



Научная статья
<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-13-148-176>
<https://elibrary.ru/UTANTC>
УДК 821.111.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Темур КОБАХИДЗЕ

МИФ И ЕВРОПЕЙСКОЕ ПОЭТИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ 1920–1940-х гг. (К УЯСНЕНИЮ МЕТОДОЛОГИЧЕСКОЙ ПОЗИЦИИ)

Аннотация: В статье предпринимается попытка выстроить целостную концепцию мифа и определить его поэтическую функцию в литературе первой половины XX в. Существует огромное количество подходов к изучению мифа как бессознательного символа, но литературным феноменом миф становится лишь тогда, когда он целенаправленно используется автором как часть его творческого замысла. Ремифологизация или сознательное возвращение литературы к первоистокам в произведениях У.Б. Йейтса, Т.С. Элиота, Дж. Джойса и др. составляет часть поэтического новаторства целой литературной эпохи. В статье кратко прослеживается история ремифологизации, и особняком в ней фигурирует имя Т.С. Элиота, который впервые констатирует и фиксирует новое отношение к мифу («Улисс», порядок и миф», 1923). Миф, по Элиоту, не является объективно-бессознательным «двигателем» творческой фантазии писателя, а мыслится как поэтическая категория, как средство воссоздания эстетической упорядоченности произведения из хаоса окружающей действительности. Сознательное мифологизирование обусловлено и необходимостью синтеза нескольких разнородных образных структур в рамках единого художественного целого. Наличие мифа в произведении читатель постигает через ассоциирование образной структуры с внетекстовыми образами и сюжетами, тем самым выполняя замысел автора. В статье на примере «Четырех квартетов» Т.С. Элиота и «Колеса» У.Б. Йейтса показано, как суггестивность праобразов и архетипов, разнообразие читательских ассоциаций способствует вневременному восприятию текста (чтение не длится во времени, оно предельно обобщено, циклично, целостно). Все поэтические средства ремифологизации направлены на такое синхронное восприятие художественного времени и пространства произведения, которое приобретает мифологически-универсальный характер, становится художественной моделью мироздания.

Ключевые слова: миф, ремифологизация, универсальные символы, архетипы, Т.С. Элиот, «Четыре квартета», У.Б. Йейтс, мифопоэтическая структура.

Информация об авторе: Темур Демнаевич Кобахидзе (1953–2022), доктор филологических наук, профессор, Институт американских исследований, Тбилисский государственный университет им. Ивана Джавахишвили, ул. Чавчавадзе, д. 1, 380028 г. Тбилиси, Грузия. E-mail: usc@iactsu.tsu.edu.ge.

Для цитирования: Кобахидзе Т.Д. Миф и европейское поэтическое мышление 1920–1940-х гг. (к уяснению методологической позиции) // Литература двух Америк. 2022. № 13. С. 148–176. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-13-148-176>.



Research Article

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-13-148-176>

<https://elibrary.ru/UTANTC>

UDC 821.111.0



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Temur KOBAKHIDZE

MYTH AND EUROPEAN POETIC THINKING IN 1920–1940s (CONSIDERING THE METHODOLOGICAL ASPECT)

Abstract: The paper attempts to build an integral system of myth and determine its poetic function in the literature of the first half of the 20th century. There are a huge number of approaches to the study of myth as an unconscious symbol, but a myth becomes a literary phenomenon only when it is purposefully used by the author as part of his creative vision. Remythologization or the conscious return of literature to the original sources and archetypes in the work of W.B. Yeats, T.S. Eliot, J. Joyce, and others are part of the poetic innovation of an entire literary era. The article briefly traces the history of remythologization, and the name of T.S. Eliot stands out as the first to state and fix a new attitude to myth (“Ulysses”, Order, and Myth”, 1923). Myth, according to Eliot, is not an unconscious “force” of the writer’s creative imagination, but is conceived as a poetic category, as a means of recreating the aesthetic orderliness of a work from the chaotic reality. Conscious mythologization is also conditioned by the need to synthesize several heterogeneous creative structures in a single artistic whole. The reader conceives the presence of a myth in a literary work through the association of imagery with extra-textual plots, thereby fulfilling the author’s intention. The paper, using the example of *Four Quartets* by T.S. Eliot and “The Wheel” by W.B. Yeats, shows how the suggestive archetypes and the variety of reader associations contribute to the timeless perception of the text (reading does not last in time, it is extremely generalized, cyclical, integral). All poetic means of remythologization are aimed at such a synchronous perception of the artistic time and space of the work, which acquires a mythologically universal character, becomes an artistic model of the world.

Keywords: Myth, remythologization, universal symbols, archetypes, T.S. Eliot, *Four Quartets*, W.B. Yeats, mythopoetic structure.

Information about the author: Temur Kobakhidze (1953–2022), Doctor Hab. in Philology, Professor, Institute of American Studies, Ivane Javakhishvili Tbilisi State University, Chavchavadze str., 1, 380028 Tbilisi, Georgia. E-mail: usc@icts.tsu.edu.ge.

For citation: Kobakhidze, Temur. “Myth and European Poetic Thinking in 1920–1940s (Considering the Methodological Aspect).” *Literature of the Americas*, no. 13 (2022): 148–176. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-13-148-176>.

Эта статья была задумана как вступительная часть более обширного исследования, посвященного проблеме мифа в английской поэзии XX в. и ставящего целью изучение произведений нескольких крупнейших поэтов, часто объединяемых понятием «поэты-мифотворцы» (У.Б. Йейтс, Т.С. Элиот, У.Х. Оден и др.). Однако по мере углубления в материал (необычайно, кстати, разнообразный и трудно поддающийся единым дефинициям) возникла насущная необходимость в определении исходных позиций и разграничении понятий таким образом, чтобы они могли служить основой для выстраивания целостной концепции мифа и его поэтической функции в изучаемых произведениях. С этой методологической проблемой, подразумевающей предварительное решение теоретических вопросов и как бы отодвигающей на задний план анализ конкретных произведений, неизбежно сталкивается любой исследователь, занимающийся изучением мифа в литературе XX в. Уяснение методологической позиции представляется тем более необходимым, если учесть, что о мифе как о таковом написано бесчисленное множество работ чуть ли не во всех сферах гуманитарного знания — это поистине океан разнородных, часто взаимоисключающих мнений, позиций, концепций. «Если все-таки воспользоваться старомодной декоративной мифологической аллюзией, то можно сказать, что слово это напоминает Протея, судьба же его связана с Прокрустом» [Myth and Literature 1966: 119], — отмечал У.У. Даглас, имея в виду терминологическое обесценивание слова «миф», способного, подобно Протею, принимать любое обличье или урезываться в смысле, как на прокрустовом ложе, в трудах самых различных авторов. Таким образом, целостной и всеобъемлющей концепции мифа не существует ни в одной науке, хотя каждое серьезное исследование предполагает определенную «точку опоры» — некий постулат, на основе которого и выстраивается система взглядов на данную проблему. Поэтому, изучая функцию мифа в той или иной сфере духовной деятельности человека, прежде всего следует задаться вопросом, что есть миф в этой конкретной сфере, не претендуя при этом на изобретение универсального определения, хотя и ориентируясь в известной мере на него. Лишь в этом случае «узкое», специфическое и применимое только к данной сфере определение будет содержать и зерно универсальности, применимости к мифу как феномену духовной жизни вообще, то есть нести в себе черты и свойства, определяющие возможность идентификации этого феномена в художественной реальности.

С другой стороны, проблема мифа в своей, так сказать, перво-данности — это проблема гносеологического и, стало быть, философского порядка, лишь с этих высот соотносимая с конкретным литературоведением и другими «частными» гуманитарными дисциплинами. Следовательно, литературоведческое определение мифа прежде всего должно быть ориентировано именно на литературу как на конкретную сферу духовной деятельности человека и уж затем в меру необходимости содержать отдельные данные других наук или обобщения философского характера. Иначе говоря, миф в литературе должен быть определен в качестве **литературного** (а не философского, психологического, этнологического, историко-культурологического и т. д.) феномена, в результате чего можно будет оперировать этим понятием как конкретным литературоведческим термином.

