологической героини во всех ее проявлениях неизменно амбивалентна. Это ее качество дает о себе знать в трех архетипических аспектах.

1. Во-первых, женщина выступает как МИРОВАЯ МАТЬ (жизнедарительница). Мифологические сюжеты и мотивы о ней проявляют исконно героическое качество женщины, присущее ей по определению – материнство. Кэмпбелл объясняет это тем, что женщина рождает ребенка, для которого она совершает акт смены миров (из утробы вовне) – то есть действие, в мифе обычно совершаемое мужчинами: ведь это Одиссей, Геракл, Гильгамеш и Кацалькоатль спускаются в подземный мир, это божественные сыновья Солнца поднимаются на небеса ради признания отцом. Итак, женщина исконно героична; Кэмпбелл указывает, что «ацтеки это понимали», поскольку они помещали женщин, погибших при родах, на то же небо, куда попадают воины, павшие в битве.

В своем качестве Мировой Матери женщина обнаруживает оппозицию мужчине как истребителю жизни (охотнику, рыбаков): он вынужден пресекать жизнь своих животных-«сородичей», тогда как все звери являются детьми Мировой Матери. Об этом красноречиво повествует эскимосский миф о «Седне и чайке-глупыше».

Туча чаек, мстя за погубленного сородича, пытается опрокинуть лодку, в которой спешат по морю домой Седна и ее отец. Тот в испуге решает на жертву и выбрасывает дочь за борт, но она цепко держится за лодку руками. Тогда отец ножом отхватывает Седне первые фаланги пальцев – и те, падая на дно, превращаются в китов; он отрезает вторые фаланги – и те превращаются в нерп; третьи становятся морскими бобрами – выдрами. В конце сюжета Седна становится подводной царицей морских зверей.

Интересен в свете образа Мировой Матери эпизод с оджибвейским хитрецом, культурным героем Манабозо и его бабкой Нокомисс, чьим любовником оказывается медведь. Здесь мы видим

отголосок распространенного в Старом и Новом Свете сюжета о «Матери-Медведице», рождающей медвежат от мужа-медведя и приводящей их в племя, откуда род Медведя и табу, с ним связанные, ведут свое происхождение. С представлением о Мировой Матери связаны запреты на общение добытчика с женщиной в период месячных циклов, поскольку ее запах способен отпугнуть зверя. Ненцы и ханты Сибири рассказывают, что нередко случаи, когда запах женщины на охотнике пробуждал у зверя агрессивную реакцию. Мировая Мать иконографически (в виде мировой оси) хорошо представлена в вышивках на русских обрядовых рушниках, что было подробно исследовано А. Рыбаковым.

Однако женщина выступает в мифах и в противоположном качестве – как СМЕРТЕПОДАТЕЛЬНИЦА, по аналогии с матерью-землей, которая одновременно рождает и покоит жизнь. Таков образ Матери-Сырой-Земли в мифологии славян.

Хорошо иллюстрирует это качество женщины миф индейцев блэкфитов о Напиу и Напоос: последнее слово в сотворении людей (смертность) принадлежит женщине, по отдельной версии жене бога-космоурга.

Однажды Старик /Напи – А.В./ решил сотворить женщину и ребенка; поэтому он сделал их – женщину и ее сына – из глины /.../

Как-то стояли они у реки, и женщина спросила его: «Как же это будет? Будем мы живы всегда, бесконечно?» Он ответил: «Я совсем не думал об этом. Нам следует это решить. Я возьму этот кусок бизоньего помета и брошу в воду. Если поплывет, люди будут умирать не четыре дня, а потом оживут. Умирать они будут только на время. А если потонет, люди станут смертными навсегда». Бросил он помет в воду, и тот поплыл. Женщина же подняла камень и сказала: «Нет! Я брошу в воду камень. Если поплывет, мы будем жить вечно, если же потонет – люди будут умирать, чтобы всегда они могли горевать друг о друге (чтоб живые всегда могли помнить усопших). Бросила она камень в воду, и тот потонул. «Вот, – сказал Старик, – ты сделала выбор».

Прошло несколько дней, и ребенок у женщины умер, и она стала сильно горевать.

И говорит Старику: «Давай все изменим. Пусть будет по-твоему: Закон, положенный тобой сначала, путь и станет законом.» Он ответил: «Нет. Что стало законом, и должно им остаться. Нельзя переделать то, что уже сделано. Ребенок умер, и этого не изменишь. Людям придется умирать. Вот так мы стали людьми» 1/

Точно так же, древнегреческие сестры Мойры (Клото, Лахесис, Атропос) наугад вынимают, отмеряют и пресекают нити человеческих судеб: перед нами красноречивая метафора человеческого бытия. Вспомним и пленительных сирен в «Одиссее» Гомера, влекущих героев к неминуемой гибели. Кстати, и Сфинкс также выступает в женском обличье, загадывая мужчинам роковую загадку.

Смерть, выступающая в виде скелета с косой в период европейского Средневековья – женского рода, а у нью-мексиканских католических сектантов «пенитентес»: она (Донья Себастьяна) изображается в виде женского скелета в капюшоне с луком и стрелами, возимого на тележке во время религиозных процессий, – своеобразное «emento мори».

Ряд ведущих богинь в пантеонах древних мифологий совмещает амбивалентные функции любви и смерти. Таковы и ацтекская Тонатлиу (Земля), и вавилонская Иштар, и скандинавская Фригг. Примечательное уподобление встречаем в Библии: «Ибо крепка, как смерть, любовь; люта, как преисподняя, ревность; стрелы ее – стрелы огненные» (Песнь Песней Соломона – 8,6). Для примера вспомним стихотворение Р. Грейвза «Белая богиня», отражающее это амбивалентное качество:

The sap of Spring in the young wood a-stir
Will celebrate with green the Mother,
And every song-bird shout awhile for her;
But we are gifted, even in November
Rawest of seasons, with so huge a sense
Of her nakedly worn magnificence
We forget cruelty and past betrayal,
Heedless of where the next bright bolt may fall. 1/

То же находим в размышлениях Сантьяго в «Старике и море» Э. Хемингуэя:

«Мысленно он всегда звал море *la mar*, как зовут его по-испански люди, которые его любят. Порою те, кто его любят, говорят о нем дурно, но всегда как о женщине, в женском роде. Рыбаки помоложе, кто... ходит на моторных лодках, называет море *el mar*, то есть в мужском роде. Они го-

ворят о нем как о пространстве, как о сопернике, а порою даже как о враге. Старик же постоянно думал о море как о женщине, которая дарит великие милости или отказывает в них, а если и позволяет себе необдуманные или недобрые поступки, – что поделаешь, такова уж ее природа. «Луна волнует море как женщину, – думал старик» 2/

2. В социальном плане амбивалентность женщины выступает в мифах в качестве НАРУШИТЕЛЬНИЦЫ ЗАПРЕТОВ – в этом плане она устремлена к катастрофичности, ставя существующий мировой порядок на грань хаоса. Таковы ирокезская Авенхаи (могауки именуют ее «Небесной женщиной»), она же Атаентсик у Гуроноу. Под стать ей и образ Библейской Евы, и древнегреческая Пандора. В русских, да и прочих народных сказках распространен мотив, когда муж или возлюбленный, уходя из дому, запрещает открывать заповедную дверь, но едва жена оказывается одна, она нарушает запрет, навлекая на обоих беду.

Однако в то же время женщина исполняет и свою ЦИВИЛИЗУЮЩУЮ РОЛЬ, направленную на установление космоса посредством таких сфер деятельности, как приготовление пищи (трансформация от сыроядения к пище, приготовленной по законам культуры). И сама по себе катастрофичность, с одной стороны, хаотична, с другой – посредством нарушения героиней запрета она становится залогом мирового развития.

Цивилизующе-воспитательная, преобразующая роль женщины проясняется в мифе о «Красавице и Чудовище», известном в России под названием «Аленького цветочка». Трансформация Чудовища, совершенная героиней, подобна магии, но достигается она чудом любви – по сути, даже не просто любовью, а любовью и жалостью к тому, кого любить невозможно. По своему предназначению женщина должна высвободить/осознать свою силу и цель через любовь. Как героиня, отдавая мужчине, она реализует себя и преобразует его. Как преобразовательница, она упорядочивает Дикую Природу и ее воплощение – Зверя. Все мифы об Ухаживании и Сватовстве оттого и являются героическими, что во-первых, дают герою возможность доказать свое первенство в подвигах, – то, что именно он достоин союза с лучшей из женщин, и во-вторых, возможность заполучить женщину как триумф своего поиска и залог будущего для себя и своего народа. Эти сюжеты, таким образом, космологичны, поскольку служат установлению космического порядка.

Специальные словари указывают, что общий символизм Женщины находит выражение в феноменах замкнутого пространства культуры, таких, как сад, дом, комната, очаг, ларь, шкапулка). Вероятно, поэтому в традиционной символике, сопутствующей женщине, присутствуют: пещера, чаша, борозда, ножны (как утроба), огражденный сад, комната и др. (как рукотворное ограниченное пространство), дверь, ворота (амбивалентность), а также все, связанное с водами (хаос, хтоническое и потустороннее начало): лодка (в английском языке корабль женского рода), раковина, рыба, жемчужина. Таким образом, общий символизм Женщины связан с луной, землей и водой. 3/ Любопытно, что женщина предстает как зеркало (отражение мужчины) в лунной символике и символике зеркала (таковы общепринятые обозначения полов в виде марса и венериного зеркала).

Если обратиться к числовой символике, в восточной традиции нечетные числа выражают мужское начало янь, четные – инь, но лишь в единстве они жизнеспособны и созидательны.

3. В бытовом, индивидуально-личном плане амбивалентность женщины выступает в мифах в виде сюжета о ВЕРНОЙ И НЕВЕРНОЙ ЖЕНЕ. По-иному эту оппозицию можно назвать архетипом Елены и Пенелопы. В мировой словесности этот архетип породил один из популярнейших сюжетов – сюжет об адюльтере – и передал его от классической мифологии классической литературе (от Елены Троянской и «Тристана и Изольды» к истории Ланселота и Гвиневеры в «Артуровской легенде», от «Грозы» А.Н. Островского к «Госпоже Бовари» Г. Флобера и «Анне Карениной» Льва Толстого).

В сюжете с Еленой красота предстает в мифе и описывается Гомером как высочайшая ценность и таинство, быть может – родовое или даже народное достояние и богатство, в конце концов – как магия, и за обладание ею приходится платить большую цену. Ярче всего это выражено в ирландских раннесредневековых сюжетах о Дейдре («Изгнание сыновей Уснеха») и о Грайне. Вот как это обосновано в Лейнстерском цикле – в скеле «Преследовании Диармайда и Грайне», где сама женская любовь предстает в виде роковой магии, силы, объединяющей и созидательное («сокровище мира»), и деструктивное («умрешь ты от этого») начала. Грайне, просватанная за короля Финна, еще раньше полубила Диармайда О'Дуйвне, поставив его теперь перед губительным выбором: измена сюзерену или измена любви. Понятно также, что любовь становится источником величайших подвигов – поприщем, которым, как ни будь оно трагично, для воина невозможно

пренебречь, ибо оно испытывает его доблесть и отвечает понятиям о чести общества, его породившего. Примечательна аргументация, с помощью которой трагическое положение Диармайда получает оправдание в тексте:

- «... Диармайд обратился к своим людям, и вот что он им сказал:
- О Ойсин, сын Финна, что делать мне с этими оковами любви, которые наложены на меня?
 - Ты не виноват в оковах, которые наложены на тебя, и я говорю тебе: последуй за Грайне и берегись хитростей Финна.
 - О Осгар, сын Ойсина, что делать мне с оковами, которые наложены на меня?
 - Я говорю тебе: последуй за Грайне, – сказал Осгар, – ибо достоин жалости тот, кто не может сберечь узы любви.
 - Какой совет дашь ты мне, о Кайлте? – спросил Диармайд.
 - Я скажу тебе, – ответил Кайлте: – у меня есть достойная жена. Но все же величайшим сокровищем мира была бы для меня любовь Грайне.
 - Какой совет дашь ты мне, о Диоруйнг?
 - Я говорю тебе: последуй за Грайне, хоть и умрешь ты от этого, и я жалею тебя.
 - Все ли вы советуете мне последовать за Грайне? – спросил Диармайд.
 - Да, – сказал Ойсин. И все они сказали так». 4/

Красота выступает как страшная сила, рождающая хаос в сознании человека, однако она желанна для общества и индивида как символ его идеалов и залог его собственного продолжения. Понятия красоты, идеала и жизнотворного женского начала соединяются в пословице индейского племени шайенов: «Народ мертв только тогда, когда сердца его женщин легли на землю».

