

От короля Лира к товарищу Сухову

Судьба мифологического клише в художественном мышлении

Общим местом является утверждение, что культура корнями уходит в мифологию. Но что стоит за этими словами? Значит ли это, что мифологический пласт в современном художественном мышлении - это лишь трансформированные осколки-архетипы, о которых писал еще К. Юнг? Или же речь идет о сохранности и воспроизведении цельной мифологической системы, утратившей внешнюю чудесность, но сохранившей глубинную значимость?

Справедливы оба суждения. Однако обычно исследователи основное внимание уделяют первому (так, Е.М. Мелетинский отмечает ориентацию ранних форм романа на героический эпос, генетическую связь романа с волшебной сказкой, который «возникает в результате трансформации героического эпоса и сказки, часто в ходе их взаимодействия»¹). Нам уже приходилось писать о том, что эпос и сказка восходят к гораздо более архаическим повествовательным формам - сказаниям о герое-первопредке (творце современного облика мира, победителе чудовищ)², и мы утверждаем, что сюжет современного произведения может сохранять даже такие архаические представления. Более того - вся структура литературного произведения, вся система образов может строиться с сохранением законов мифологического повествования (разумеется, при утрате мифологического содержания). Эту сохранившуюся структуру архаических текстов, используемых авторами еще с конца Возрождения и в течение Нового времени неосознанно, в силу традиции, будем называть «мифологическим клише»;

Мифологическое клише - это цельная система, где заранее заданы образы-архетипы, отношения между ними, сюжетные линии и тип оценок. Следование мифологическому клише никак не связано у автора ни со сверхъестественным элементом в повествовании, ни с фольклорными мотивами, ни, вообще говоря, со знакомством писателя с мифологией как таковой. Мифологическое клише - застывшая схема, «каркас произведения», где то, что в фольклорных текстах было сверхъестественным, в литературных стало значительным, выдающимся, однако вполне человеческим, а волшебство перешло в метафоры.

Автором мифологическое клише употребляется интуитивно (после Юнга нет необходимости доказывать, что образы-архетипы, входящие в клише, принадлежат сфере бессознательного). Жизнеспособность клише объясняется преемственностью традиции: исторически развиваясь, сюжетное повествование демифологизируется по содержанию, но сохраняет архаическую форму; кроме того, знакомство каждого будущего писателя с литературой начинается со сказок, мифов, героических преданий - произведений, где сохраняется архаическая логика, еще не застывшая в статичной форме клише. Конечно, нарисованная схема не обязательно будет воплощена. Возможны случаи, когда автор перерабатывает уже существующий до него сюжет, основанный на мифологическом клише, однако традиционные схемы использует механически, лишая их изначального смысла, отчего вся система клише рушится.

Чтобы продемонстрировать правильность сформулированной гипотезы, рассмотрим произведения, казалось бы, совершенно разные: трагедии Шекспира "Король Лир" и "Гамлет", роман Пушкина "Евгений Онегин" и классику отечественного кинематографа - сюжеты фильмов "Ирония судьбы, или С легким паром!" и "Белое солнце пустыни".

Инициация героя

Центральное место в кругу мифологических сюжетов (сказаний о богах, героического эпоса, волшебной сказки) занимает инициация героя, то есть путешествие в потусторонний мир (временная смерть), общение с его хозяевами и в результате получение магических сил, оружия и т.п. Обряд инициации у архаических народов, как правило, включал увод посвящаемых близкими родственниками в лес, мучительные пытки в шалаше, вход в который изображал пасть хозяина мира смерти, различные ритуалы, символизирующие поглощение и изрыгание посвящаемого зооморфным прародителем, многочисленные испытания, наконец возвращение в племя и женитьбу.

Шекспировский Эдгар, как всякий посвящаемый, в начале лишается своего социального статуса - он изгнан отцом из-за клеветы брата. Именно в лес бежит Эдгар. Там он расстаётся с человеческой одеждой, превращаясь (точно следуя логике обряда!) едва ли не в дикого зверя:

Приму нарочно самый жалкий вид

Из всех, к каким людей приводит бедность,

Почти что превращая их в зверей⁴.