Однако именно тут и возникает основная сложность. Дело в том, что общепринятого литературоведческого определения мифа, не «навязанного» этой науке извне и разработанного исключительно на основе литературоведческих понятий и категорий, вообще не существует. Есть, правда, своеобразное (опять-таки с позиций литературоведения!) понимание мифа в фольклористике — в ней он дифференцируется от легенды и сказки, однако, во-первых, фольклористика — не литературоведение, а во-вторых, этот критерий к современной литературе совершенно неприменим (за исключением редких случаев — скажем, прозы Маркеса, где и в самом деле было бы не лишним смыслом отделение собственно мифа от множества фольклорных элементов). Что касается мифологической критики и мифологического литературоведения, казалось бы призванных разрешить эту методологическую проблему, то они как раз и пользуются заимствованными определениями, часто модифицируя их содержание в своих непосредственных целях, будь то построение глобальных историко-мифологических моделей литературы Н. Фраем [Frye 1967] или анализ конкретных произведений, скажем, в работах Л. Фидера [Feder 1971] или М. Бодкина [Bodkin 1963]. При всей весомости и неоспоримости вклада мифокритики в современную науку о литературе, ее представители не разрабатывают собственно литературоведческой методологии. Исходную позицию и большинство основополагающих понятий они заимствуют либо в психоанализе, либо в аналитической психологии, часто синтезируя данные этих дисциплин с ритуальной интерпретацией мифа в трудах антропологов кембриджской школы, а также с философским осмыслением мифологии, восходящим к Шел-

лингв и раннему Ницше. Тем самым литературное произведение превращается в объект скорее психологического или антропологического исследования, нежели литературоведческого анализа. Соответственно, истоки коренной художественной специфики произведения возводятся либо к ритуальной форме, либо к архаичным схемам первобытного мышления, либо к репрессированной сексуальности автора как психологического индивида и в конечном счете ведут к выводам нелитературоведческого характера. И это закономерно, ибо нелитературоведческая методология в конечном счете мало способствует вскрытию эстетического феномена как сути литературного творчества. Кроме того, с этой и аналогичных точек зрения вся литература воспринимается как «мифологическая» (Н. Фрай), между ней и мифом фактически ставится знак равенства («...миф есть литература» — Р.В. Чейз [Chase 1949: vi]), и уже не миф описывается в литературоведческих категориях, а литература — в категориях мифа и ритуала. Поэтому отнюдь не риторически звучит вопрос, которым задается Р. Вейман: «Что делать, если перед нами рабочие результаты нескольких наук, методологические решения которых противоречат одно другому? Философия, этнология, фольклор, антропология, древняя история, история религии и психология — все эти науки предлагают каждая свое определение мифа — на какую из них должно ориентироваться общее литературоведение?» [Вейман 1975: 264]. Ответ тем не менее представляется предельно ясным, и на первый взгляд, довольно простым: общее (впрочем, как и конкретное) литературоведение должно ориентироваться на самое себя и на свои собственные результаты, пожалуй, лишь учитывая при этом данные других наук, но не опираясь на них.

Никак не претендуя на «изобретение» очередного определения, а лишь суммируя доступные источники, можно, к примеру, сказать, что миф — это определенная ментальная структура, отражающая априорно заложенную в человеке способность к формотворчеству и моделирующая мир в различных образно-символических формах. При этом мифу присущи объективность, универсальность, безличность, вневременность, схематизм (структурность) и некоторые другие свойства, характеризующие его как нереализованную потенцию в ее, так сказать, «чистом» виде. Для уточнения можно добавить, что самой ранней формой реализации мифа является первобытный ритуал, как бы промежуточной — древняя мифология, а позднейшей и наиболее «эмансипированной» — сфера сознательной эстетиче-

ской деятельности человека, включающая прежде всего литературу. Однако совершенно очевидно, что такое определение (даже если отбросить сомнения в его адекватности) страдает существенными недостатками, сводящими на «нет» его действенность как литературоведческого «инструмента». Во-первых, оно носит слишком общий и откровенно гипотетический характер, в силу чего его применение к конкретному литературному произведению с целью получения достоверных результатов является невозможным. Во-вторых, если все-таки принять это определение в качестве условной «отправной точки», то оно окажется применимым ко всей литературе в целом и на его основе невозможно будет дифференцировать литературные факты, скажем, отделить «мифологичность» одного от «немифологичности» другого. Невозможно будет и определить границы мифа как литературного явления — скорее, сама литература, исходя из такого определения, окажется частью всеобъемлющего мифа или «этапом» в его реализации. И, в-третьих, как сумма данных различных наук, «методологические решения которых противоречат одно другому», оно эклектично и в процессе конкретного анализа неминуемо распадется на составные. А составные подобных определений (предложенное нами не является исключением) выражаются, как правило, в одних и тех же устойчиво-традиционных, хотя порой и произвольно трактуемых ориентирах. Это психология Фрейда и Юнга, антропологические исследования Дж. Фрейзера и его последователей, философское осмысление мифа от Шеллинга до Кассерера, культурфилософия Дж. Вико с его циклическим пониманием истории, возродившимся в «Закате Европы» О. Шпенглера, некоторые аспекты учения А. Бергсона (тезис о «длительности»), исследование первобытного мышления Л. Леви-Брюлем, структурализм К. Леви-Стросса, целая традиция европейской эстетической мысли, берущая начало у В. Воррингера и продолженная испытавшими его влияние Т.Э. Хьюмом, Г. Ридом, Дж. Франком и т. д.¹ Важнейшим «ориентиром» являются и уникальные творческие озарения Рихарда Вагнера, предвосхитившего в своей музыкальной драматургии научное изучение мифа и «ремифологизацию» художественной мысли в XX в. Разумеется, если все эти источники (или хотя бы их часть)

¹ Одни лишь обзоры источников, имеющих отношение к мифу, уже сами по себе составляют объемистую часть многих специальных исследований. См., к примеру: [Вейман 1975: 206–302; Мелетинский 1976: 12–162; Козлов 1984: 7–48].

использовать с целью литературоведческого анализа, то получится либо методологический хаос, либо — повторение подхода Л. Фидер, в книге которой произведения одних и тех же поэтов рассматриваются поочередно с различных (психологической, антропологической, культурфилософской и т. д.) точек зрения, а синтезировать из них единую методологическую позицию все-таки оказывается невозможным [Feder 1971: 34–59, 181–185, 270–276]. С другой стороны, изучение произведения с позиций одной из перечисленных наук ведет к получению результатов, относящихся к этой науке, а не к литературоведению. К примеру, книга М. Бодкин об архетипных моделях в поэзии снабжена четким подзаголовком: «Психологическое исследование творческой фантазии» и к литературоведению может быть отнесена с большими оговорками — пожалуй, лишь постольку, поскольку в качестве материала исследования в ней избрана поэзия. Разумеется, было бы неправильно отрицать смежный характер подобных работ² или полностью игнорировать их выводы, в любом случае они исследуют литературу (хотя и с других точек зрения), а книга М. Бодкин, кроме того, написана с глубоким знанием дела. С другой стороны, пользоваться литературным «материалом», причем довольно плодотворно, могут многие науки — из литературы можно извлечь выводы не только психологического, но даже политэкономического, социологического или правового характера. Суть состоит в том, что эти выводы не будут иметь ничего общего с интерпретацией художественной специфики произведения, ведь ученый, изучающий химический состав красок Рембрандта, является химиком, а не искусствоведем. По словам самого К.-Г. Юнга, часто критиковавшего филологические «перегибы» фрейдистской методологии, «на одного поэта могло повлиять его отношение к отцу, на другого — близость к матери, а третий, быть может, обнаруживает в своих произведениях явный след сексуальной репрессии. Но то же самое можно сказать о всех невротиках и, вообще, о всех нормальных людях. Для суждения о художественном произведении все это равным счетом ничего не значит»³.

² Некоторые из них составили большую часть известной мифокритической антологии под редакцией Дж.Б. Викери [Myth and Literature 1966].

³ Jung, Carl Gustav. *The Spirit in Man, Art, and Literature*. London: Routledge & K. Paul, 1966: 67. См. рус. пер.: [Зарубежная эстетика 1987: 214–231].