Важно отметить, однако, что именно женская, а не мужская измена чревата хаосом мироздания в сюжетах об адюльтере, что может свидетельствовать только о бесконечной важности женщины в плане личном и общественном. Иными словами, в адюльтере обществу видится социальная опасность. Однако чаще всего женский адюльтер выдает именно мужскую неадекватность, как в романе Н. Готорна «Алая буква» или в «Госпоже Бовари» Флобера. И не менее важно, что в великих драмах такого рода практически никогда адюльтер не мотивируется порочностью героини, но чаще всего – оскорблением женского достоинства или скудостью любовного чувства со стороны партнера. Сюжет о верной и неверной жене – а по сути, сюжет об амбивалентности женской природы – объединяет мысль Мольера о том, что, в конце концов, «Великое предназначение женщины – вызывать любовь» (А. Кристи, «Смерть на Ниле»).

В сущности, и миф о Медее – это сюжет, также раскрывающий амбивалентность Женщины (любовь-созидание, обращенная в деструкцию). Здесь, однако, деструктивное начало вызвано оскорблением женского достоинства, десакрализацией женщины. Таких сюжетов немало. Аналоги мифа о Медее находим в Мексике в виде Легенды о Плакальщице (Ла Йороне) и в Шри Ланке, что говорит о всеобщей значимости этого сюжета. Кроме того, есть еще ирландский сюжет о «Недуге уладов», по сути, трактующий о том же – об оскорблении женского достоинства, и пагубности этого для всего общества.

Мифологическая амбивалентность женщины прекрасно передана в стихотворении Роберта Грейвза «Улисс», где и сама Родина предстает в Женском облике.

To the much-tossed Ulysses, never done
With woman whether gowned as wife or whore
Penelope and Circe seemed as one:
She like a whore made his lewd fancies run,
And wifely she a heero to him bore. 5/

1. Graves Robert. Poems, Selected by Himself. Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1961, p. 172.
2. Хемингуэй Э. Собр. соч. в шести томах. М., Нугешиинвест, 1993, т.5, с. 15.
3. Cooper J.C. An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols. N.Y., Thames and Hudson, 1978, p.194.
4. Ирландские саги. Пер. А.А. Смирнова. М.-Л. Худ. лит-ра, 1961, с. 206 – 207.
5. Graves Robert. Op. cit., p.73.

ТЕМА 9. СИМВОЛИКА МИФОЛОГИЧЕСКОГО ОБРАЗА В РЕАЛИЯХ КУЛЬТУРЫ

Одним из немногих исследователей, попытавшихся раскрыть суть мифологического образа, был Джозеф Кэмпбелл, однако едва ли справедливо будет сказать, что его капитальный труд «Мифологический образ» внес ясность в этот вопрос.

Между тем, всякий мифологический образ выражает связь макрокосма и микрокосма и часто – грань между сакральным и профанным, естественным и сверхъестественным, обликом и содержанием, т.е., он антиномичен и содержит в себе присущий ему мифологический элемент трансформации. Задача данного этюда – показать, что множество зауряднейших предметов и проявлений нашего быта изначально и издревле мифологично, обладает связью с древней обрядностью и имеет сакральную основу.

Следовательно, каждый мифологический образ отражает основные антиномии мифа и имеет свойства архетипа.

Особую важность при этом имеет связь мифа с символом. Соотношение мифа и символа возможно представить себе следующим образом: миф, эволюционируя от традиционной культуры к цивилизации, теряет прежний облик и заменяется символом; иными словами, символ – это миф цивилизации, и не будь мифа, не возникло бы и символа: последний опирается уже на реалии цивилизации. Символ востребован в ней, миф же, как правило, невидим, хотя то и другое сосуществует в цивилизации, только на разных уровнях.

Материал для анализа в заявленных рамках (мифологизм реалий культуры) перед нами чрезвычайно широк, но думается, что в целях демонстрации феномена лучше выбрать лишь несколько понятий. Выберем особенно перспективные для анализа, и одновременно самые «бытовые»: Дверь, Стол, Еда (Пища), Слово (Язык), хотя столь же интересны были бы, например, цветок, золотой плод, дитя (ребенок) и многое другое. Остановимся только на мифологическом смысле этих культурных реалий, отдавая себе отчет в том, что ряд их может быть продолжен.

Итак, остановимся перед ДВЕРЬЮ. Этот образ в мифологическом срезе чрезвычайно нагружен смыслом и реализуется в следующих аспектах:

1. Дверь представляет собой дуальный символ, как вход и выход, надежда и возможность. Этот дуальный символ заключает в себе одновременно конец и начало. Двери, конечно, сопутствует порог, который символизирует переход от повседневного к священному, от внешнего профанного мира вовнутрь, к сакральному. «В качестве символа «границы» дверь – это черта встречи естественного и сверхъестественного, а обрядовое «расчерчивание границ» есть переопределение пространства подобно тому, как новогодние обряды переопределяют временные границы. Богини-весталки в Риме вследствие своей девственности являются богинями порога, как и домашние божества Лары.

Порог же предполагает стражей, которых следует преодолеть, прежде чем можно будет вступить в священное пространство (царство). Таковы драконы, змеи, чудовища, псы, люди-скорпионы, львы, крылатые быки и др. В психологическом смысле стражи означают внутренние барьеры личности, требующие героического преодоления. Они препятствуют тому, чтобы человек заходил слишком далеко или продвигался слишком поспешно, увидел и познал больше, чем позволяют его способности, в области эзотерического или оккультного» 1/.

2. Дверь есть пространственно-временной феномен; он предстает как способ трансформации, переход из одного состояния в другое посредством смены времени и места. Это порог, а значит, и инициация, поэтому у входа часто помещаются крылатые быки, звери и духи, другие стражи. Богом дверей в Риме был Янус, заимствованный от этрусков, с ключами отмыкания и замыкания. Славяне-язычники на пороге дома приносили в жертву младенцев. Т-образная дверь у майя и индейцев пуэбло на юго-западе США являлась символом перехода из мира в мир. Формой она символизировала око Чака, бога дождя у майя, а у пуэбло – форму дождевых облаков, поскольку дождь в их засушливом краю играл главную роль в процессе выживания.

Из-за своей дуальности дверь означает одновременно объединение и разделение. От дохристианской средневековой Руси донныне сохранился обычай не передавать ничего «через порог».

3. Женский аспект двери есть охраняющий аспект Великой Матери (жених «взламывает» дверь – символ овладения женой.)

4. Символика закрытой двери представляет собой секрет, тайну, запрет, барьер. Открыть ее означает проявить искренность и гостеприимство. Символика двери в этом смысле касается и ее атрибутики: ключа, замка и др. В позднем рассказе американского писателя О. Ла Фаржа «Дверца в стене» заглавная символика относится к таинству чужой культуры. Поистине, необходимо заклинание, некий сокровенный ход для того, чтобы проникнуть в святая святых народной души.

5. Имеет символический смысл и форма двери: в архитектуре известны ложный свод, прямоугольное перекрытие, арка, круглая или овальная дверь и «замочная скважина» (как у пуэбло).

Арка пришла в Европу с Востока, как и аркада и арочный проход (галерея). Возникла она, как считается, в Месопотамии, потом была воспринята эллинизмом Передней Азии. В Средневековье ее обновили арабы, в эпоху Возрождения с Востока завезли в Италию, откуда арка попала на Русь. Американский искусствовед, побывавший на факультете иностранных языков МГУ, однажды вслух удивился тому, как много в Москве арок; но ведь русский человек, по восприятию философа В. Ильина, заключает в себе на 2/3 части восточное начало.

Арка символизирует свод небес, поскольку древнегреческие богини Ирида и Арка являют собой прототипы небесной арки (радуги, символизировавшей Зевса). Прохождение через арку означает возрождение, инициацию. О. Шпенглер говорит об арке, что это «сплошной прорыв к небу». В Риме возникла Триумфальная арка, в сущности, дверь, представшая в виде здания обрядового толка. С прохождением триумфатора сквозь нее в социальном контексте он превращался в героя.

Но дверь может символизировать также вагину – такова, например, округлая дверь в общинных домах индейцев хайда (вход в утробу, прямая отсылка к смене миров), причем в общинном доме хайда существовали две двери, сакральная и профанная, повседневная.

Нередко дверь, подобно избушке Бабы-Яги, открывается с помощью заклинания, как в «Тысяче и одной ночи». Любопытно, что если в доме имелась одна дверь, то в обрядовом контексте вход осуществлялся через крышу: так происходило, например, в обрядах посвящения у племен Тихоокеанского побережья Северной Америки, так это происходит и на «Медвежьем празднике» (внешение «медведя» внутрь) у хантов Сибири. Символическое обозначение входа из нижних миров в современный сохраняется в обрядовых святилищах-кивах у племен пуэбло, в которые, кстати, можно войти только через крышу.

Во всех этих своих качествах вход (дверь) нередко обильно декорируется (что особенно заметно в христианских церквях и соборах).

Хотя СТОЛ как предмет обихода есть порождение цивилизации, словарь символов дает нам древние значения: «братство, пир, совет», и менее явные «память, земля» 2/. Стол соотносим с алтарем – это объяснимо, ибо на нем располагают столь сакральную обрядовую субстанцию, как пища и обрядовым же образом ее потребляют. Можно предположить, что традиционная культура и архаика цивилизации имели стол в качестве обрядового предмета как алтарь, тогда как впоследствии стол во многом по своим функциям сделался мирским. Вспомним также, что жертвенная еда с алтаря, образно говоря, часто переходила на стол повседневный.

Круглый стол символизирует Вселенную (на Востоке блюда на нем располагаются часто по четырем сторонам света), и предполагает единство многообразия, равенство, как это проявляется и в Круглом Столе короля Артура.

Там он становится символом правления Артура и символом идеалов рыцарства, одновременно воплощая феодальную утопию равенства. Этот образ восходит к уэльским сказаниям – к языческому фольклору (один из источников – ок. 1100 г.) Позже создание стола приписывается Мерлину, чей образ также восходит к кельтам Уэльса. В «Артуриане» первым мистическим столом является стол Тайной вечери, вторым – стол св. Грааля, созданный Иосифом Аримафейским. Тот стол был разделен на 12 мест (цикл из 12 месяцев, 12 апостолов), причем одно (13-е) остается пустым в память о предательстве Иуды. Таким образом, стол, сделанный Артуром по указаниям Мерлина, является третьим. Смысл стола как алтаря и символа Вселенной здесь очевиден.