Более того, поскольку Эдгар изгнан, ему, чтобы уцелеть, следует стать невидимым, а в мифологическом мышлении аналог невидимости - нищета:

Лицо измажу сажей, обмотаюсь

Куском холста, взъерошу волоса

И полуголым выйду в непогоду...

Описание пыток, которым подвергают себя сумасшедшие, напоминает инициатические испытания. О том же, изображая «бедного Тома», сам Эдгар рассказывает Лиру: «Черт носил его через костры огненные...» - проход через огонь как символ рождения заново обязательно присутствует в мифах об инициации; «Черт подкладывал Тому ножи под подушку, подсыпал яд ему в похлебку», - посвящаемым действительно давали наркотики или слабые яды, чтобы убедить их в том, что они умерли и воскресли; «Соблазнял его скакать верхом на гнедом через мосты-жердочки за своей тенью...» - переход по мосту толщиной в человеческий волос (этот мост идет через реку, отделяющую мир живых от мира мертвых) часто встречается в мифах, описывающих обряд. Как всякий посвящаемый, Эдгар вступает в общение с духами: «Берегитесь моего демона, вот он рыщет. Брысь, Смолкин! Брысь, нечистый!»

Встречаясь в шалаше посреди степи с королем Лиром, «бедный Том» так описывает себя (заметим, в третьем лице, что можно сопоставить с утратой личности в состоянии «временной смерти»): «Он питается лягушками, жабами, головастиками и ящерицами...» Это поедание человеком пищи мертвых в мифе, мяса тотема, хозяина мира смерти, в обряде символизировало поглощение человека патроном инициации; столь неэстетичное «меню» «бедного Тома»

может быть сопоставлено с вообще присущей владыке мира смерти отвратительностью облика.

Цель инициации Эдгара, согласно логике клише, абсолютно традиционна - юноше нужны небывалые силы, чтобы победить своего личного врага Эдмонда. В образе последнего мы узнаем классический тип злодея, обладающего многими чертами мифического Змея - владыки мира смерти, главного врага героя. Это и невероятная жестокость (Эдмонд готов уничтожить брата и отца, отдает приказ о казни Лира и Корделии), и соблазнение женщин (шекспировский герой соблазняет сразу обеих старших дочерей Лира; "Такой рожден, чтобы увлечь любую"; - говорит о нем Гонерилья). Мы не видим развития характера Эдмонда, напротив - герой предстает уже принявшим решение и полным сил для его осуществления. Откуда у Эдмонда силы, чтобы одолеть отца и брата? Можно ли предположить, что, согласно логике клише, его инициация уже позади? Ответом послужат слова Глостера: "Он девять лет был в отъезде и скоро опять уедет..."; - длительное пребывание вне дома аналогично пребыванию в ином мире.

"Змеиным" чертам в образе Эдмонда соответствуют те же черты в образе преданной ему Гонерильи: "золотой змеей"; называет ее герцог Альбанский. Он прямо сравнивает свою жену с уродливым сатаной.

Для Шекспира и его современников порочность Эдмонда predeterminedена внебрачным происхождением. Эдгар и Эдмонд воплощают в себе силы неписанного человеческого закона и всегубящего разрушения; Эдмонд обладает некоторыми чертами мифического Змея, тем самым Эдгар оказывается в роли героя-змееборца. Родство Змея и его противника - неперенный элемент древнейших мифов: Змей настолько силен, что только его родственник может обладать такой же сверхъестественной силой⁵. Победив брата, старший сын Глостера возвращает себе доброе имя и титул - так же герой мифов, пройдя посвящение, получал власть и богатство.

В самом же Глостере причудливо сочетаются два мифологических образа: ложный герой, оказывающийся не в состоянии выдержать инициацию и погибший, и слепой владыка иного мира, отец Змея. Ложный герой - часто встречающийся в архаических мифах персонаж, чьи неудачи должны оттенять выдающиеся достоинства собственно героя - именно таким героем предстает Глостер по сравнению с Лиром. С другой стороны, слепота приводит Глостера к истинному видению событий - с мифологической точки зрения это означает, что человеку, который не видит мир людей, открыт мир духов и потому доступно всеведение (вспомним греческого слепого провидца Тиресия,

скандинавский миф об Одине, отдавшем глаз за мудрость и т.д.). Слепота - неперенный признак владыки смерти (Баба Яга русских сказок, индийский Дхритараштра - отец "змеев"; Кауравов, который, подобно Глостеру, абсолютно пассивен и невольно потакает злодействам сыновей).