При изучении поэтической функции мифа в зарубежной литературе первой половины XX в. следует учесть несколько обстоятельств, имеющих основополагающее значение. Первое из них заключается в том, что отношение к мифу писателей-новаторов того времени носило сознательный и в высшей степени избирательный характер, почти полностью исключая бессознательное «мифологизирование», «визионерство», «стихийное» выражение архаичных схем первобытного мышления — в том смысле, в каком современная мифокритика находит все это, скажем, у Блейка или у Шекспира. Наличие образов, насыщенных бессознательно-психологическим смыслом и спонтанно возникающих «из первозданной, животворной темноты, которая всегда лежит в основе нашего воображения»⁴, в той или иной мере характерно для всей литературы в целом, поскольку она является сферой духовно-эстетической, а следовательно, и психической деятельности человека. «Мифическое» в этом смысле (как психологический или антропологический аспект художественного мышления) можно обнаружить в бесчисленном множестве литературных текстов, начиная с эпоса о Гильгамеше вплоть до произведений ныне здравствующих и никогда не читавших ни Юнга, ни Фрейзера писателей. Возвести к первобытному ритуалу, к архаичной схеме или к примитивной культурной модели можно не только романы Ф.М. Достоевского⁵, предельно обобщенная образность которых в сочетании с нравственным максимализмом «вечных вопросов» родственна мифологическому мироощущению, но и те произведения, поэтика которых прямо противоречит самой сути мифопоэтического эксперимента, предпринятого писателями-новаторами начала века. В сущности более или менее отчетливый след коллективного бессознательного или отголосок ритуального мироощущения можно выявить в любом бульварном романе — разумеется, если превратить его в предмет соответствующего (психологического или антропологического) изучения. Однако дело в том, что «наличие антропологического материала в романе, пьесе или стихотворении никак не способствует установлению различия между шедевром и бессмыслицей. Антропологический метод может убедить нас, что корова, перепрыгнувшая через луну, является тотемом, но он не подскажет, как

⁴ Уоррен Р.П. Как работает поэт. Статьи, интервью / пер. с англ. М.: Радуга, 1988. С. 160.

⁵ Другое дело — насколько плодотворен такой подход. См., к примеру: [Топоров 1973: 271].

отличить поэзию от обыденного факта» [Block 1952: 54]. То же самое с полным на то основанием можно сказать и о психологическом методе. «Много ли, собственно, я узнаю о Гете и Сент-Экзюпери, если мне сообщат, что Эвфорион и Маленький Принц — варианты одного и того же “архетипа дитяти”...?» [Аверинцев 1973: 142], — спрашивал в своей известной статье С.С. Аверинцев, и ответ представляется предельно ясным, более того, содержащимся в самом вопросе. По словам самого Юнга, «существует фундаментальная разница между психологическим и литературно-критическим подходами к произведению. То, что имеет решающее значение для первого, может оказаться совершенно незначительным для второго. Литературная продукция самой сомнительной ценности часто может представлять огромный интерес для психолога»⁶.

Архетипы коллективного бессознательного «всплывают» и во внехудожественной сфере — в повседневном поведении человека, в его снах и в мыслях, но все это едва ли непосредственно соотносимо с качественно иной художественной реальностью литературного произведения, в которой правят не психологические, а поэтические законы. Литературным феноменом (а следовательно, и предметом литературоведческого исследования) миф является не тогда, когда он фигурирует в произведении в виде бессознательного символа, поддающегося психоаналитической расшифровке, а лишь тогда, когда он сознательно и целенаправленно используется автором в качестве элемента поэтической структуры. «Самость», «анима» («анимус»), «дитя», «мудрый старик» («старуха») и другие центральные архетипы Юнга повсеместно присутствуют в литературе, однако одно дело, когда они — бессознательная психологическая сущность изображаемого, а другое — когда они являют собой послушный инструмент в руках сведущего в психологии автора, когда он их отбирает и свободно оперирует ими в своих, вполне осознанных, целях. Ведь в чистом виде «мифотворчество содержит лишь бессознательно-поэтическое начало, и потому применительно к мифу нельзя говорить о собственно художественных приемах, средствах выразительности, стиле и тому подобных объектах поэтики» [Мелетинский 1976: 7]. И наоборот, о поэтической структуре произведения можно и даже необходимо говорить в тех случаях, когда мифосхема или мифические праобразы используются в нем сознательно и избирательно⁷ как часть творче-

⁶ Jung, Carl Gustav. *The Spirit in Man, Art, and Literature*: 17.

⁷ Что, кстати, и делает Е.М. Мелетинский, анализируя творчество

ского замысла писателя. Таким образом, сознательное использование мифа писателями-новаторами XX в. означает не просто изменение отношения к чему-то и ранее существовавшему (переосмысление традиционных мифологических тем, сюжетов, образности), а знаменует собой появление качественно нового литературно-эстетического явления. По существу, мифопоэтический эксперимент есть не что иное, как «выход» мифа из области психологии творчества, из состояния бессознательного импульса в сферу собственно литературы — то есть в область сознательного применения всех его явных и скрытых (в том числе выявленных наукой) свойств в качестве инструмента видения мира, уникального художественного средства в самом широком и полном смысле слова.

Таким образом, в лице У.Б. Йейтса, Дж. Джойса, Т. Манна, Г. Гессе, Д.Г. Лоренса, У. Фолкнера, Э. Паунда, Т.С. Элиота и других авторов первой половины XX столетия литература как бы познает сама себя, свои первоисточки, свои глубинные корни, выявляя и используя их в своих же непосредственных художественных целях. Вышедшее из мифа искусство, «эмансипировавшись» от первозданно-стихийного формотворчества и достигнув необходимой степени самосознания, использует тот же миф уже в качестве приема, тем самым как бы замыкая круг или завершая виток в движении по спирали. Поэтому отнюдь не случайно, что литература, созданная авторами нетрадиционной (скажем так) ориентации, является наиболее книжной, интеллектуально усложненной, свидетельствующей об основательном знакомстве этих художников слова с новейшими научными исследованиями своего времени и прежде всего — с работами по интерпретации мифа. Термин «ремифологизация», который часто употребляется в связи с рассматриваемым явлением, представляется правомерным именно в смысле сознательного возвращения литературы к своим первоисточкам. Однако он не выражает главного — принципиальной новизны такого «возвращения», составившего часть поэтического новаторства целой литературной эпохи⁸.

«сознательно-мифологизирующих» прозаиков XX в. в последнем разделе своей книги. См.: [Мелетинский 1976: 277–372].

⁸ Здесь следует оговорить одно важное обстоятельство, которое, впрочем, с самого начала входило в подтекст наших рассуждений. Речь идет о том традиционном отношении к мифу, которое С.С. Аверинцев столь удачно определил как «овидианское» и которое характерно для литературы с незапамятных времен. Мифопоэтический эксперимент XX в. не является ни развитием, ни логическим продолжением такого отношения к мифологии и обусловлен иными

Совершенно очевидно, что между конкретным явлением — ре-мифологизацией литературного мышления в XX в. — и тем поистине необъятным предметом, который исследует мифокритика, пролегает довольно четкая «демаркационная линия». Ее существование во многом обусловлено ориентацией этой школы исследователей на внелитературные методологические источники. Именно поэтому фрейдистское или юнгианское литературоведение, столь чуткое к бессознательным мифологическим мотивам в поэзии Китса или Теннисона, довольно прохладно относится к поэтической функции мифа в творчестве Йейтса, Элиота, Паунда и др. При этом сознательно-мифологизирующим авторам как бы «ставится в упрек» именно то, в чем и состоит существенная часть их новаторства — использование книжных познаний по мифу в своих художественных целях. Иногда те же исследователи ищут дополнительные, подспудные, бессознательно-мифологические мотивы там, где совершенно очевиден авторский замысел, состоящий в мифологизации поэтической ткани произведения, или же напрямик выражают «сожаление» по поводу сознательного использования мифологических структур, тогда как, по их мнению, эти структуры должны лишь бессознательно отражаться в творческой фантазии писателя. В этом отношении особый интерес вызывает статья самого К.-Г. Юнга об «Улиссе» Джойса, во многом определяющая стиль и метод последующих мифокритических работ. Отмечая, что «художник, как и всякий истинный пророк, является невольным выразителем психических секретов своего времени и часто так же бессознателен, как лунатик»⁹, Юнг констатирует отсутствие этой способности у Джойса. Весь «Улисс», пишет он, «демонстрирует... единство замысла и строгость отбора, что безошибочно свидетельствует о наличии целостной воли и прямых намерений» автора. Более того, «книга написана при полном свете сознания и не является ни сновидением, ни откровением бессознательного... Разумеется, архетипный фон в ней ощутим... Но она не сосредотачивается на этом фоне и стремится достичь максимальной объективности сознания... Самым поразительным в “Улиссе” является то, что за тысячью занавесей в нем ничего не скрыто...»¹⁰. Иначе говоря, Юнг как бы «вменяет в вину» Джойсу то, что тот не пошел по пути выражения «коллектив-

обстоятельствами.