Стол также становится символом миропорядка. Эта его особенность хорошо просматривается в известной версии Артуровской легенды: «Следуя инструкциям Мерлина, Артур, подобно своему отцу, оставляет одно место незанятым. Победив на турнире рыцарей Круглого Стола, Персеваль требует разрешения занять пустующее место. Результатом его поступка становится землетрясение

– и Логрия (царство Артура) превращается в Опустошенную землю; на нее падает заклятие, которое будет снято лишь тогда, когда лучший из рыцарей достигнет жилища Короля-Рыбака и задаст необходимые вопросы» 3/. Таким образом, в преданиях о Круглом столе ясно фиксируется, что пренебрежение памятью (в данном случае, о предательстве Иуды) способно привести к мировой катастрофе.

Понимание стола как «локуса сакралиса» или алтаря сильно выражено в мексикано-американской культуре, от ацтеков (камень, где приносили в жертву пленников) до католицизма (каждый стол становится в христианстве символом Тайной Вечери (преломление хлеба, Грааль, и др.).

Однако и повседневно-бытовой смысл стола по-прежнему определяется обрядами перехода – рождением жизни (ребенка принимали на столе), ее повседневностью (в обрядовом контексте мы ежедневно воспроизводим таинство приятия пищи, как и Тайную Вечерю, в кругу семьи) и ее финалом – покойника «убирали» на столе. Современные изобразительные композиции чикано сильно склонны к использованию алтарной символики, тем более что в каждом доме имеется алтарь Святой Девы.

ЕДА представляет собой священный процесс перераспределения жизнетворной энергии в окружающем мире. Национальная еда недаром освящена обычаем, ибо служит источником поддержания таинства жизни. Г. Гачев говорит об этом прямо в духе Кэмпбелла и Леви-Строса: «Национальная еда – часть макрокосма, переходящая в микрокосм, посредник между ними. Она в естественном виде или в обработке проходит через огонь (варка, жарение, печение). Это жертвоприношение богам» 4/.

По представлениям индейцев и аборигенов Сибири, дичь сама соглашается «отдаться» охотнику, поэтому следует «испросить прощения» у нее за отнятую жизнь. Особенно пронзительно это выражено в алеутской песне, дошедшей из XIX века и переведенной кем-то из русских, содержащей самооправдание охотника перед добытым китом:

Свет небесный отнял – поразил я,
Свет небесный – нужно было – поразил я.
Свет небесный отнял – поразил я,
Свет небесный – очень нужно – поразил я. 5/

Переход к земледелию и скотоводству, по Гачеву, является переходом к управляемому процессу воспроизведения пищи. Это процесс подчинения времени через установление человеческих ритмов над природой (как в русской сказке о вершках и корешках, он свидетельствует о дистанцировании человека от дикости).

Обрядовый смысл еды связан с тем, что в ней заключена магия выживания. Отсюда исходят и табу на пищу (например, на рыбу у равнинных племен). Хлеб, мука, блины у славян означают солнце, тогда как у майя лепешка-тортилья отсылает нас к облаку, туче, но то и другое связано с обеспечением урожая.

Мифы о происхождении повседневной пищи сакрализуют ее, о чем говорится в «Старой-старой сказке» индейцев шайенов, рассказывающей о происхождении кукурузы и пеммикана. Миф о происхождении маиса у оджибве говорит о том, что нельзя воскреснуть, не умирая. Миф о том, отчего лосось заходит в воды индейцев сквомишей, объясняет, отчего необходимо заботиться о лососях – это наши родичи, братья. Таковы же и три сестры (кукуруза, бобы, кабачки) у ирокезов. Можно сказать, что пища телесная и духовная в обряде отождествляются.

Таким образом, мы установили, что, во-первых, мифологизм происхождения пищи ведет через смерть и возрождение.

Во-вторых – что процесс добывания пищи, в сущности, есть обрядовый акт (как и охота, земледелие, рыболовство).

В-третьих, налицо мифологическая трансформация энергии в процессе перехода еды из дикости в культуру.

В-четвертых, процесс приготовления пищи как таковой сам по себе есть обрядовый акт.

В-пятых, налицо сакрализация и обрядовость блюд этнической диеты (в том числе по годовому циклу – посты, праздники и др.). Отсюда исходят виды сакральной пищи и напитков или их табуирование.

Наконец, в-шестых, отсюда же следует обрядовый смысл этикета трапезы – процесс потребления пищи.

Со становлением наций традиционная кухня и ее блюда обретают программное значение. У Роберта Бернса находим символику традиционной пищи, которая становится условием национальной самоидентификации шотландцев, связываясь с чертами национального характера: таковы стихотворения «Джон Ячменное зерно», «Ода шотландскому пудингу хаггис» и др.

СЛОВО обладает магией, ибо снимает время и пространство посредством смысла и воображения, трансформируя их и перенося сознание в иной мир. Это хорошо показано в ирландской сказке о том, как сын с помощью старинной истории «переносит отца через горы». Тот же мотив находим у хантыйского поэта Ю. Вэллы в сказке о двух шаманах-сказителях, которые так увлеклись своим ремеслом, что в процессе состязания стали двигаться по кругу (легенда о «Месте семи порогов»).

Акт речи как способ сотворения мира зафиксирован в евангелии от Иоанна – здесь подчеркнута одновременно и действенно-преобразующая, и сакральная природа слова, когда (Слово=Бог). Определяя/называя предмет, слово отвоевывает его у хаоса и небытия/смерти. Поэтому наречь имя во множестве мифов означает то же, что породить для жизни.

Миф о происхождении песни и сказки у ирокезского племени сенека придает слову магическую сущность. Сказитель уподобляется шаману в повести современной эвенкийской писательницы Галины Кэптукэ «Имеющая свое имя, Желтула-река» и в традиционной народной скульптуре пуэбло кочити «Сказитель». Он героичен как личность, ибо в мифологическом смысле переносится и переносит слушателей через миры, сквозь время и пространство. Слово Первотворения обладало силой созидания и уничтожения – о сути слова в традиционной культуре и в цивилизации хорошо сказано у Момадэя в романе «Дом из рассвета сотворенный».

С магией связывает происхождение поэзии Роберт Грейвз в капитальном труде «Белая богиня». Его правоту подтверждают ранние формы песенного фольклора – например, широко распространенный у североамериканских индейцев вид «вещей песни», в которой зачастую наглядно выступают в тождестве цель и результат магического действия (например, молитва о Тропе Красоты у навахо). Поэзия – процесс гармонизации мира внешнего и внутреннего одновременно.

Традиция уподобления поэта пророку есть указание на героическое качество (например, у А.С. Пушкина). Конечно, поэт вполне наследует героическое качество сказителя. Однако эволюция места поэта в обществе как отвергнутого Пророка усиливается к XX веку, поскольку поэт утрачивает свою функцию в обществе манипулирования сознанием – «по заказу» писать шедевры трудно, так же как невозможно превратить поэзию в коммерцию. Об этом красноречиво (а лучше сказать, косноязычно) свидетельствует реклама, в которую поэзия во многом и превратилась (отсюда популярность образа Кассандры; – например, в одноименном стихотворении Робинсона Джефферса).

От слова легко протягивается связь с речью и языком. Язык есть космос этноса, ибо выражает все понятия реальности в свойственной только ему манере. Поэтому любые произвольные или насильственные изменения языка чреваты катастрофическими последствиями. Американский антрополог Маргарет Мид указывала в лекции, прочитанной индейской общине оканаганов в г. Пентиктоне, Британская Колумбия: «Культуру можно убить, отняв у нее две вещи: традиционную экономику и язык». Прагматизм и произвол в области языка – следствие развития современной западной цивилизации на ее глобалистской стадии. Сравним для примера китайские иероглифы, где созданный на протяжении тысячелетий язык остался сакрален, – и американцев, прагматически «заимствовавших» английский язык в готовом виде. По сути, он не был изобретен ими, т.е., исконно чуждый, он воспринимается только как удобный инструмент. Американцы, оккупировав после Второй мировой войны Японию, предлагали японцам сменить иероглифы на латиницу, но те отказались.

В истории уже существовал подобный прецедент, когда кельты Британии отказались, по предложению римлян, записать на латинском языке свои устные предания. Современное состояние русского языка все сильнее сдвигается к хаосу, библейским аналогом которого служит Вавилонская башня: на нем уже все труднее становится договориться различным носителям.

1. Cooper J.C. An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols. Lnd., Thames & Hudson, p. 171.

2. Olderr Stephen. Symbolism. A Comprehensive Dictionary. Jefferson, N.C., Mcfarland & Co. Inc., 134.
3. Комаринец. Энциклопедия Короля Артура и рыцарей Круглого Стола. М., с. 228.
4. Гачев Г. Национальные образы мира. Космопсихологос. М., Прогресс-Культура, с. 49.
5. Авторский перевод народной алеутской песни из фонда А. Пинара. Б-ка Бэнкрофта, Беркли, Калифорния.

ТЕМА 10. ЗООМОРФЫ И «ЖИВОТНЫЕ» СЮЖЕТЫ ОТ МИФОЛОГИИ К ЦИВИЛИЗАЦИИ

Казалось бы, вслед за выделением человека из природной среды звери навсегда отошли в прошлое, утратив присущий им изначально мифологизм. Однако это далеко не так: они просто трансформировались в нашем сознании. Иначе почему, например, звери остались в национальной символике и геральдике? Не одно столетие говорят о русском Медведе, о британском Льве, канадцы любят отождествлять себя с бобрами, а обитатели ряда стран Востока с барсами. Звери остались на гербах русских и европейских городов, в этимологии имен собственных (Аслан – лев, Беовульф – «волк пчел», Артур – медведь и др.). Звери сохранились в восточном календаре, так же как и среди созвездий и знаков Зодиака. Наконец, есть область, с которой и на бытовом уровне мы не прервали с животными теснейшую связь – это домашние животные, часто имеющие статус члена семьи, а то и объекта поклонения. Значит, отчего-то человек продолжает испытывать в животных сильную нужду. Кроме того, сохранились действия национального уровня, где животные все еще играют центральную роль: таковы бега, коррида, охота, рыбная ловля, зоопарк, цирк, наконец, кинематограф (как же снять «Войну и мир» или «Унесенных ветром» без лошадей?). И очень часто это действия, имеющие обрядовый смысл.

В мифологии древних с животными связаны такие виды религиозных представлений, как тотемизм, промысловый культ (вообще фетишизм), шаманизм и нагуализм.

Нередко в мифологиях рассказывается о том, что люди вообще произошли от животных (как, вообще-то говоря, это и доказано наукой). В традиционных же культурах укоренено убеждение, что звери и люди – просто разные народы (Дерсу Узала у Арсеньева говорил о зверях: «Его хороший люди», «совсем как люди, только рубашка другой»).

Распространеннейший мотив практически всякой мифологии – сюжет о породнении с каким-либо животным, важным для жизнедеятельности данного социума (например, сказка кайова о семи сестрах, ставших Большой Медведицей, сюжет о матери-Медведице, о происхождении морских бобров, или о том, отчего лосось заходит в воды сквомошей). Эти мотивы тесно связаны с тотемизмом. Такова и Волчица, вскормившая Ромула и Рема, основателей Вечного города Рима.

Поскольку звери составляли важный ресурс экономики (как например, олень), они в традиционной культуре получали сакральный облик. С этим связаны обряды «извинения» перед убитой дичью (ханты, например, убивая медведя, говорят, «Тебя убили не мы, а русское ружье»). Современный житель большого города этого давно не делает, потому что животные как пищевая база стали делом заурядным. А вот стихотворение индейского поэта Джозева Бручака «Первый олень» раскрывает забытую людьми связь.