Судьбу Эдгара и Эдмонда Шекспир излагает языком мифологического клише, соблюдая его вплоть до мельчайших деталей. Привнесение истории Глостеров в трагедию о короле Лире является заслугой именно Шекспира, а не его литературных предшественников⁷.

Какое же отношение ко всему этому имеет центральный персонаж - король Лир? Судьба короля, лишившегося всего, от горя потерявшего рассудок, скитавшегося среди нищих, а затем обретшего истинное понимание жизни, напоминает судьбу посвящаемого. Уход короля в начале трагедии от привычного существования, отказ от власти, начало цепи его скитаний вполне могут быть сопоставлены с уводом посвящаемых в лес, лишением социального статуса перед инициацией. Далее следует "раздевание", причем проходит оно в несколько этапов. На первом этапе Лир постепенно лишается своей свиты - в древнем обряде это лишение посвящаемых одежды. Владения дочерей Лира мало напоминают иной мир - мы вправе провести это сравнение только потому, что сам король исторгнут из привычной ему жизни. Но нет сомнения в том, что степь, в которую уходит Лир, - это самое сердце мира духов: там "на много миль в округе нет ни куста", там бушует сверхъестественная буря.

Ночная тьма часто встречается в описаниях иного мира, так же и Лир уходит в степь ночью. Душевную боль, заставившую короля бежать в ночь и в бурю, можно сравнить с инициатическими пытками. Лир называет себя жертвой стихии:

Так да свершится

Вся ваша злая воля надо мной!

Я ваша жертва - бедный, старый, слабый...

Спутники короля приводят его к шалашу. Именно в шалаше происходит встреча Лира с тем, кто одним видом своим заставит короля взглянуть на мир по иному, - с «бедным Томом». В чем же сходство и в чем различие между тем, что случилось в шалаше с Лиром и что происходило в инициатической хижине с посвящаемым?

В обряде сам облик хижины символизировал владыку мира смерти, и в мифах владыка представлялся ожившим трупом, выглядевшим отвратительно. Именно так и описывает себя «бедный Том»:

Глядел он парой глаз, больших как месяц,

Он был рогат и с тысячей носов.

То был какой-то бес.

«Бедный Том», в отличие от шута и Кента, не пытается что-либо объяснить Лиру, однако вид несчастного оказывается для короля красноречивее наставлений спутников - точно так же и в обряде, и в мифе только встреча с владыкой иного мира перерождала посвящаемого. Шекспир очень точно следует законам инициации. (Сцены блуждания короля Лира в степи отсутствовали у предшественников Шекспира, гений которого столь точно воспроизвел те формы, что были присущи архаическому посвящению, наполнив их совершенно новым содержанием).

Во время обряда посвящаемого заворачивали в шкуру тотемного животного, тем самым символизировалось превращение юноши в этого зверя, приобретение истинного родового облика. В трагедии же происходит обратное - Лир срывает с себя одежды. Однако смысл здесь тот же - обретение истинного облика: «Все мы с вами поддельные, а он [«бедный Том»] - настоящий. Неприкрашенный человек - и есть именно это бедное, голое двуногое животное, и больше ничего. Долой, долой с себя все лишнее!.. (Срывает с себя одежды.)»

Поначалу Лир был убежден, что почести, воздаваемые ему как королю, относились к

нему как к человеку⁹. Шекспир стремится доказать, что истинная сущность человека - вне богатства и положения в обществе. Потому и срывание одежд Лиром здесь - символ его отречения от социального статуса. У предшественников Шекспира, начиная с Гальфрида (Джеффри) Монмутского, говорилось о бедности, в которую впал Лир, лишенный всего дочерьми, однако только у Шекспира Лир сам уподобляет себя «бездомным нагим горемыкам», разрывая со своим прошлым (о значимости раздевания в обряде инициации сказано ранее). Отсюда становится понятно, почему трагичен финал у Шекспира: если его предшественников интересовала судьба короля, лишенного владений и снова обретшего их, то Шекспир создает трагедию о пути короля к человеку в себе. Возвращение к прежнему Лиру невозможно. У Гальфрида Монмутского король, «сразившись с зятьями, одержал верх над ними. Затем, восстановив свою власть над всеми своими былыми подданными, он на третий год умер»¹⁰. Благополучен финал и в анонимной дошекспировской трагедии о Лире. Шекспир обрекает своего героя на смерть не только потому, что хочет показать несправедливость мира, но этого требует внутренняя логика развития образа - после посвящения вернуться в прежнее качество нельзя.