⁹ Jung, Carl Gustav. *The Spirit in Man, Art, and Literature*: 122.

¹⁰ Ibid.: 116, 123–124.

ного бессознательного современной психики», почти не уделяя при этом внимания сознательному мифологизму «Улисса», тем устойчивым праобразам и первосхемам, которые, в бесконечном множестве конкретных вариантов и комбинаций, повсеместно присутствуют в романе. Между тем эта «тысяча занавесей» как раз и составляет ту сложнейшую мифопоэтическую структуру, которая пронизывает всю художественную ткань «Улисса» — и, в сущности, что же еще может быть за нею «скрыто»? Дело здесь опять-таки в методологии, в подходе: Юнг как психолог стоит на совершенно четкой научной позиции. Он не может, да и не обязан изучать объект другой науки, разделять ее точку зрения и уж тем более — пользоваться ее методологией.

Любопытно, что полярно противоположную мысль об «Улиссе» высказывает Т.С. Элиот, подчеркивающий исключительную важность использования мифологических параллелей и научных данных по мифу в качестве поэтической основы произведения. «Никто до него не строил роман на таком фундаменте...», — писал он, имея в виду мифопоэтику Джойса. «Используя миф, постоянно выдерживая параллель между современностью и античностью, г-н Джойс прибегает к методу, которым следовало бы воспользоваться и другим... Просто это способ взять под контроль, упорядочить, придать форму и значение необозримой панораме пустоты и анархии, каковой является современная история. Это метод, черты которого уже были угаданы г-ном Йейтсом и необходимость которого г-н Йейтс осознал, думаю, первым из современников... Психология (как таковая, вне зависимости от того, относимся мы к ней серьезно или нет), этнология и “Золотая ветвь” вместе сделали возможным то, что было невозможно еще несколько лет назад. Теперь, вместо метода повествовательного, мы можем пользоваться методом мифологическим. И я вполне серьезно считаю, что это шаг к тому, чтобы сделать современный мир доступным для искусства, шаг к порядку и форме...»¹¹.

Разумеется, в этой статье, опубликованной спустя лишь год после появления «Улисса», сегодня не все кажется бесспорным. К примеру, сам принцип ассоциативной параллели, связывающий роман Джойса с множеством первоисточников (в том числе с «Одиссеей»), в более наглядном и не столь поэтически-усложненном виде встречается уже в «Дон Кихоте», где предметом пародийного ассоциирования избран

¹¹ Элиот Т.С. «Улисс», порядок и миф / пер. Ю. Комова, вступ. ст. Е. Гениевой // Иностранная литература. 1988. № 12. С. 228.

магистральный сюжет рыцарских романов средневековья. Тот же принцип пародийной аналогии — на этот раз с Евангелием — лежит в основе «Легенды о Великом Инквизиторе» Ф.М. Достоевского и некоторых других известных произведений. Видимо, стремление к реализации трагического и трагикомического мироощущения через пародийную параллель с известными произведениями прошлого вообще характерно для искусства кризисных эпох или эпох, этот кризис предвосхищающих. Так что в этом отношении Джойс все-таки учитывал опыт предшественников, хотя, разумеется, в их произведениях прием пародирования литературных (и иных) источников не играет столь сложной и всеобъемлющей роли, как в «Улиссе» или в «Поминках по Финнегану». Кроме того, сегодня, с исторической дистанции в три четверти века, мы бы не поставили ремифологизацию поэтической мысли 1920-х гг. в столь четкую зависимость от возрождения научного интереса к мифу и не рассматривали бы мифотворчество Йейтса, Джойса и самого Элиота как прямое следствие открытий в области психологии, этнологии и антропологии. Думается, было бы правильнее представить научное изучение мифа и ремифологизацию литературы в виде двух тесно взаимосвязанных и параллельно протекающих процессов, характеризующихся скорее взаимообогащением, чем односторонней зависимостью.

Возникновение и эволюция этих процессов также со всей очевидностью опирается корнями в общие культурно-исторические причины: идеи, свидетельствующие об обновлении интереса к мифу, как бы реяли в воздухе, являлись частью «духа времени», в равной мере питавшего и литературное творчество, и научные исследования. В несколько иной, правда, связи У. Фолкнер отмечал, что «... в воздухе носится своего рода идейная пыльца, которая оплодотворяет близкие по складу умы здесь и там без какого-либо прямого контакта между ними»¹². Часто случалось и так, что не искусство бывало обязано в этом конкретном отношении науке, а, как раз наоборот, научный анализ проблемы предвосхищался ее художественным решением. Недаром К. Леви-Стросс называл Р. Вагнера «отцом структурного анализа мифов», подчеркивая при этом, что его собственные научные изыскания являются развитием художественных открытий автора «Кольца

¹² Фолкнер У. Статьи, речи, интервью, письма / пер. с англ., сост., ред. А.Н. Николокина. М.: Радуга, 1985. С. 121.

Нибелунгов», доказавшего своим творчеством, что «структура мифа раскрывается средствами музыки» [Леви-Стросс 1972: 43, 27].

Первые попытки сознательного применения мифических первосхем следует отнести уже к позднему творчеству Ф.М. Достоевского, проза которого, наряду с музыкальной драмой Вагнера, непосредственно предвосхищает мифопоэтический эксперимент XX в. «Братья Карамазовы», к примеру, явно содержат зачаток того «мифологического метода», который спустя десятилетия сыграет столь важную роль в европейском литературном мышлении. Во всяком случае центральная композиционная схема романа — надрыв мятущейся, «чистилищной» души Мити, направленный от «мрака» (Иван) к «свету» (Алеша), то есть от греха через очищение к высшей нравственности — наводит на мысль о вполне осознанном авторском замысле, состоящем в адаптации христианского мифа. Безусловным представляется и то, что, предельно обобщая ведущие сюжетные мотивы и основные образы, Ф.М. Достоевский тем самым предвосхищает творчество Ф. Кафки, во многих отношениях (и прежде всего в связи с своеобразным отношением к мифу) стоящее особняком в западной литературе начала века. В статье о Вагнере А.Ф. Лосев отмечал, что именно «миф доводит художественную образность до предельного обобщения» [Лосев 1969: 142]. Эта глубокая мысль справедлива и в данном случае, так как если не исходить из предельной обобщенности ситуаций и образов кафкианской прозы, то говорить о мифе в связи с нею можно, в сущности, лишь условно. С другой стороны, не исходить из нее невозможно — она заложена в самой основе творческого метода писателя и является характернейшей чертой его мироощущения.

Элиотовская концепция мифа не носит «универсального» характера и применить его, наподобие мифокритических определений, «ко всей литературе» не представляется возможным. Как раз наоборот — его определение тем и значительно, что оно выражает наиболее существенные аспекты ремифологизации как конкретного художественного явления, отграничивая тем самым мифопоэтику современной литературы от традиционного, «немифологизированного» литературного мышления. Ценность элиотовского определения заключается уже в констатации самого факта нового отношения к мифу, который до появления в 1923 г. статьи «“Улисс”, порядок и миф» не был даже зафиксирован в литературоведении. Крупнейший поэт-мифотворец Т.С. Элиот оказался к тому же и первым теорети-

ком, уловившим суть происходящего и ощутившим перспективность «мифологического метода», к которому, наряду с Джойсом и Йейтсом, обращался и он сам, в своем собственном творчестве. Путем теоретического обоснования «мифологического метода» в литературе, Элиот определил художественное назначение мифа, его функцию в творчестве сознательно-мифологизирующих авторов современности. В результате с этой его меркой можно подходить если не ко всем, то ко многим писателям, использующим миф — в том числе и к нашим современникам, и не только к западным. Принципиально важным представляется то обстоятельство, что миф мыслится Элиотом не как объективно-бессознательный «двигатель» творческой фантазии писателя, а как поэтическая категория, как средство воссоздания эстетической упорядоченности произведения из хаоса окружающей действительности — из той «необозримой панорамы пустоты и анархии, каковой является современная история». В осмыслении мифа как фактора поэтики и заключается столь важный, «внутрилитературный» характер элиотовского определения: литературные явления на его основе можно дифференцировать, исходя из их литературных (а не подспудно-психологических) свойств, а следовательно — и отличить «ремифологизированную» литературу XX в. от литературы, таковой не являющейся, хоть и содержащей бессознательно-мифологический элемент. Основополагающей здесь является мысль об упорядоченности произведения, о придании ему «формы и значения» путем привнесения мифа в его поэтическую ткань и выстраивания всей системы выразительных средств на этой основе.