ПЕРВЫЙ ОЛЕНЬ

Я тащился
за твоими кишками
целую мило по снегу
прежде чем моя вторая пуля
добила тебя.
А знаешь,
я тот самый мальчик
который поил бабочек
сахарным сиропом

и в ящике у себя в комнате
 выхаживал раненых птиц...
 (Пер. В. Лунина) 1/

Люди обречены убивать тех, кого любят, как говорит старик Сантьяго у Хемингуэя.
 Ему словно вторит хантыйский поэт Юрий Вэлла в стихотворении «Медведю»:

Через ствол ружья
 На тебя нацеленного
 Из тайги на нашу жизнь внимательно оглянись.
 Может, увидишь нас улучшенными?... 2/

Следовательно, как в мифе и сказке, животные не только в качестве чудесных помощников, но и в собственном своем облике способны стать «зеркалом» человеческой природы и преподать нравственный урок. В понимании древнего человека звери обладали завидными качествами (отсюда, например, образ кентавра) – скоростью, как лошадь, зрением, как орел, многие могут жить в двух средах или даже трех (так, медведь у угрофиннов Сибири изображается с крыльями). О таинстве звериной магии хорошо сказано в романе Т. Санчеса «Повелитель кроликов»:

«Мемдеви негромко рассказывал мне о Мусеге, высшей из всех сил. Орел в небе, ласточка на крыле, плывущий по озеру гусь – все это Мусеге. Быстрый яд гремучей змеи – и это Мусеге. Черный окунь, который поднимается по ручьям на самые высокие горы, маленький бобер, который валит дерево в сорок человеческих ростов, черный медведь с покрытыми серым мехом лапами, которые могут выдавить сердце из груди человека – это тоже Мусеге. Рыженогой койот, ведущий разговор с ночью на языке прародителей, он один плачет, когда солнце падает с неба, он один воспеваает новый день – снова Мусеге. Рыжая кошка, горная кошка, способная остановить самца оленя на полном скаку одним ударом лапы, вспороть нежное брюхо так, что в него заглянет небо. Рыжая кошка, горная кошка, которая весит меньше человека, но взбирается на дерево быстрее маленькой серой белки весом с черепашьё яйцо, – это тоже Мусеге. Мусеге – сердце зверя. Сердце птицы, сердце рыбы. Нет индейца, чья мощь духа была бы сильнее Мусеге. Мусеге сильнее копья, ножа, мышц. Рыба, вылетающая из воды, чтобы схватить крохотного зеленокрылого жука, – Мусеге. Стрела уток, летящих вверх по течению реки, – Мусеге. Стрела уток летящих – Мусеге. Стрела уток – Мусеге. Стрела – Мусеге. Мусеге.» 3/.

С развитием социума от культуры к цивилизации, как указывает наука, представления о божезооморфе (тотеме, или культурном герое), сменяется оборотничеством – эпизодичным зооморфизмом. Позже, с появлением антропоморфных богов, животные, с ними связанные (старые культы, которые нужно было примирить с новыми), – становятся атрибутами богов. Так, Артемида изображается с медведицей или ланью, Посейдон с конем или быком, Афина с совой или змеей, и т.д. Последним этапом развития божества от бога-животного к богочеловеку стало изображение божества в виде символа. 4/ Так, в христианстве символами евангелистов сделались телец, лев, орел и конь, а символом святого духа – голубь, который становится посредником между богом и людьми, принося весть о духовном спасении. Спасение физическое было связано с голубем уже в мифе о потопе, как он дошел до нас от древних шумеров: на седьмой день Утнапишти выпустил голубку и ласточку – те вернулись, и только Ворон улетел прочь, найдя землю. В Библейском мифе уже наоборот – ворон возвращается, а голубь, выпущенный вторично через семь дней, приносит ветвь масличного дерева.

Итак, зверь не только имел собственную магию и делился ею с человеком, позже он стал способом самопознания человека, о чем говорят народные пословицы, детские стишки и взрослые анекдоты. В отдельные периоды развития цивилизации об этом вспоминала и литература. Так, на кризисном рубеже XIX – XX вв. в литературе проявился феномен анимализма – писатели разных стран стали «измерять», испытывать человеческое сознание животным, а звериное уподоблять человеческому. Их возникло на удивление много: Редьярд Киплинг и Э. Сетон-Томпсон, Джек Лондон и Серая Сова, Чарльз Робертс и Чарльз Александер Истмен, Михаил Пришвин вместе и порознь создавали жанр так называемых «реалистических рассказов о животных». О том же заговорили поэты – можно вспомнить об образе Лошади в поэзии Н.А. Некрасова, С. Есенина, В. Маяковского, где человек уподоблен животному, вынужденному нести несоразмерное бремя, а конь проигрывает в состязании с машиной: человек увидел тут связь с собственной судьбой. Сегодня о связи национального самовосприятия с образами животных трактует стихотворение канадки Мар-

гарет Этвуд «The Animals In That Country». Она сравнивает вовлеченность «звериных» образов в цивилизацию Старого Света и их оппозиционную дикость по отношению к человеку в культуре Канады. Наконец, есть еще одна область, где звери и люди все туже стягиваются сегодня жизненной связью – это экология.

Ирокезский лидер Орен Лайенс, выступая в ООН, в своей речи о правах человека неожиданно для аудитории заговорил о правах зверей и природы, соединив идею древней связи своего народа и зверей с идеей всеобщего выживания сегодня. Он сказал, что индейцы – статистическое меньшинство в смысле населения, но поскольку они в родстве с животными (это их родичи-тотемы), и вместе с теми, от кого произошли, аборигены образуют уже большинство. Поэтому нужно говорить о правах медведей, орлов, вод, ибо от этих «родичей» зависит жизнь всех людей повсюду.

Мэрилу Авиакта, черокийская писательница, говорит об этом чуть по-иному:

Красота не угроза бдящему,
Который с горой по-горнему,
Который с оленем по-оленьему,
Который со змеей по-змеиному.
Тому, кто знает, что природа –
То же сердце человечье,
Только наощупь.

(Пер. А. Ващенко) 5/

Ей вторит чукотская поэтесса Клавдия Геутваль:

Тундровая речка,
Чистая водица,

Словно память мамы –
Не могу напиться.

По тебе грущу я,
И на век ропщу я,

Будто твой рыбенок
Это мой ребенок,

Будто твой олешек –
Хрупкий, как орешек.

Видимся все реже.
Что с тобою будет?

Поклонитесь речке,
Поклонитесь, люди... (Пер. В. Першина) 6/

Кратко остановимся на некоторых наиболее значимых зооморфных образах мифа, к числу которых можно отнести Орла, Ворона, Медведя, Быка, Коня, Змею, хотя ряд этот легко продолжить.

ОРЕЛ – небесная птица, посредник между землей и Солнцем, символ Солнца; вестник между племенами и народами, он страж миропорядка – у ирокезов, позже (со становлением антропоморфных богов – например, Олимпийцев), следовательно, с наступлением цивилизации орел становится символом власти (атрибут Зевса), он же – носитель грома и молнии, и сам получает неписанный титул царя птиц. Но орел становится также символом воли, свободы, а его дар смотреть на солнце, не мигая, – символом духовного восхождения и вдохновения.

Мотивы единоборства Орла с наземным животным, особенно со змеей, означают победу духовного начала над телесным, добра над злом – в цивилизации, а также света и тьмы, – это извечный конфликт оппозиционных начал. У индейцев тихоокеанского побережья Северной Америки распространен мотив единоборства Орла с морским змеем, либо Птицы Грома с китом и др., то есть

небесного начала с хтоническим. Акцент на борьбу понятнее в свете непредсказуемости погодных условий региона, но оппозиция эта сглаживается по мере движения к югу.

Интересен в этом плане образ пернатого змея, столь распространенный в мифологии и изобразительном искусстве индейцев Северной и Центральной Америк. Там единство противоположностей – хтонического и небесного, – рождает образ Кецалькоатля – божественного дарителя благ и ремесел, обновителя жизни. Правда, здесь образ орла заменен на кецаля, а у индейцев пуэбло с юго-запада США кецаль, наоборот, заменен орлом. Их пернатый змей Колоуиси становится символом плодородия. Интересно, что в языке майя слова змея и небо тождественны.

В христианстве орел является символом обновления юности.

ВОРОН, как и все стервятники, уносчики душ, из-за своей диеты считается посредником между мирами мертвых и живых. У кельтов такими посредниками между мирами были лебеди, в русских сказках – гуси-лебеди, у индейцев США также совы (из-за ночного образа жизни). Преображенную же душу уносят ласточки, сохраняя это качество и в христианстве.

Однако Ворон амбивалентен: в русских сказках он spryskivает убитого героя принесенной им же мертвой и живой водой, тогда как в ряде европейских культур Ворон как падальщик связан с войной (у кельтов Ирландии это атрибут и ипостась богинь войны Морриган и Бодб.) В христианстве он становится образом дьявола, тогда как голубь – святого духа.

Ворон, как известно, является у племен тихоокеанского побережья Северной Америки демиургом, похитителем огня (культурным героем) и одновременно обжорой-трикстером. Как известно, циклы мифов о нем сохранились по обе стороны океана – на Дальнем Севере России и в США/Канаде. «Пророческая» функция Ворона связана с его способностью воспроизводить человеческую речь, а мудрость – с долголетием (в Греции он был атрибутом Афины, Хроноса и Асклепия). У скандинавов Один носил на плечах двух воронов, Мысль и Память, которые, летая повсюду, приносили ему вести об увиденном. В знаменитой романтической поэме Эдгара По ворон попирает всякую человеческую логику: усевшись на бюст Афины, он уже «не слетает с этих пор», ибо он, в сущности, древнее этой покровительницы наук и мудрости.

О МЕДВЕДЕ, в силу широчайшей среды обитания этого зверя, в сущности, необходимо вести отдельный разговор, поэтому в данном контексте придется ограничиться самыми общими выкладками – настолько важен этот образ в контексте культуры и цивилизации. Известная приоритетность Медведя объясняется прежде всего сходством его повадок с человеческими, его способностью жить в трех мирах (подземном – берлога, способность нырять), среднем (где он всеяден, способен быстро бегать и засыпать на зиму) и верхнем (способность лазать по деревьям, жить в горной местности). Люди вплотную столкнулись с медведем, возможно, много раньше других животных, ведь первый человек в поисках пристанища буквально выжил пещерного медведя из его «дома» Зато тот рано перешел в сознание человека и прочно в нем укрепился. В родоплеменном контексте Медведь является первопредком, чье имя табуировано из-за родства людей с ним, как в русском языке – «Ведающий медом». У хантов это сын бога Торума, отпросившийся на землю, но нарушивший обет (поэтому угрофинны Сибири изображают медведя с крыльями). «Медвежий праздник» и сегодня процветает в Западной Сибири, а раньше, очевидно, почитание медведя было распространено по всей Евразии. Ханты клялись в суде, положив руки на медвежьи лапы.

Медведь часто возникает на гербах многих старинных русских городов: таковы Новгород, Ярославль, Пермь, Вольск, Малоярославец, Сергач, Усть-Сысольск и, следовательно, гербы соответствующих губерний. Особенно примечателен пример Ярославля, там медведь прямо отсылает нас к медвежьему капищу, находившемуся на берегу Волги, где поклонялись живому зверю. И хотя князь Ярослав зарубил его секирой, зверь остался на городском гербе, и более того: в музейном комплексе местного «кремля» содержится медведица Маша, с которой всякий может повидаться. Ну разве под покровом шоу здесь не просматриваются трансформированные черты тотемизма?

Образ БЫКА традиционно амбивалентен. Это жертвенное животное, в том числе в ходе обрядовых игр, распространенных особенно в Средиземноморье, где бык играл важную роль в экономике и становлении цивилизации. В образе древнеегипетского Аписа и в Индии бык сакрален, в образе Минотавра – хтоничен, в митраизме – жертвенен. Судя по этимологии названия, и кентавр восходит первоначально не к лошади, а к быку. Позже бык сделался символом Зевса (в традиционной культуре и ее производных, рога являются символом вождя, лидерства). Но, конечно, релик-

том былого величия и в то же время почитанием быка остаются сегодня такие игрища, как мексиканская чарреда (или же североамериканское родео) и испанская коррида.