Тем не менее — каким бы парадоксальным это ни показалось — самая сильная сторона элиотовского определения является одновременно и наиболее уязвимым его местом. Дело в том, что Элиот определяет миф по его функции, по форме и способу его реализации в произведении, не вычлняя при этом сущности явления, не давая прямого ответа на вопрос: что же такое миф? Безусловна заслуга Элиота в том, что он указал, как и для чего используется миф, но что есть миф вне своей реализованной формы, в абстрагированном от конкретных воплощений виде? Может показаться, что здесь теоретическая мысль Элиота несколько уступает его же поэтической практике. Однако наивно было бы полагать, что автору «Бесплодной земли» и «Четырех квартетов» миф представляется лишь в качестве ассоциативной параллели с мифологическим сюжетом, ведь такая параллель, даже в крайне усложненном и пародийном переосмыс-

ленном виде, все-таки носит относительно «внешний» характер. Когда же речь заходит об изучении мифа, то наряду с нею и прежде нее подразумевается более глубинный пласт поэтической структуры произведения. Именно поэтому в своем определении Элиот четко указывает на большое значение открытий в области психологии, этнологии и антропологии, хотя и воздерживается при этом от рассуждений, ограничиваясь фактически лишь намеком. Тем не менее это важный ориентир, указывающий направление дальнейшего изучения проблемы, подобраться к решению которой отнюдь не просто.

Вот здесь и следует ввести еще одно разграничение, которое способствовало бы определению реальной природы мифа в литературе исследуемого периода и направления. Речь идет об установлении четкого различия между мифом и мифологией — двумя понятиями, все-таки еще не в достаточной мере разграниченными в сознании современного гуманитария. Между тем, как отмечает С.С. Аверинцев, «литературовед... еще на студенческой скамье должен... догадаться, что когда речь заходит о “мифологии” Кафки, дело идет о вещах как небо от земли далеких от предмета, трактуемого в книге Н. Куна “Легенды и мифы древней Греции”» [Аверинцев 1973: 113]. То же разграничение имел в виду Элиот, употребляя в оригинале своей статьи термин “mythical method”, в буквальном переводе обрастающий неприемлемой коннотацией («мифический метод») и поэтому замененный переводчиком на все-таки менее искажающее смысл словосочетание «мифологический метод». В англоязычном литературоведении для обозначения соответствующего понятия кроме обычного “myth” употребляется и транслитерация греческого слова “mytos”, однако производное прилагательное от обоих всегда звучит как “mythical”, а не “mythological” (если только не имеются в виду «Легенды и мифы древней Греции»). В русском языке эти два явления терминологически недифференцированы и обозначаются одним и тем же словом «миф» — в приведенной выше цитате слово «мифология» потому и стоит в кавычках, что в связи с Кафкой речь может идти как раз о мифе (о “mytos”), но никак не о мифологии в обычном смысле слова. Ведь под понятием «мифология» подразумеваются созданные древним человеком повествовательные мотивы, в которых отразился его психологический мир и которые, в свою очередь, сами отразились в древнейших (шумерских, библейских, греко-римских, индуистских, буддийских, скандинавских и т. д.) литературных памятниках и источниках. Иначе говоря, под словом «мифология» прежде

всего следует понимать мифологические сюжеты (мотивы, образы), широко используемые в художественной литературе практически в течение всей истории ее существования. В отличие от мифологии то, что подразумевается под термином «миф», является не сюжетом, а предельно обобщенной схемой, лежащей в основе множества различных (не только мифологических) сюжетов и образов. Миф можно также охарактеризовать как некий потенциальный сюжет (мотив или образ), вне своего конкретного воплощения существующий лишь в качестве абстракции, возможности — схемы, модели, или некоего формообразующего принципа, тяготеющего к самоосуществлению, к самореализации. В сущности, древняя мифология есть ничто иное как исторически самая ранняя (наряду с ритуалом), архаичная ступень сюжетно-образного воплощения этих первосхем и праобразов («архетипов»). Если привлечь примеры из общего языкознания, то взаимоотношения мифа и сюжета, мифа и образа (имея в виду не только мифологические, но и литературные сюжеты и образы) можно было бы охарактеризовать как аналогичные соотношению фонемы и аллофона, морфемы и алломорфа, хотя, разумеется, такая параллель носила бы лишь общий, иллюстративный характер. Было бы не совсем правильным и объяснение этих взаимоотношений исходя из диалектики общего и частного (абстрактного и конкретного), так как понятия, соответствующие общему и частному, должны находиться в единой смысловой плоскости — нельзя же, к примеру, понятие «полно» считать общим по отношению к понятию «деревья». Общее от «сюжеты» есть сюжет вообще, в общем смысле слова. Что же касается мифа, то по своей изначальной сути он — явление внелитературного порядка, а потому и не может рассматриваться как общее по отношению к конкретным, собственно-литературным фактам.

Механизм сюжетно-образной реализации мифа вернее всего можно выразить, исходя из аристотелевского учения об «энтелехии», суть которого изложена в восьмой и девятой книгах «Метафизики». Согласно Аристотелю, возможность или способность (*dynamis*) путем движения (*kinesis*) может, в соответствующий момент времени (*kaïros*), достичь осуществленности (*entelecheia*). Причем под «движением» философ подразумевает изменение предмета вообще, время же для него — мера движения. Если «движение» в данном случае понимать как творческий акт («становление»), то станет ясно, как психологическая, антропологическая и т. д. «возможность» превращается в сюжетно-образную «энтелехию» — то есть в осуществлен-

ность, но уже литературного порядка. В произведениях сознательно-мифологизирующих авторов превращение мифа из возможности в осуществленность носит несколько иной, отличный от «обычного» (присущего остальной литературе) характер. Возможность здесь лишена изначального бессознательно-психологического содержания и осмыслена как прием, как поэтический принцип. «Становление» такой «возможности» имеет в своей основе не столько интуицию, сколько рациональный отбор средств выразительности — сложную, продуманную в мельчайших деталях, целенаправленную операцию. Психологический «архетипный фон» в таких произведениях, как отмечает Юнг, «разумеется... осязатим»¹³, однако мифологизм здесь выражается не этим фоном, а сугубо литературными средствами. Миф, таким образом, выступает не как неосознанная психическая потенция, а как часть творческого замысла писателя, реализуемая в совокупности выразительных средств произведения и тем самым достигающая осуществленности. Естественно, что произведение, не содержащее в своей основе мифосхемы, не является «мифологичным» и не реализует миф в своем сюжетно-образном строе, ибо, по словам Аристотеля, «невозможно, чтобы вставало то, что не имеет возможности встать»¹⁴. Однако принципиально важное значение имеет здесь обратная связь и при конкретном исследовании без нее не обойтись — ведь перифразируя того же Аристотеля можно сказать, что о наличии возможности вставать можно судить лишь по вставанию. Иначе говоря, миф как возможность воспринимается нами не непосредственно, а лишь через свою осуществленность — то есть через все тот же сюжетно-образный строй произведения.

Наличие мифа в произведении читатель постигает через ассоциирование образной структуры этого произведения с внетекстовыми ассоциативными образами и сюжетами, идя тем самым как бы «на поводу» у автора, выполняя его замысел. Это происходит благодаря дающимся в тексте реминисценциям, привносящим ассоциативные сюжеты и образы в текст и создающим внутритекстовую ассоциативную многосюжетность и многообразность. Таким образом, техника ассоциирования здесь играет важную роль, как в плане изложения, так и в плане восприятия. Сочетание в рамках одного произведения двух, нескольких или множества разнородных образ-

¹³ См. примеч. 10.

¹⁴ *Аристотель*. *Метафизика*. 8, 111, 1047a.

ных структур невозможно без общей, соединяющей эти структуры, схемы. На нее, как на объединяющий принцип, и нанизывается вся ассоциативно-образная многоплановость произведения, в результате чего оно воспринимается не как механический набор разнородных ассоциаций или заимствований, а как высокоорганизованная художественная целостность. Заметим, кстати, что при восприятии произведений, содержащих лишь бессознательно-мифологический элемент, ассоциации столь существенной роли не играют, так как их авторы, как правило, не пользуются техникой «ассоциативного письма». К примеру, учитывая некоторые схематические совпадения, профессионально заинтересованный читатель мог бы ассоциировать «Гамлета» Шекспира со схематикой мифов и легенд о Священном Граале. Однако такое прочтение трагедии было бы очень произвольным, так как совершенно очевидно, что параллель с мифологией Грааля не входила в шекспировский замысел, она не подсказана сюжетно-образной структурой произведения (отсутствуют соответствующие реминисценции) и, стало быть, недоказуема. Между тем исследователь бессознательно-мифологических мотивов легко бы «обнаружил» здесь общую мифологему «поиска» (Quest), а затем сопоставил бы трагедию и легенду примерно по следующей схеме: Гамлет — герой-искатель (Парсифаль, the quest-hero); Офелия — дева-хранительница Грааля; отец Гамлета — больной, мертвый или спящий король Грааля, «Король-рыбак»; прибытие Принца Датского в Данию-тюрьму — путешествие рыцаря-искателя в поисках Грааля и его прибытие в заколдованный замок, во владения волшебника (Клавдий) и т. д. Даже если допустить реальность этой схемы, то что нового может дать такая интерпретация раскрытию уникального художественного феномена шекспировской трагедии? Ведь искателями нравственных ценностей являются протагонисты всех (или почти всех) шедевров мировой литературы, а сам бессознательно-мифологический мотив «поиска» пронизывает художественную литературу начиная чуть ли не с клинописных текстов. Здесь очевидна все та же методологическая дилемма: бессознательный мифологизм в том или ином виде присущ литературе вообще и исходя из него невозможно производить внутрилитературные дифференциации. Все обстояло бы иначе, если бы Шекспир и в самом деле позаимствовал часть символической, образной, повествовательной или мифологической структур легенды о Парсифале — то есть ввел бы в свой текст выражающие такое заимствование детали. Тогда возможность такого

подхода была бы объективно оправдана (так, как оправдана она при прочтении романа XX в. — скажем, «Мефисто» Клауса Манна, или «Братьев Лаутензак» Лиона Фейхтвангера, откровенно пародирующих фаустовскую мифологию), но — с другой стороны — это был бы уже не Шекспир, даже, пожалуй, далеко не Шекспир... В исследуемый период под влиянием текущего литературного процесса и известной «моды» на миф некоторые специалисты пытались приписать отдельным произведениям драматурга (прежде всего «Буре») ассоциативный параллелизм и скрытое символично-аллегорическое отношение к христианской мифологии, но эти попытки, как и следовало ожидать, оказались малоубедительными¹⁵. Дело в том, что пародийное ассоциирование разнородных сюжетно-мифологических мотивов, переосмысление традиционных (в том числе эстетических) ценностей и трагикомическое видение мира являются свойством, присущим прежде всего и в наибольшей мере литературе XX в. (что, разумеется, не исключает определенной ориентации писателей и поэтов на аналогичный литературный опыт предшествовавших эпох). Сама необходимость сознательного мифологизирования во многом обусловлена именно этой тенденцией, так как надобность в мифе чаще всего возникает тогда, когда писатель ставит перед собой задачу пародийного синтеза нескольких разнородных образных структур в рамках единого художественного целого. Одна из важнейших поэтических функций мифа в том и состоит, чтобы сделать такой синтез возможным.

С другой стороны — и это необходимо подчеркнуть — сам по себе факт использования мифа ни в коей мере не служит гарантией художественной ценности произведения. Главное — не «использование» мифосхем и праобразов, а уровень их художественного воплощения, который в различных произведениях никогда не бывает равным. К примеру, фаустовская схематика искательства и выбора, обретающего нравственное звучание, фигурирует и в «Докторе Фаустусе» Т. Манна, и в тех же «Братьях Лаутензак» Л. Фейхтвангера. Соответственно, в обоих произведениях часто адаптируются одни и те же литературно-мифологические мотивы, но в художественном отношении эти два романа разделены той пропастью, которая всегда пролегает между эпохальным творением, с одной стороны, и ординарной частью текущего

¹⁵ См., к примеру, интерпретацию «Бури» К. Стиллом в кн.: [Still 1921]. Как отмечает Г.У. Найт, схема К. Стилла примерно такова: Просперо = Господь, Ариель = Ангел Господень, Калибан = Дьявол, Миранда = Дева Мария. См.: [Knight 1947].

литературного процесса — с другой. Иначе говоря, миф как инструмент художественного видения мира неисчерпаем в своих возможностях, но все зависит от того, **как** к нему подойти, и от того, **кто** именно к нему «подходит». В руках большого мастера миф способен превратиться в средство познания истины и воссоздания мира из хаоса, в произведениях же малоодаренных авторов (и здесь я не имею в виду Фейхтвангера — автора «Иудейской войны») он может оказаться довольно поверхностным приемом, даже оставить впечатление неуместной филологической потуги. Таким образом, миф — это поистине бесценный «строительный материал», но возведение храма всецело зависит от одаренности архитектора, от того, какие он ставит перед собой цели и насколько эти цели соответствуют требованиям высокого вкуса.

Как правило, в «ремифологизированном» произведении абстрактная мифосхема носит заимствованный характер — заимствуется она либо из научных исследований по мифу, либо непосредственно из мифологических и литературных источников. Однако чаще всего в процессе творчества писатель сочетает оба способа, синтезируя в конечном счете тот поэтический принцип, который более всего отвечает его художественным целям. В любом случае истоки этой творческой операции носят книжный характер и подразумевают основательную эрудицию автора, его вчитанность в специальную научную и художественную литературу, имеющую отношение к мифу. Любопытно, что научная достоверность, истинность результатов исследований по мифу не имеют решающего значения тогда, когда подсказанная этими исследованиями мифосхема используется в качестве поэтической основы произведения. Недаром тот же Элиот настаивал на большом значении психологии «вне зависимости от того, относимся мы к ней серьезно или нет»¹⁶. Разумеется, если предметом исследования является бессознательный «архетипный фон» произведения, отразившиеся в нем фрейдовские комплексы или отголоски первобытно-ритуального мироощущения, то важна именно научная достоверность результатов такого подхода. Другое дело, когда мифосхема заимствуется автором в «готовом» виде, как некая заведомая психологическая или антропологическая «данность» — писатель как бы безразличен к ее научной истинности, что не мешает ему использовать ее как факт литературы,

¹⁶ Элиот Т.С. «Улисс», порядок и миф. С. 228.

как инструмент создания эстетической упорядоченности произведения. Таким образом, миф обретает литературно-эстетическую достоверность и истинность вне зависимости от его спорности как объекта специальных наук. Иначе говоря, можно бесконечно спорить о присутствии или об отсутствии тех или иных бессознательно-мифологических реалий в произведении, оспаривать или, наоборот, преувеличивать их значение, но если те же реалии будут фигурировать в тексте как осознанные элементы поэтики, то дискуссия в области психологии потеряет смысл и естественным образом переключается в сферу литературоведения, где господствуют иные критерии и иные оценки. Это и означает относиться к психологии «несерьезно» — такая «несерьезность» по отношению к науке о мифе часто бывает очень плодотворна для сознательного литературного мифотворчества. Ведь как бы обоснованно ни ставились под сомнение в специальной литературе «пресловутые фрейдовские сексуальные комплексы» или юнгианские архетипы коллективного бессознательного, безусловно, что уже в своем «классическом» (открытом и интерпретированном Фрейдом и Юнгом) виде они являются весьма удобной — а иногда и незаменимой — моделью для построения поэтической структуры произведения. То же самое следует сказать и о мифосхемах, заимствованных из фрейзеровской интерпретации ритуалов плодородия и из других, не менее важных источников: в литературе XX в., причем во многих далеко не «второстепенных» произведениях, эти модели присутствуют де-факто и не считаются с ними невозможно.