КОНЬ как образ в символике своей также амбивалентен. У многих народов он заменил быка в качестве жертвенного животного, в этом качестве он сохраняет свое значение, например, у тюрков, в частности, у монголов. Конь – символ Солнца: таков Пегас. В мифологии скандинавов это Слейпнир, конь Одина. У кельтов существовала богиня лошадей Эпона, а у индейских степных племен лошадь, завезенная испанцами, и сама сделалась божеством. Сакральное отношение к лошади сохранилось во всех номадических культурах.

Гадания на жеребцах (отсюда «жребий») практиковались у древних славян, недаром в былинах герой обращается к коню: «Сивка-Бурка, вещая каурка». В фольклоре и литературе конь остается неизменно символом воли (вспомним, например, образ коня Карагега из «Героя нашего времени»).

Столь малые звери, как МЫШЬ или ЛЯГУШКА, хтоничны и по большому счету связаны с плодородием, водой или магией выживания. В мифологических и сказочных сюжетах, с ними связанных, они демонстрируют свои особые дары, и способны, несмотря на видимую незначительность, вершить великие дела. В русских сказках архетипичен сюжет о Лягушке-царевне, сохранивший ряд архаических моментов. К той же идее подводит нас миф синайскт (сэлишей) о Лягушкиной Горе: в период длительного голодания племени лягушки приносят себя в жертву людям, помогая тем пережить кризис. В финале лягушка вырастает размером с гору в память об этом подвиге – зримый урок о том, что малое существо способно на дела всемирного значения.

Таким образом, зверь в человеческом сознании – это частица природы, дикости, глуши, девственного края. И чем дольше развивается цивилизация, тем более глушь реальная, убывая физически, переселяется внутрь сознания каждого индивида.

1. Сердце в ритме с природой. Сост. А.В. Ващенко. М., Лантим, 1992, с.
2. Вэлла Ю. Белые крики. Сургут. Северный дом. 1996, с. 149.
3. Ващенко А.В. Америка в споре с Америкой. Этнические литературы США. М., Знание, 1988, с.45.
4. Соколова З.П. Культ животных в религиях. М., Наука, с. 178.
5. Awiakta M. Selu. Seeking the Corn-Mother's Wisdom. Golden, Colorado, Fulcrum Publishing, 1993, p. 39.
6. Поэзия народов Крайнего Севера и Дальнего Востока России. М., Северные Просторы, 2002, Ред. А.В. Преловского, с. 267 – 268.

ТЕМА 11: МИФОЛОГИЗМ «ВЕЧНЫХ ОБРАЗОВ»

ПОНЯТИЕ О «ВЕЧНЫХ ОБРАЗАХ» не сводится к психологическим архетипам Юнга (среди которых, как известно, имеется архетип старца, младенца и др. Юнг подходил к проблеме чисто с психологических позиций). К тому же теоретики литературы Н. Фрай и Х. Хольман выделяют, помимо «вечных образов», еще и архетипические сюжеты, ситуации и образы. Ограничимся, однако, лишь «вечными образами», полагая, что они-то и являются сюжетобразующими.

В отличие от мифологических типов героев, «вечные образы» порождены цивилизацией и возникли на фольклорном и литературном материале, хотя важно, что типология так или иначе роднит их с мифом, как в смысле происхождения, так и функции. Однако в ходе развития цивилизации произошел пересмотр социальных ценностных ориентиров, и теперь они воплотились именно в «вечных образах», которые отсылают нас именно к литературе, в недрах которой они родились и которая сама есть порождение цивилизации. То, что мы называем «вечными образами» (встречается также термин «мировые образы») – это модели ценностных императивов и социокультурных ориентиров общества, феномены глубиннейшего содержания, воплощенные в определенных типах характеров. Основных «вечных образов» не так уж и много: к ним обычно относят, не уточ-

няя, следующие: Одиссей, Гамлет, Дон Кихот, Дон Жуан, Фауст. Этот ряд продолжают амбивалентные «вечные образы», среди которых можно назвать парные: это Ромео и Джульетта, Елена и Пенелопа, причем каждая пара обладает собственным сюжетным «полем». На основании приведенного перечня можно убедиться, что «Вечные образы» как раз и закрепились в этом своем качестве именно посредством литературы.

Как представляется, чтобы существовать в этом качестве, «вечный образ» должен обладать рядом родовых признаков.

1. Заключать в себе героическое начало.
2. В героическом образе сложной природы должен доминировать конкретный родовой аспект (например, странничество) либо сочетаться несколько родовых аспектов.
3. Такой образ демонстрирует общечеловеческую значимость (типологический залог своей «вечности»), которая во многом заключается в повторяемости конфликта, связанного с «вечным образом».

«Вечные образы» наглядно демонстрируют связь между культурой и цивилизацией, обеспечивая идейную преемственность. Все они светские по происхождению, то есть не являются порождением какой-либо религии и сами уже не являются полубогами – это человеческие типы. Они могут быть «узнаваемы» впоследствии в сходных образах, либо являть собственную сущность в новых трактовках. В том и другом случае «вечные образы» обнаруживают наше стремление возвращаться к ним и видеть в них социально-нравственные императивы, эталоны широчайшего и глубочайшего свойства. И поскольку почти все они суть порождение цивилизации, в них воплотилось сложное содержание, которое шире мифологического, но его не отменяет, а инкорпорирует в себя. Роднит же все «вечные образы» именно героическое начало; только в отличие от мифа оно реализуется чисто в сфере нравственности.

В анализе «Вечных образов» следует выделить не только их генетическую, но и типологическую связь с мифом. Что касается генетики, все они вышли либо непосредственно из мифа, как Одиссей или Елена, либо восходят к коллективному сознанию, давшему жизнь народным сюжетам и образам: Гамлет – к средневековым преданиям, Фауст – к народным книгам, Дон Жуан – к легендам, и лишь Дон Кихот является исключением, он – герой чисто авторского происхождения, хотя его образ выражает рыцарский идеал, (обетованный поиск), тесно связанный с мифом. Практически все они косвенно отсылают нас к понятию сакрального, и потому наше отношение к ним характеризуется именно этим качеством. По необходимости кратко обратимся поочередно к каждому из них.

ОДИССЕЙ как «вечный образ» обладает сложносоставным содержанием. Первейшим качеством, обеспечивающим ему нарицательность, является странничество. Оно имеет самодостаточный характер, хотя условием его завершения является и другое его качество – «хитроумие» героя. Литературовед И.В. Шталь называет «Одиссею» героической поэмой странствий 1/. Странничество действительно выделяет героя как личность, испытавшую то, что не может быть испытано смертным в земной жизни (например, пение сирен, спуск в подземный мир или встреча со Сциллой и Харибдой).

Есть в числе привлекательных качеств Одиссея и любознательность (тот же эпизод с сиренами). Такое «ренессансное» понимание этого героя находим позднее у Данте в 26 песне первой части «Божественной комедии». Стойкость в неколебимых беспредельных исканиях подчеркивает и А Теннисон в «Улиссе», завершая монолог героя строкой:

To strive, to seek, to find and not to yield. 2/

Сочетание неоднозначных качеств, и больше всего – умение выжить, сохранив свою двойственную сущность «между Сциллой и Харибдой» любви, видит в образе героя Роберт Грейвз:

His wiles were witty and his fame far known,
Every king's daughter sought him for her own,
Yet he was nothing to be won or lost.
All lands to him were Ithaca: love-tossed
He loathed the fraud, yet would not bed alone. 3/

Итак, героическое странничество и хитроумие. Однако и третье, быть может, самое главное качество Одиссея как «Вечного образа» составляет любовь к Родине, ибо странствие героя предполагает возвращение. Оно и приносит, если можно так сказать, катарсис герою и читателю в «Одиссее». В самом деле, среди многочисленных все возрастающих приключений герой испытывает и ряд искушений: сначала бессмертием и любовью нимфы Калипсо, потом пением сирен, «забвением» у лотофагов (тема, столь ярко раскрытая Теннисоном в одноименной поэме «Лотофаги»), или совершенной государственностью, где он мог бы занять пост правителя (у Алкиноя), женившись на Навсикае. Однако превыше всего ставит Одиссей «каменистую землю» Итаки, образ которой навсегда сделался нарицательным как символ величайшей ценности на земле и верности тому уникальному месту, где он увидел свет, где его ждет престарелый отец, где от горя разлуки с сыном умерла мать, где остался боготворящий его сын Телемак, где со столь же непоколебимой верой ждет его верная жена Пенелопа и его подданные, его род («дом Одиссея»). Только там для него становится возможной спокойная долгая старость, награда за все лишения, вызывающая даже зависть богов. В облике родины героя Итака демонстрирует свою сакральность, недвусмысленно указывая на то же качество всякой Родины. Сладостно-загадочная, почти мистическая роль Итаки хорошо раскрыта в одноименном стихотворении Константиноса Кавафиса.

ГАМЛЕТ представляет собой тип молодого человека на перепутье. Так или иначе, онтологически он должен пройти свою инициацию в мир – переступить порог, ведущий от невинности к опыту, и этим он непосредственно связан с мифом. Однако его инициация отягчена катастрофическими событиями (смерть отца, измена матери, предательство друзей, явление призрака и др.), и отсюда состояние «гамлетизма», нерешительности, ставшее нарицательной чертой образа. Окружающий мир предстает для героя в виде хаоса. И все же принц датский непреклонен в своем поиске истины и обуздании хаоса как в себе, так и в мире («Век расшатался, и скверней всего, что я рожден восстановить его»). Углубление в схватку со злом разворачивает перед героем и зрителем массу трагичнейших открытий в природе мира и человека, и таким образом действие для Гамлета становится все более затрудненным, ибо бесконечно осложняется, поскольку он обязан осмыслить и учесть все большее число глобальных факторов. И все же дух найдет воплощение в действии и не сможет не завершиться восстановлением справедливости и правды, ибо иного конца предание просто не приемлет. Нас подкупает «обоюдоострый меч анализа, задевающий и самого героя» (И.С. Тургенев). Мотивация героя в виде чувства ответственности перед судьбами человечества (речь идет именно о судьбе человека) – это качество, сформированное контекстом цивилизации, но не теряющее своего героизма, изначально заложено в мифе.

ДОН КИХОТ. И.С. Тургенев недаром сравнивает Гамлета с Дон Кихотом со свойственной писателю чувствительностью к онтологическим феноменам и категории идеального. Дон Кихот связан со средневековым идеалом рыцарства и своей искренней одержимостью, и личностной сутью. Только его рыцарство – не феодальное, а гуманистическое. «Бедный, почти нищий..., без средств и связей, старый, одинокий, берет он на себя исправлять зло и защищать притесненных, совершенно ему чужих) на всем земном шаре» 4/. Здесь, разумеется, налицо мифологическое качество героя; наличествует и куртуазный идеал обетованного поиска, и странствующего рыцаря, и культ прекрасной дамы. Сервантес доказал, что под покровом безумия и комизма кроется общечеловеческая природа истинного рыцарства и ее вечная необходимость остальному миру. А в финале романа он показал и трагизм истинного рыцаря, вступившего в мир не чудовищ и великанов, а в безнадежный мир пигмеев-обывателей, в котором он осознает свою обреченность. В финале романа перед смертью герой меняет имя – теперь он Алонсо Добрый, – лишь указуя тем самым на главное свое качество, исконно ему присущее, хотя никто этого качества словно бы прежде и не заметил... Страстный призыв к справедливости в масштабе всей Вселенной («Я затем и родился в наш железный век, Санчо, чтобы воскресить золотой») – вот истинная мифологическая суть «Дон Кихота». Это так похоже на последовательную бескомпромиссность Гамлета! Кстати, и в теме безумия тоже. В том и другом случае мы постепенно начинаем ощущать, что нарастающее безумие мира не означает безумия героя, а наоборот, Дон Кихот становится последним бастионом разумности. В своей дерзости выходя за пределы обусловленного, он предвосхищает Робинзона Крузо и Гулливера, а по-своему и Чацкого.