Сфера сознательного «применения» не только различных, но даже одних и тех же мифосхем очень обширна и разнообразна — конкретные образные воплощения этих схем в той же мере отличаются друг от друга, в какой различны содержащиеся их произведения и творческие замыслы создавших эти произведения авторов. К примеру, приложив определенные усилия, нетрудно убедиться в наличии четкой схематической аналогии между сложнейшим поэтическим миром «Четырех квартетов» Элиота и довольно изысканной простотой строения небольшого (всего в восемь строк) стихотворения Йейтса «Колесо» из сборника «Башня». Не вдаваясь в излишнюю для теоретической статьи конкретику, отметим, что поэтические структуры этих двух совершенно различных по всем основным параметрам произведений опираются на общую для них схематику вращающегося круга с неподвижным центром посередине, подразумевающую «центростремительность» смысловой нагрузки, а также «четверичное»

деление самой основополагающей схематической фигуры. Словом, в основу поэтического строения обоих произведений входят все определяющие, «канонические» признаки многократно описанного и прокомментированного Юнгом праобраза «магического круга» или «мандалы», который, согласно утверждениям психолога, фигурирует не только в сновидениях невротиков, но и в большинстве древнейших и современных культур¹⁷. Однако во всех описанных Юнгом случаях мандала «всплывает» в качестве бессознательного психологического символа — такова ее природа как архетипа¹⁸. Элиот же и Йейтс каждый по-своему успешно используют этот праобраз в качестве основного поэтического «стержня» своих произведений. О том, что они это делают вполне сознательно, свидетельствует весь ассоциативно-образный строй обоих произведений, заключающиеся в них реминисценции конкретных мировоззренческих представлений, природного цикла (смены времен года), философских, литературных и прочих культурных «инвариантов» той же мандалы или ее отдельных элементов. «Накладка» всех этих ассоциативных структур и выдает в конечном счете изначальную схему круга, которая у Йейтса проста, наглядна и даже вынесена в заглавие («Колесо»), а у Элиота — в высшей степени усложнена, закамouflирована и варьирована во множестве самых различных и неожиданных ассоциативных образов. В сущности, и Элиот, и Йейтс могли позаимствовать эту мифосхему и из других источников — а их бесконечное множество, начиная с учения Аристотеля о «недвижимом двигателе» и движении по кругу, с «колеса сансары» и этических доктрин индуизма и буддизма, вплоть до популярного представления о «колесе Фортуны» или тривиального тезиса о «житейском круговороте». Однако в аналитической психологии мандала рассматривается именно как **схема** (потенция, возможность) вне своих утилитарно-образных воплощений и, следовательно, является более доступной для мифопоэтической адаптации. При этом праобраз вращающегося круга вбирает в себя такое разнообразие ассоциаций, он настолько суггестивен (ассоциативно многозначен),

¹⁷ Jung, Carl Gustav. *Shakespeare's Mystery Play: A Study of the "Tempest" Book. The Spirit in Man, Art, and Literature*: 81; *The Secret of the Golden Flower: A Chinese Book of Life*. With a Foreword and Commentary by C.G. Jung. New York: Harcourt, Brace & World, 1962: 99–107, 136–137.

¹⁸ Jung, Carl Gustav. *The Integration of the Personality*. New York: Farrar & Rinehart, 1939: 95–130, 154–155, 192, 200–201; Jung, Carl Gustav. *The Portable Jung*. Edited by J. Campbell. New York: Penguin Books, 1977: 359–362, 451–453.

что благодаря его использованию ситуации обоих произведений приобретают мифологически-универсальный характер. Таким образом, и «Колесо» Йейтса, и «Квартеты» Элиота при всем различии их поэтических строений демонстрируют предельную обобщенность непосредственно-смысловой, ассоциативной и символической нагрузок, превращаясь по сути дела в художественные модели мироздания. Причем происходит это не интуитивно, не в том смысле, в котором всякая художественная форма — будь то роман, пьеса или стихотворение — объективно является поэтической моделью мира [Лотман 1970: 256, 264, 266], а «субъективно», на уровне авторского замысла, когда писатель (в данном случае поэт) задается целью создать миниатюрную модель универсума, используя с этой целью предельно емкие и обобщенные поэтические средства. В качестве основного из этих средств и выступает мифосхема — моделирующий и формообразующий принцип, придающий универсальность ситуации произведения и доводящий образность до предельного обобщения.

Являясь моделирующим началом, миф прежде всего моделирует художественное время и художественное пространство произведения. Разумеется, в качестве нереализованной потенции миф лишен каких бы то ни было временных или пространственных свойств — сама по себе мифосхема, как и всякая возможность, существует лишь в качестве абстракции, или, «выражаясь анатомически, в структуре головного мозга»¹⁹. Однако реализуясь в конкретном, чувственно оформленном и эстетически организованном материале, мифосхема сообщает ему и временную протяженность, и пространственную форму. Говоря иначе, миф образует временную и пространственную взаимосвязь поэтических элементов, организуя их в эстетически упорядоченное единство. Однако без внутритекстового, художественного времени и пространства ни одно литературное произведение существовать не может [Лотман 1970], и если бы роль мифа состояла в образовании внутренней формы вообще, то отпала бы сама необходимость рассматривать мифотворчество как одно из явлений литературы: оно было бы адекватно литературному творчеству в целом (миф **был бы** литературой, а литература — мифом, как это представлялось Чейзу и Фраю). Что же касается выделения поэтики мифа из общего многообразия литературно-поэтических средств, то оно было бы и бессмысленным, и невозможным, так как в таком случае все эти

¹⁹ Jung, Carl Gustav. *The Spirit in Man, Art, and Literature*: 81.

средства были бы аргіогі «мифологичными». Но в том-то и дело, что моделируемое мифом художественное время носит особый характер. В прозаических произведениях оно часто служит «не только объектом рассказа, но и элементом самой структуры повествования» [Каралашвили 1980: 221]²⁰, причем в своем «мифопоэтическом» качестве выступает именно в последнем случае. То же происходит и в поэзии, где внутреннее время прежде всего отражает мифологическую структуру произведения, отличаясь тем самым от линейного (имитирующего внетекстовое) или декларируемого (тематического) времени традиционных стихотворных и повествовательных форм. Специфика мифологического времени состоит в его цикличности, в том, что оно обратимо и имеет в своей основе смешение фаз прошлого, настоящего и будущего наподобие бергсоновской «длительности». Хотя объективное (внетекстовое) время необратимо, линейно и хронологично и прочтение произведения занимает отрезок именно этого времени, внутренняя поэтическая структура «ремифологизированного» произведения, его художественные средства направлены на то, чтобы исключить это время из читательского восприятия и добиться синхронности прочтения. На первый взгляд, цикличное время имитирует протяженность немифологического, линейного времени, так как на определенном своем участке и в определенный (длящийся) момент читательского восприятия оно кажется протяженным. Однако это лишь видимость, иллюзия соответствия мифологического и внетекстового времен, без которой внутренняя «вневременность» произведения была бы вообще недоступна восприятию. В целом же цикличность подразумевает обратимость, круговращение, а следовательно, и совмещенность временных фаз, синхронизацию временного континуума. В результате и возникает то «вечносущее настоящее», которое и объемлет, и исключает все временные представления, сужая целостность времяощущения до мига восприятия и одновременно «раздвигая» этот миг в замкнутое художественное пространство, характеризующееся вне- и надвременностью. Это и есть тот идеал читательского восприятия, к которому направлены все поэтические средства «ремифологизированного» произведения — «длящееся» мгновение, способность воспринимать все элементы художественной

²⁰ Изложенная на с. 209–234 этой книги концепция автора о «превращении времени в пространство» представляет безусловный интерес не только для исследования романной поэтики Гессе, но и в связи с изучением проблемы художественного времени в «ремифологизированной» поэзии XX в.

ткани не в их временной последовательности, а одновременно как синхронную упорядоченность пространственного характера. Именно этот во многом основополагающий аспект поэтики мифа и имел в виду Томас Манн, отмечавший, что в «Волшебной горе» «...речь идет о времени как о таковом, в его чистом виде, причем эта тема подается не только через опыт героя книги, но и в самой ткани романа, через нее. Сама книга тождественна тому, о чем в ней рассказывается, ибо, рисуя ощущения своего юного героя, наглухо запертого в зачарованном, лишенном времени мире, она и сама стремится с помощью своих художественных средств выключить время... и установить магическую *nunc stans* (сущая неподвижность. — Т.К.)»²¹.