Еще же Дон Кихот нам дорог своей верой в Дульсинею, даже если реальность опровергает эту веру. В ней заключен для него (и для нас) императив любви и красоты, необходимый для выживания мира, ведь от этого императива мир в слепоте людской отказывается, подменяя его респекта-

бельностью и достатком. Дон Кихот призван напомнить нам об этом. Тургенев справедливо восклицает в своей знаменитой статье: «И когда переведутся такие люди, пускай навсегда закроется книга истории! В ней нечего будет читать» 5/.

И Гамлета, и Дон Кихота роднит особый вид «романтического» безумия. На пороге зараженного бездуховностью XX века М.Унамуно писал об этом: «Подари нам свое безумие, о наш вечный Дон Кихот! Если бы ты знал, как я страдаю среди твоих соотечественников, у которых осталась только тщеславная самонадеянность, после того как ты унес все наше героическое безумие».

ФАУСТ как «вечный образ» определяется в «Прологе на небесах». По сути, обращаясь к ангелам, Господь говорит о том, что именно он ценит в Фаусте и в человеке вообще:

Вы ж, дети мудрости и милосердя,
Любуйтесь красотой предвечной тверди.
Что борется, страдает и живет,
Пусть в вас любовь рождает и участие.
Но эти превращенья в свой черед
Немеркнущими мыслями украсьте. 6/

Фаусту свойствен собственный обетованный поиск – череда испытаний во имя пленительного торжества разума (то есть творческой мысли). Народ признает в Фаусте радителя за свои интересы. Однако, говоря словами Бога, «кто ищет, вынужден блуждать», и потому цена истины может оказаться для героя непомерно высокой. Подобно Одиссею, герой Гете испытывает ценность любого искушения, способного привести к обретению и переживанию высшей цели и счастья. В число искушений входят любовь, высшее знание за пределами человеческого (даже посредством сделки с нечистым), просвещенное реформаторство (идеал государства). Символическим смыслом наполнен эпизод из второй части под названием «Бракосочетание Фауста и Елены». Несмотря на то, что все благие начинания Фауста оборачиваются утратами, это неспособно отвратить его от действия и от надежд на грядущее торжество людей, «народа свободного на земле свободной». Переключаясь с мыслью Бога во Введении, он перед смертным мигом восклицает:

Так именно, вседневно, ежегодно,
Трудясь, борясь, опасностью шутя,
Пускай живут муж, старец и дитя. 7/.

А ведь определение «Муж, старец и дитя» выглядит архетипом самого Фауста...

В отличие от рассмотренных образов, ДОН ЖУАН представляет собой противоречивый и внутренне конфликтный, сложносоставный и, однако, отчетливо «вечный образ». Сюжет о нем сочетает в себе, на первый взгляд, два разных мотива: любовную ненасытность и вольнодумство, доходящее до оскорбления мертвых (т.е., нарушение основополагающего запрета). В мифологическом смысле объяснить этот второй подсюжет о Дон Жуане просто: оскорбление мертвого есть возврат к хаосу, посягательство на слом существующего миропорядка, где мертвые подлежат царству мертвых. Поэтому герой подлежит осуждению (нечто вроде того осуждения, какое постигает Креонта в финале «Антигоны» Софокла, из-за того, что тот отказал в погребении погибшему брату Антигоны Полинику).

Первый же подсюжет связан с эпическим «поединком-состязанием» между мужским и женским началами, в котором все средства хороши – Дон Жуан достигает цели хитростью там, где не в силах сделать этого напрямую. Перед нами – преодоление неведомого, тайна взаимоотношения и взаимоотталкивания двух важнейших жизнестроительных сил, восходящая к мифу.

«Мужская красота – значимый элемент в культуре добуржуазной. Позднее ее сменяет респектабельность», – говорит литературовед В. Багно. Поэтому он интерпретирует образ Дон Жуана как «любимца женщин, подобно Адонису, умирающему/воскресающему богу, олицетворению производящих сил природы». Багно также указывает на сложную природу образа: «В донжуанстве есть и неистовая любовь к жизни, и презрение к смерти, и вызов небесам, и бунт против ханжеской морали, и тоска по недостижимому идеалу». 8/

Интерпретируя пушкинского «Дон-Жуана», И.Бунин отмечал, что намерением автора было показать, «что есть люди, для которых смысл жизни заключается лишь в любви». В этом, действи-

тельно, и состоит расхожий, ставший нарицательным, смысл образа Дон Жуана. Однако здесь мы приходим к более масштабному вопросу о том, что представляет собой любовь с мифологической точки зрения. В быту «донжуанство» сделалось синонимом волокитства, однако Дон Жуан волокитством не занимается: ему нужна победа в результате поединка, на который он бросает все силы, не желая растрчивать их ни на что другое. Похоже, что и в лермонтовском Печорине есть черты Дон Жуана. В образе этого героя заключена амбивалентность: там, где Дон Жуан любвеобилен – он приемлем и многолик, как сама любовь. Там же, где он аморален – он негативен, поскольку движет наш мир к хаосу; оба эти смысла и стали нарицательными в содержании образа Дон Жуана.

Амбивалентность «вечного образа» проявляется там, где в сюжете появляется женщина. Здесь возникают две архетипические пары, выделяемые по принципу явной или скрытой бинарности, либо противопоставления – это Ромео и Джульетта и Елена и Пенелопа.

РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА знаменуют жизнеутверждающую любовь и осуждение ненависти через собственную гибель (Так наказывается эгоизм старшего поколения, осудившего на смерть лучших своих представителей, символ будущего). Наричательность образов Ромео и Джульетты апеллирует к органичности и взаимности чувства. В этом заключен жизнеутверждающий пафос произведения У. Шекспира.

Однако при этом остается в стороне амбивалентная природа влюбленности, воплощенной в названной паре. Между тем, У. Шекспир вполне отдает себе отчет в этой проблеме, заявляя устами отца Лоренцо:

«Вот так и в этом маленьком цветочке:
Яд и лекарство – в нежной оболочке;
Его понюхать – и прибудет сил,
Но стоит проглотить, чтоб он убил.
Вот так добро и зло между собой
И в людях, как в цветах, вступают в бой;
И если победить добро не сможет,
То скоро смерть, как червь, растение сглохнет».
(Акт 11, сцена 3). 9/

И далее та же мысль конкретизируется в сцене шестой того же акта:

Таких страстей конец бывает страшен,
И смерть их ждет в разгаре торжества.
Так пламя с порохом в лобзанье жгучем
Взаимно гибнут, и сладчайший мед
Нам от избытка сладости противен:
Излишеством он портит аппетит.
Люби умеренней – и будет длиться
Твоя любовь. Кто слишком поспешает –
Опаздывает, как и тот, кто медлит». 10/

Правда, дорогой совет отца Лоренцо по логике самой жизни не способен достичь ушей и сознания юных Ромео и Джульетты. Они обречены не только в силу окружающей ненависти, но и в силу взаимной страсти, ибо она сама по себе ставит под сомнение их будущее. Деструктивна любовь, замкнувшаяся на себе вне социума и его традиций. Так же как и социум, отвергнувший любовь, обречен...

Образы двух идеальных любовников – Ромео и Джульетты – обнаруживают смысловой спектр от Осириса и Изиды, Лейлы и Меджнуна, восходящих к мифологической парадигматике, до Диармайда и Грайне (Тристан и Изольда), где для оправдания страсти в конфликте с честью пока что необходим гейс (зарок) или любовный напиток. Правда, и гейс – всего лишь метафора роковой страсти, объяснения которой нет и быть не может.

ЕЛЕНА предстает как высший идеал Красоты, явленной человеку (отсюда ей изначально присуща распря-соперничество – это хорошо отражено в сходном мотиве рождения Дейрдре Печаль-

ной в Ульстерском цикле мифов). В Троянском мифе перед нами борьба за идеал, где эгоистическое (личное) обладание Красотой не защищает от жажды обладания ею как общественной ценностью. («Когда бы не Елена, / Что Троя вам, ахейские мужи?» – вопрошает Мандельштам). История Елены – инверсия сюжета о сватовстве, где Красоту необходимо завоевывать во имя народного будущего (например, «Сватовство к Эмер» в Ульстерском цикле мифов).

Краеугольным здесь является вопрос о понимании Красоты в обществе и в душе человека. Красота есть знак Запредельной Тайны, она и есть магия бытия, и человеку напрасно пытаться постигнуть ее или стремиться удержать навечно; но в радости и горе ему дано пережить миг счастья. Этот миг обладания/приобщения к красоте – бессмертен (ибо снимает груз Времен). Однако красота и смертоносна. Такова «Прекрасная беспощадная дама» Китса в своей амбивалентности. Она есть благо и источник бед одновременно, и бессмысленно пытаться в этом что-либо изменить.

ПЕНЕЛОПА, напротив, воплощает человеческую опору для героя, его духовный «дом и очаг», якорь его последней надежды. После сирен, Сциллы и Харибды, после спуска в Аид и встреч со множеством других женщин – разве не является она метафорой Родины, Итаки, условием и целью гармонии? Следя за яркими приключениями Одиссея, мы забываем, что в сюжете поэмы Гомера заложена симметрия: героиня подвергается не менее критическим испытаниям, чем герой – а в итоге оба остаются верными друг другу – так, по крайней мере, благодаря Гомеру, судит о них человечество. Пенелопа воплощает истину и венец пути, ведущего героя к самому себе, т.е., фактически, воплощает финал и триумф его «обетованного поиска» (таковы и Сита в «Рамаяне», и Татьяна Ларина в «Евгении Онегине», и Сольвейг в «Пер Гюнте»). Хорошо эта черта образа «верной жены» суммирована в поэме Дж. Г. Байрона «Дон Жуан»:

Мне нужен только мир, чтобы скитаться,
И дом, чтоб я к тебе вернуться мог. 11/.

1. И.В. Шталь. Одиссея: героическая поэма странствий. М., Наука, 1978.
2. The Works of Tennyson. Boston, Houghton Mifflin Company. 1898, p. 89.
3. Graves Robert. Poems Selected by Himself. Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1961, p. 73.
4. Тургенев И.С. Собр. соч. в 12 тт. М., Худ. лит-ра, т. 12. с. 198.
5. Там же, с. 201.
6. Гете Иоганн Вольфганг. Фауст. М., Худ. лит-ра, 1969, с.44.
7. Там же, с. 455.
8. В.Е. Багно, «Миф о Дон Жуане», М., Тера, 2000, с.6.
9. Шекспир У. Трагедии. Сонеты. М., Московский рабочий, 1977, с. 50.
10. Там же, с. 66.
11. Байрон Дж. Г. «Дон Жуан» (111, хх 1 – 4).

ТЕМА 12а. МИФ В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ I ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Литература и изобразительное искусство XX века с самого начала столетия обратились наконец непосредственно к мифу, и шаг этот оказался полон художественными открытиями. Но важнее, что сам факт обращения означал необходимость качественно иной, «всеобщей» меры художественного синтеза. Столь разные факторы, как кризис религиозной догматики, подключение к литературному мейнстриму культурного опыта периферии (Африка, Полинезия, индейцы США, Латинская Америка и др.), мировые войны повлияли на изменение сознания человека XX столетия, заставив искать новую основу для единения человечества и мира. Иными словами, угроза невиданного хаоса толкнула общественное сознание к мифу. Следует напомнить, что до этого в литературе и культуре активно использовался только античный или Библейский миф, и лишь к концу XIX века наметилось «подключение» германо-скандинавской мифологии (Вагнер, Ницше и др.),

причем только в апокалиптической теме «сумерек богов». Тогда же на Западе «высветился» интерес к Артуровской легенде, не без отчетливо выраженной ностальгии.