Передвижение в пространстве возможно лишь во времени, но если время циклично, если оно течет по кругу, то пространство оказывается очерченным, замкнутым — потому и «заперт наглухо» герой Томаса Манна в «лишенном времени мире» высокогорного санатория. Само круговращение даже визуально содержит в себе элемент неподвижности (а следовательно и «выключения времени»), так как ближе к центру вращение бесконечно замедляется и идеальный («магический», как сказал бы Манн) центр вращающегося круга всегда неподвижен. Лишенное времени, как бы «застывшее» в моменте восприятия пространство лежит в основе внутренней формы мифопоэтических произведений повествовательного жанра. К примеру, ту же по сути мысль об эстетически воспринимаемом времени высказывает Герман Гессе в «Паломничестве в Страну Востока», отмечая устами скрипача Г.Г., что эта страна «была везде и нигде, и все времена составляли в ней единство вневременного. Но осознавал я это всякий раз лишь на мгновение и как раз в этом состояло великое блаженство, которым я тогда наслаждался»²². Мощный эмоциональный всплеск, сопутствующий такому восприятию, был отмечен и Эзрой Паундом, однако уже в поэзии и уже в связи с природой самого образа, а не произведения в целом. «Образ, — писал Паунд, — является интеллектуально-эмоциональным комплексом, дающимся во мгновение времени» и вызывающим «чувство внезапного освобождения от пут времени и пространства, то чувство внезапного возвышения, которое мы испытываем, приобщаясь к величайшим произведениям искус-

²¹ Манн Т. Собр. соч.: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1960. Т. 9. С. 165.

²² Гессе Г. Паломничество в Страну Востока. Игра в бисер. Рассказы. М.: Радуга, 1984. С. 36–37.

ства»²³. Любопытно, что эта мысль поэта-мифотворца, в свою очередь, тесно перекликается с юнгианской характеристикой мифологических праобразов — Юнг утверждал, что архетип «пленяет и покоряет, он поднимает описываемое им из однократности и временности в сферу вечносущего...»²⁴.

Перспектива свободного оперирования столь ценным с точки зрения выразительности материалом не могла не вызвать у многих писателей-интеллектуалов XX в. особого интереса к мифотворчеству. Углубленное — одновременно и творческое, и аналитическое — отношение этих писателей к мифу как к всеобъемлющему поэтическому принципу видоизменило саму специфику литературы. Оно сформировало поэтику лучших произведений, задававших тон не только литературному процессу 1920–1940-х гг., но и поэтическому мышлению нашего времени в целом. Именно ремифологизация литературного процесса и обусловила то, что в этих произведениях, по словам Дж. Франка, «...прошлое и настоящее предстают в пространстве как замкнутое вневременное единство, в котором, несмотря на внешние различия между ними, стерто всякое ощущение исторической последовательности самим актом совмещения. Образ объективной истории, которым гордился человек нового времени и который он столь тщательно культивировал начиная с эпохи Возрождения, трансформируется у этих авторов в мифическое представление, в котором действия и события определенной эпохи являются воплощением вечных первообразов. Эти первообразы созданы путем превращения временного мира истории во вневременной мир мифа; и этот вневременной мир мифа определяет общее содержание современной литературы и соответствующее ему эстетическое воплощение — пространственную форму» (цит. по: [Зарубежная эстетика 1987: 212–213]).

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев 1973 — *Аверинцев С.С.* «Аналитическая психология» К.Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. 1973. № 3. С. 113–143.

Вейман 1975 — *Вейман Р.* История литературы и мифология. М.: Прогресс, 1975.

²³ Pound, Ezra. “A Retrospect.” *Twentieth Century American Writing*. Edited by W.T. Stafford. New York, 1965: 238.

²⁴ Jung, Carl Gustav. *The Spirit in Man, Art, and Literature*: 82.

Зарубежная эстетика 1987 — Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. Г.К. Косикова. М.: Изд-во Московского ун-та, 1987.

Каралашвили 1980 — *Каралашвили Р.* Проблемы Творчества Германа Гессе. Тбилиси: ТГУ, 1980.

Козлов 1984 — *Козлов А.С.* Мифологическое направление в литературоведении США. М.: Высшая школа, 1984.

Леви-Стросс 1972 — *Леви-Стросс К.* Из книги «Мифологичные. I. Сырое и вареное» // Семиотика и искусствоведение / ред. Ю.М. Лотман, В.М. Петров. М.: Мир, 1972. С. 25–49.

Лосев 1969 — *Лосев А.Ф.* Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем // Вопросы эстетики. М.: Искусство, 1969. Вып. 8. С. 67–196.

Лотман 1970 — *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970.

Мелетинский 1976 — *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М.: Наука, 1976.

Топоров 1973 — *Топоров В.Н.* Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления («Преступление и наказание») // Проблемы поэтики и истории литературы. Сб. ст. Саранск: Мордовский гос. ун-т им. Н.П. Огарева, 1973. С. 91–109.

REFERENCES

Averintsev 1973 — Averintsev, Sergei. “Analiticheskaia psikhologiya K.G. Junga i zakonmernosti tvorcheskoi fantazii” [“C.G. Jung’s Analytical Psychology and the Laws of Creative Fantasy”]. *Voprosy literatury*, no. 3 (1973): 113–143. (In Russ.)

Block 1952 — Block, Haskell M. “Cultural Anthropology and Contemporary Literary Criticism.” *Cultural Anthropology and Contemporary Literary Criticism*, vol. XI, no. 1 (Sept. 1952): 46–54.

Bodkin 1963 — Bodkin, Maud. *Archetypal Patterns in Poetry*. London: Oxford University Press, 1963.

Chase 1949 — Chase, Richard Volney. *Quest for Myth*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1949.

Feder 1971 — Feder, Lillian. *Ancient Myth in Modern Poetry*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1971.

Frye 1967 — Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. New York: Atheneum, 1967.

Karalashvili 1980 — Karalashvili, Revaz. *Problemy Tvorchestva Germana Gesse [Works by Hermann Hesse]*. Tbilisi: Tbilisi State University Press, 1980. (In Russ.)

Knight 1947 — Knight, George Wilson. *The Crown of Life. Essays in the Interpretation of Shakespeare’s Final Plays*. London: Methuen, 1947.

Kozlov 1984 — Kozlov, Alexander. *Mifologicheskoe napravlenie v literaturovedenii SShA* [*Mythological Method in the US Literary Studies*]. Moscow: Vysshaia shkola Publ., 1984. (In Russ.)

Levi-Stross 1972 — Levi-Stross, Clod. “Iz knigi *Mifologichnye*. I. Syroe i varenoe” [“From the Book *Mythologiques*. I. Le Cru et le cuit”]. In *Semiotika i iskusstvo metriia* [*Semiotics and Artmetry*], edited by Iu.M. Lotman, V.M. Petrov, 25–49. Moscow: Mir Publ., 1972. (In Russ.)

Losev 1969 — Losev, Alexei. “Problema Rikharda Vagnera v proshlom i nastoiashchem” [“The Problem of Richard Wagner in the Past and Present”]. *Voprosy estetiki* [*Questions of Aesthetics*]. Issue 8, 67–196. Moscow: Iskusstvo Publ., 1969. (In Russ.)

Lotman 1970 — Lotman, Yuri. *Struktura khudozhestvennogo teksta* [*Structure of the Artistic Text*]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1970. (In Russ.)

Meletinskii 1976 — Meletinskii, Eleazar. *Poetika mifa* [*The Poetics of Myth*]. Moscow: Nauka Publ., 1976. (In Russ.)

Myth and Literature 1966 — *Myth and Literature*, edited by J.B. Vickery. Lincoln: University of Nebraska Press, 1966.

Still 1921 — Still, Colin. *Shakespeare's Mystery Play: A Study of the “Tempest” Book*. London: C. Palmer, 1921.

Toporov 1973 — Toporov, Vladimir. “Poetika Dostoevskogo i arkhainnye skhemy mifologicheskogo myshleniia (‘Prestuplenie i nakazanie’)” [“Poetics of Dostoevsky’s Work and Archaic Schemes of the Artistic Thinking (‘Crime and Punishment’)”]. In *Problemy poetiki i istorii literatury* [*Questions of Poetics and Literary History*], 91–109. Saransk, 1973. (In Russ.)

Veiman 1975 — Veiman, Robert. *Istoriia literatury i mifologiiia* [*Literary History and Mythology*]. Moscow: Progress Publ., 1975. (In Russ.)

Zarubezhnaia estetika 1987 — *Zarubezhnaia estetika i teoriia literatury XIX–XX vv. Traktaty, stat'i, esse* [*Foreign Aesthetics and Literary Theory XIX–XX cc. Tractates, Articles, Essays*]. Edited by G.K. Kosikov. Moscow: Moscow State University Press, 1987. (In Russ.)

© 2022, Т.Д. Кобахидзе

Дата поступления в редакцию: 23.01.2022

Дата одобрения рецензентами: 30.03.2022

Дата публикации: 25.12.2022

© 2022, Temur Kobakhidze

Received: 23 Jan. 2022

Approved after reviewing: 30 Mar. 2022

Date of publication: 25 Dec. 2022