Что касается изобразительного искусства, на пороге XX века музеи впервые причислили первобытное художественное творчество к высокому искусству: в этом отразилась новая степень демократизации эстетики. Предметы этого искусства выставили на публику – и художники-авангардисты Запады смогли их «учесть» в своем художественном эксперименте. Это сделали модернисты – Макс Эрнст, Пабло Пикассо, позже Джексон Поллок и другие. Эстетически освоенными территориями в Европе впервые стали Латинская и Северная Америка, Африка, Океания. Это освоение проявилось в европейской живописи и скульптуре. Приемы «симультанности» и нарушения пропорций (ради выявления экспрессии), отказ от перспективы стали приметами нового искусства. Эти приемы были найдены в русских иконах, африканском и индейском, океанийском народном искусстве. Таким образом, путь обращения к мифу был связан с впитыванием дотоле чуждых Европе культурных традиций (освоение первобытных мифоструктур через художественные приемы).

Символом XX века стало новаторство английского скульптора-монументалиста Генри Мура. В своих исканиях он стремился вернуться к первоосновным природным формам и ритмам, что, естественно, означало возвращение к мифу, к праформам (его метод искусствоведы окрестили «абстрактным символизмом»). Человеческое тело как часть природы эстетически не противопоставлено ей – оно выражает самую ее суть. Вариативные композиции Мура «Король и королева», «Лежащая женщина», «Мать с младенцем» и «Голова-шлем» – фактически, ведущие темы его творчества – через форму по-новому выразили высокую степень художественного обобщения, свойственную XX веку. Их монументальный субъективизм обрушил на индивида его собственное отражение.

Если говорить о конкретных мифологических влияниях, известно, что «Лежащая женщина» была вдохновлена Чак-Моолом майя, скульптурой, представлявшей из себя жертвенник. Помимо этого, в монументальных женских фигурах Мура отразилась идея Мировой Матери, в том числе через биоморфность скульптурных форм. По свидетельству самого Мура, его особенно интересовало «таинство отверстий». Скульптора всегда относили к модернистам, но помимо формализма, в сущности, его мало что связывает.

Не менее важной вехой в художественном освоении мифа стало творчество П. Пикассо. Сквозными темами у него сделались, можно сказать, мифологические: таковы Минотавр, обрядовый облик корриды, единство и борьба мужского и женского начал.

Однако подлинной метафорой катастрофического XX века стала «Герника», несомненный шедевр Пикассо и отражение важнейших культурологических тенденций эпохи. Смысловая интерпретация этого произведения возможна только в мифологическом ключе. Поводом для создания картины стало обращение эмигрантского республиканского правительства Испании выполнить работу для их павильона на Парижской международной выставке.

Сюжетом картины сделалась бомбардировка испанского городка Герника фашистской авиабригадой «Кондор» 25 апреля 1937 года в 4.30 дня. Для этого был выбран базарный день, но сам факт намеренной бомбардировки мирных жителей отрицали Франко, немецкие нацисты и Ватикан. Число жертв после этого сопоставляли с атомной бомбардировкой Хиросимы. Атомная бомба и Освенцим были еще впереди, но в «Гернике» Пикассо увидел и показал катастрофу, к которой пришло все современное человечество: это тема поражения гуманизма.

Законченная картина была выставлена в 1937 году на Всемирной выставке в Париже.

Известно, что один потрясенный нацистский чиновник спросил у автора: «Это вы сделали?». Тот ответил: «Нет, это сделали вы». Пикассо обратился к монументалистике для масштабности смыслового охвата и достижения глобального эффекта (размеры картины 11 на 25 футов). Об этой картине Поль Элюар написал стихотворение «Победа Герники». Характерно, что американские художники-модернисты, от Поллока до Гринберга, раскритиковали картину как неоклассицистскую. Искусствоведы сегодня называют ее аллегорией.

Между тем на полотне перед нами развернуты мифологические темы и образы: бык, конь, птица, цветок, всадник, мужчина и женщина. Шок у зрителя вызывает вторжение хаоса в мировой порядок вещей. Павший воин в центре явно символизирует трагедию побежденного героизма, рыцарства и человечности (всадник осмыслен как рыцарь-защитник либо пикадор в корриде), а его агонизирующий конь, проткнутый копьем – конец всякой воли, внутренней и внешней. Мать с младенцем (на одном из смысловых уровней Мадонна) символизирует поражение общества, утрату им собственного будущего (мертвый ребенок) и следовательно, бесперспективность дальнейшего исторического пути. На полотне доминирует тема страдания и поражения, усиливая общий эффект ужаса. Перед нами символ мира, погруженного во тьму, что подчеркивает на темном фоне

лампочка-светильник, которая одновременно является и глазом. Лампа вместо солнца указывает на искусственное происхождение фона, на замкнутое пространство, полное мрака, враждебного всякой человеческой жизни и судьбе. «Газетные» плоскости словно указуют на кошмарность новости, потрясшей человечество.

Композиционно картина делится на три части, так что фактически перед нами триптих: треугольник в центре замкнут четырехугольниками по краям. Крайняя справа женщина своей позой напоминает распятие. Что касается расположенного слева быка, тот словно бы и затронут, и не затронут трагедией. Бык в контексте корриды – традиционно символ жертвы и палача в одном лице, объединенный «смертной» символикой и, собственно, является аллюзией к корриде. По словам художника, он воплощает «жестокость и тьму» – словно темная часть природы человека неожиданно вырвалась на волю. Бык сродни также образу Минотавра как отражение необузданных природных страстей.

Каждый элемент «Герники» обладает множественной семантикой в духе многозначности мифа, однако главное заключается в том, что у Пикассо все категории мифа перевернуты – мир движется к хаосу, а не к космосу – в этом вина человека и его трагедия, а картина в целом является последним пронзительным призывом к гуманизму и социальной ответственности. «Герника» таким образом являет собой пример эффективнейшего обращения к мифологической поэтике в XX веке.

Однако новая реальность XX века с самого начала обозначила и другой путь апелляции к мифу, основанный на освоении культурной периферией собственных мифологических традиций, что привело к необходимости выработки убедительного художественного инструментария для выражения реальности XX века. Ярким примером такого рода тенденций служит мексиканская монументальная живопись, иначе – мексиканский мурализм.

Бурные процессы роста национального сознания, проявившиеся в период мексиканской революции, заставили искать новых средств художественного выражения. Его аналоги и корни были найдены в мурализме месоамериканских цивилизаций – ацтеков, миштеков и майя, у которых существовала традиция украшать фресками культовые и светские здания. Символы и образы, сюжеты и стилистика, разрабатываемые «тройкой великих» – Риверой, Ороско и Сикейросом – в 1920е, а затем 1930е годы, нашли продолжение у их последователей Тамайо, Морано, Камарены и других. Позже мурализм вообще «перекинулся» на север от Рио-Гранде, обретая второе рождение в мурализме максикано-американцев США и уйдя «в народ», часто к безымянным художникам, где этот социокультурный «язык», обращенный к миру, процветает и поныне.

Мурализм выработал художественный язык, вобравший в себя историю Мексики и – по аналогии – Латинской Америки, поскольку отныне фреска сделалась визитной карточкой всего этого региона. Ягуар, Кецалькоатль, Куаутемок, Малинче, Мать-Земля, Отец-Солнце, орел и змея, равно как и идеи, заимствованные из ацтекского прошлого – «дуальность», «горящая вода», взаимодействие земного и подземного миров (как на празднестве Дней Мертвых), карнавальность бытия – все это стало частью новой художественной системы. Благодаря мощному потенциалу, накопленному традицией, быстро выросло искусство, ставшее противовесом абстракционизму, доминировавшему в США. Образы в мексиканском мурализме были самобытно-местные, а идеи – общественные и общечеловеческие. Стремление демократизировать искусство привело к «вертикальному» измерению собственной культуры – от истоков до современности. Дж. Кэмпбелл назвал муралы «коллективными надеждами человечества». С их помощью, можно сказать, произошел переход от мифологизма в искусстве первой половины XX века ко второй.

Особенно разительно сказалось возвращение к мифу в сфере художественной литературы. Поскольку ведущим жанром в литературе первой половины XX века стал роман, его сращение с мифом выявило насущный путь обновления жанра. В модернизме утвердился роман-миф. Один современный литературовед даже окрестил эпоху начала XX века «эпохой Джойса». Речь шла, конечно, об «Улиссе», и уместно напомнить, что основой всего творчества Джойса является как античная, так и ирландская мифология. Дедал стал символом творческого сознания интеллигенции, тогда как Улисс – обывательского сознания, а оба они – диапазоном сознания современного человечества. Как известно, сложный шифр дискурса «Поминок по Финнегану» связан с пробуждающимся сознанием героя лейнстерского цикла мифов Финна МакКумала. Еще больше обращение к мифу затронуло романное время – именно в этом смысле жанр и нарекли «романом-мифом». Говоря в общем, это время оторвалось от линейности и приблизилось ко «времени сновидений».

Тема «знаковой» для XX века новеллы Ф. Кафки именуется «Превращение», но ведь трансформация является важнейшей мифологической темой всякого мифа. Тот же процесс наблюдаем в поэзии модернизма. Т.С. Элиот сравнил западную цивилизацию с «Бесплодной землей» – вполне в

духе Шпенглера, еще не сказавшего к тому времени своего слова, однако воплотил этот образ на основе старейшего в Европе мифа о короле Артуре, распространенного в средние века в форме рыцарского романа. Уистан Хью Оден уподобил духовную панораму современности «Щиту Ахилла», да и самому Ахиллу, «истребителю мужей, дни которого уже сочтены».

Не менее актуальными оказались мифологические идеи и приемы для реализма XX века. Р. Олдингтон, вообще склонный апеллировать к античным божествам, в романе «Смерть героя» (1929) соотносит в финале Первую мировую войну с Троянской. Джон Апдайк, как известно, начинает свою карьеру с романа «Кентавр», помещая кентавра Хирона в контекст современного обывательского провинциального мирка. Интерпретаторы творчества Хемингуэя видят основу его жизненной философии либо в корриде, восходящей в мифологической обрядности, либо в конфликтах, восходящих к античному трагизму (в том числе напряженное противостояние мужского /женского начал).

Драматурги США переосмысливают в духе современности античную трагедию, иногда прямо же в античных же образах (таковы «Траур подобает Электре» О'Нила, «Орфей спускается в Ад» Т. Уильямса, «Алкестиада» Т. Уайлдера).

Образ Кассандры все сильнее утверждается в поэзии. Между кельтскими и античными мифологическими образами колеблются художественные искания Роберта Грейвза.

Наконец, без прямых отсылок к конкретным мифологическим идеям типологические принципы мифа легли в основу таких эталонных для XX века произведений, как притчи «Маленький принц» А. де Сент-Экзюпери, «Старик и море» Э. Хемингуэя, «Медведь» У. Фолкнера.

Третий путь обращения к мифу – через фантастику, синтезировавшую миф, сказку и реальность – находим у Инклингов, особенно же во «Властелине колец» Дж. Р.Р. Толкиена.

В кинематографе, этом детище XX века, миф поселился внутри целых направлений и в развитии отдельных жанров, из которых можно упомянуть детектив (обычно создаваемый на основе романного детектива), фэнтези (чаще восходящей к Толкиену, но пришедшей к Рэю Бредбери и У. Ле Гуин) и вестерн, жанр, вышедший за пределы США, но генетически восходящий к национально-американским комплексам. Именно на его основе заговорили о становлении такого понятия, как «Американский герой».

Все эти художественные явления легко обнаруживают свою мифологическую природу либо связь с ней и свидетельствуют о необходимости художественного арсенала мифа в мире современности.

ТЕМА 12b. МИФ И ЭТНОКУЛЬТУРНЫЙ ФАКТОР ВО II ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА

Целый ряд масштабных тенденций, отметивших развитие культуры и цивилизации во второй половине XX века, усилил актуальность мифа и, можно сказать, перевел ее в иное качество. Так, в эту эпоху вследствие распада мировой колониальной системы произошел взлет самосознания народов «третьего мира» – возник и сам этот термин. В сфере культуры это означало выдвижение на авансцену ряда явлений, дотоле периферийных либо вообще прежде отсутствовавших. Расцвет латиноамериканского романа, «нигерийское возрождение», «великое пробуждение» этнических меньшинств США/Канады и сходные с этим явления сделались приметами эпохи. Все эти изменения связаны с повышением роли этнокультурного фактора, ставшего альтернативой глобализму. Задачи самоидентификации выдвинулись для ранее отсталых народов на первый план. Отсюда и становление понятия этноистории, и термин «этнические литературы», «этническая музыка» «этноязыковая картина мира», проблемы мультикультурализма, постколониальной литературы и этнокультурной идентичности.

В этой обстановке значение мифа возросло хотя бы потому, что большинство подключившихся к мировому процессу национальных культур нуждалось в выработке собственного художественного языка, в национальной символике, в определении своих корней – а это все могло быть основано только на мифе, причем на мифологии исключительно местной, которая теперь обрела статус национального достояния.

В литературе этот феномен можно проследить на примере африканской прозы и латиноамериканского романа, равно как и на примере «этнических» литератур США/Канады, особенно индейской и мексикано-американской.

Взлет латиноамериканского романа явился литературным выражением тенденции к культурной самоидентификации, к обретению художественной независимости. Для этого гватемальцу М.А. Астуриасу пришлось «измерить все индейской мерой», то есть посредством «Пополь-Вуха», древнего мифологического эпоса майя. Ацтекские мифологические идеи о «дуалидад», о нагуалях и об «атль тлачинолли», (оксюморон, «горящая вода») восходит к пониманию человека в ацтекской философии, – о карнавализации культа мертвых – легли в основу творчества таких мексиканских писателей, как Карлос Фуэнтес и Хуан Рульфо. Идея трансформации и реинкарнации – вошли в творчество все того же М.А. Астуриаса, кубинца Алехо Карпентьера и бразильца Жоржи Амаду. Сложно определить методологическую природу «Ста лет одиночества» Гарсиа Маркеса. Представляется, что в этом романе, ставшем манифестом латиноамериканской цивилизации, прихотливо сочетаются принципы связанного с мифом «магического реализма» и постмодерна.

Круг этих идей впоследствии расширился и получил развитие в творчестве индейских писателей США (особенно у Н. Скотта Момадэя и Лесли М. Силко). В романе «Дом из рассвета сотворенный» мы впервые находим целый спектр мифологических идей в их литературном преломлении:

- уподобление романа обряду исцеления;
- четырехчастную композицию (символ целостного мира и завершенного цикла);
- «маргинального героя» (на грани культуры и цивилизации);
- героя-трикстера двойственной природы;
- магию обрядовых песнопений и формул, не считая в том числе массы конкретных мифологических отсылок.

В повести «Путь к Горе Дождей» Н. Скотт Момадэй синтезировал миф, историю и авторский лирический комментарий, решая задачу построения этноистории своего народа и этнопоэтики индейской литературы.

У мексикано-американских писателей – таких, как Рудольфо Анайя – наиболее характерными примерами «мифопоэтики» могут послужить романы трилогии об Ацтлане, рассказы «Послание инки» и «Деревня, которую боги выкрасили в желтый цвет»). Можно сказать, что повествование у Анайи обычно движется в двух планах – реальном и мифологическом.

В прозе «нигерийского возрождения» мифологические идеи легли в основу драм Воле Шойинки – таких, как «Сильный род», «Танец леса», «Смерть и конюший короля», а также в прозу Амоса Тутуолы и других писателей.

Таким образом, по сравнению с первой половиной XX века, возникла тенденция к созданию на основе мифа новых художественных систем, своеобразной этнопоэтики. В литературе это впервые отчетливо проявилось в латиноамериканском романе и получило наименование «магического реализма». Гайанский писатель Йан Кэрю словно задался целью вобрать в свое небольшое повествование все элементы мифа и слить его с современным мышлением. Он просто не мог по-иному рассказать о самом для себя заветном. Так появилась программная повесть «Деревня Рим-Агрикола: Фасад Третьего мира и скрытые за ним пейзажи» (1987). Завершая ее, автор указывает на масштаб происходящего культурологического процесса: «Я приоткрыл дверь в фасаде, так что вы могли взглянуть на одну деревню третьего мира. Мои рассказы о Риме-Агриколе могут показаться вам необыкновенными и единственными в своем роде. Но в нашем третьем мире есть еще десять миллионов деревень, десять миллионов человеческих миров с десятью миллионами историй, которые ждут, чтобы их рассказали» 1/.

В советской «многонациональной прозе» 1960 – 70-х годов мифологические элементы впервые начали сильно проявляться в творчестве Ч. Айтматова, затем Еремея Айпина, Анни Неркаги и Галины Кэптукэ.

В изобразительном искусстве ту же тенденцию можно проследить на примере живописных школ, сложившихся на протяжении столетия у индейцев США/Канады (таковы алгонкинская «мифологическая» школа, эскимосская графика и скульптура, изобразительный стиль искусства тихоокеанского побережья). У коренных народов Сибири и Азии тяготение к мифу проявилось, в частности, в графике татаро-башкирского графика Р. Миннибаева, бурятского скульптора Даши Нам-

дакова, в живописи хантыйского художника Геннадия Райшева. Искусствоведы заговорили о выделении «северного изобразительного стиля», присущего художникам коренных народов Сибири.

Что касается литературоведения, в методологии конца XX – начала XXI века наметилось обращение к так называемой «мифопоэтике». И хотя под этим термином каждым исследователем понимается нечто свое и применяется он к разным эпохам и феноменам, сама по себе такая тенденция весьма показательна. С помощью мифопоэтического подхода предпринимались попытки исследовать творчество М. Шолохова, И.С. Тургенева и Л. Толстого. Помимо этого, возникла тенденция к расширению семантики термина вовне: так, писалось о «мифогенном» романе XVIII века и о мифопоэтике европейских романтиков. Из этого следует, что термин «мифопоэтика» может быть понят по-разному, применен к разным эпохам и эстетическим явлениям, но лишь там, где мы сталкиваемся с обращением к мифу на основополагающем уровне.

На основании того, что «отстоялось» в практике подобного рода исследований, можно сделать вывод, который сводится к тому, что мифопоэтический подход (если речь идет не о произвольных натяжках) предполагает попытки выявить глубинные смысловые пласты произведения (обычно прозы) на основе мифологической образности и мотивов сюжета. Чаще всего речь при этом не обязательно идет о прямых заимствованиях автора из мифологии, а скорее о типологических и генетических сходениях. Так, делалась попытка раскрыть мифопоэтическую подоснову «Тихого Дона» через анализ образов реки и земли и их отражения в характерах героев. Были попытки обратиться к принципам «мифопоэтики» применительно к повествовательному стилю И.С. Тургенева. В «Евгении Онегине» была аналогично установлена символика имени Лариной, а в «Войне и мире» – смысл названия поместья князя Андрея – «Лысые горы». При этом, однако, необходимо четкое понимание основ мифологии и общей теории мифа, дабы избежать произвольных интерпретаций.

Все отмеченные феномены свидетельствуют о резком возрастании роли мифа в современном общественном сознании.

1. Иан Керью. Деревня Рим-Агрикола: фасад третьего мира и скрытые за ним пейзажи (Пер. с английского Андрея Сергеева. «Иностранная Литература», № 3 1987, с.117.

* * * *

Наши размышления о месте мифа и мифологии в истории культуры и цивилизации прерываются здесь, хотя в силу неисчерпаемости предмета никак не могут быть на этом завершены. Как представляется автору, рассуждения эти были нужны, чтобы вручить ариаднину нить в обетованном поиске нашего бытия и сознания. Хранителями мифов выступают сегодня традиционные социумы, восприимчивом – все человечество. Но оно состоит из индивидуумов, и потому сегодня каждая личность находится перед выбором – наследником каких эпох и традиций она станет? Вправе ли она, намечая путь в будущее, отказаться хоть от одной? Как определить вехи на пути собственного духовного и физического выживания? Но как бы ни пролегли судьбы культуры и цивилизации в будущем, ясно одно: каждый из нас обречен Суду Париса – нравственному выбору, связанному с определением собственного прошлого, настоящего и будущего.

КРАТКАЯ ИСХОДНАЯ БИБЛИОГРАФИЯ К СПЕЦКУРСУ (Общая проблематика)

1. Бирлайн Джон Френсис. Параллельная мифология. М., Крон-пресс, 1997.
2. Гачев Г. Национальные образы мира. Космо-психо-логос. М., Изд. группа «Прогресс», Культура, 1995.
3. Грейвс Роберт. Мифы Древней Греции. М., Прогресс, 1992.
4. Кэмпбелл Джозеф. Тысячеликий герой. Ваклер Рефл Букю АСТ, 1997.
5. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., Наука, 1976.
6. Мирча Элиаде. Аспекты мифа. М., Инвест-ППП, 1995.
7. Мифологии Древнего Мира. Пер. с англ. М., Главная редакция Вост. лит-ры, 1977.
8. Мифы народов мира. М., Советская Энциклопедия, 1980. В 2-х тт.
9. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Спб., Изд-во С-П ун-та, 1996.
10. Фрэйзер Джеймс Джордж. Золотая ветвь. М., Изд-во политич. лит-ры, 1980.

11. Campbell Joseph. The Power of Myth. N. Y., Doubleday, 1988.
12. Cirlot J.E. A Dictionary of Symbols. N. Y., Philosophical Library, 1962.

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Миф о Первотворении: исход родов науа из «Места Семи Пещер» (соврем. «Ацтлан», мифологическая прародина ацтеков). Из испанской рукописи периода Конкисты 16 века.
2. Миф о Первотворении: история изгнания Небесной Женщины из верхнего мира (ирокезская космогония). Рисунок ирокезского графика Корплантера начала XX века.
3. Эпоха Трансформаций: близнечный миф ирокезов о борьбе двух близнецов-антагонистов за упорядочение мира. Рисунок Корнплантера.
4. Горизонтальная картина мира: духи четырех стран света у индейцев поуни (США).
5. Древнеиндийская мандала.
6. Горизонтально-вертикальная структура мира у ацтеков: четыре мировых дерева. Из доколумбового мексиканского кодекса.
7. Обрядовая игра в каучуковый мяч у древних майя. Рисунок современного художника.
8. Обряд жертвоприношения пленника через поединок у ацтеков. Рисунок современного художника.
9. Мировая Мать как богиня плодородия: вышивка на обрядовом полотенце: встреча весны (русский Север). Б.А. Рыбаков. Язычество древних славян. М., Наука, 1981.
10. Мировая Мать как богиня плодородия: вышивка на полотенце: Купала, праздник летнего солнцеворота. Б.А. Рыбаков. Язычество древних славян.
11. Генри Мур. Лежащая женская фигура (1957).
12. Пабло Пикассо. Герника. 1937.
13. Альфаро Сикейрос. Мураль «Куаутемок против мифов». Роспись в частном доме.
14. Джон Смелсер (племя атна, Аляска): Лосось, идущий на нерест. «Конкретное» стихотворение-манифест выживания культуры через традиционную экономику (рыболовство) и язык.