В архаических мифах герой, странствуя по иному миру, пройдя посвящение, встречался с хозяйкой. В образе Корделии есть черта, прямо роднящая ее с героиней мифов - она проводница. Еще в первой сцене девушка, как бы предрекая грядущие события, обвинила сестер в еще не проявленной жестокости, она же сумела разыскать переодетого Кента и чудесным образом нашла безумного отца. Встреча Лира с Корделией может быть сопоставлена с заключительным этапом обряда - возвращением посвящаемого в племя: там он снова обретает человеческий облик, став после инициации совершенно другим.

Тяготы странствий с королем разделяет шут. С точки зрения мифологического клише его можно считать магическим помощником - отдельной от героя персонификацией его качеств, «умом» Лира. Пока король превратно судит о действительности - его «ум» находится подле него, когда король обретает понимание мира --его ум лишается внешней персонификации и шут уходит из действия. (Так мифологическое клише позволяет ответить на трудноразрешимый для литературоведов вопрос о причине таинственного исчезновения шута из дальнейшего хода событий). Но этим мифологические черты в образе шута не исчерпываются. Социальное положение шута позволяет сравнить его с обитателями иного мира - он бедняк из бедняков¹¹, к тому же «дурак», то есть ему предназначена роль полоумного, над «глупостью» которого потешается знать. Безумие и нищета, как уже отмечалось, - символ принадлежности к иному миру. В образе шута прослеживаются черты потустороннего учителя, аналогичного сказочным старцам-странникам, проводящим как бы «предварительную инициацию» героя (они помогают герою добыть волшебное средство, с помощью которого тот совершает основные деяния). Так и шекспировский шут подготавливает Лира к пониманию истины, полное

осознание которой произойдет при встрече с "бедным Томом";

Как можно убедиться на примере "Короля Лира", не только отдельные образы-архетипы продолжают существовать в литературном произведении, но и сохраняется вся структура мифа об инициации. Несомненно, она воплощается в тексте неосознанно, в силу художественной традиции, однако с точностью до деталей. Проблемы "Короля Лира" - это проблемы общечеловеческие, поэтому оказывается возможным и даже необходимым говорить о них языком мифа. И даже там, где архаический образ, казалось бы, отрицается (Лир в шалаше), логика мифа все равно соблюдена, но с обратным знаком (вместо заворачивания в шкуру происходит раздевание, но это воплощение одной и той же идеи лишения обычной одежды).

Еще на одном моменте следует задержать внимание - на "двойном посвящении" в шалаше (Лир выступает в роли патрона инициации для Эдгара, а Эдгар - для Лира). Эта взаимная инициация не есть знак разрушения логики мифа, напротив, она встречается, например, в таком архаическом эпосе, как "Калевала" (герой, будучи проглочен, ест чудовище изнутри, в результате чего мудрость приобретают оба).

Неприятие лучшего

О воплощении мифологического клише в "Евгении Онегине" уже однажды приходилось писать, хотя и чрезвычайно кратко¹².

Начало романа - традиционная для сказки (и в меньшей степени для эпоса) недостача (смерть дяди) и отлучка героя (Онегин уезжает в деревню). Петербург, который покидает герой, представлен как мир обыденности ("завтра то же, что вчера"), сам Онегин, несмотря на его хандру, - часть этого мира. В деревне дело обстоит совершенно иначе.

В первой же строфе второй главы мы встречаемся с мифологическим образом: "Огромный, запущенный сад, Приют задумчивых дриад"; далее дом дяди называется замком, и кроме того, поэт подчеркивает, что в этом доме время не идет ("календарь осьмого года"). Таким образом, деревня воспринимается как

От короля Лира к товарищу Сухову

Автор: admin

05.06.2011 03:39 -

аналог иного мира, а его обитатели соответственно - жители мира смерти: помещики ездят на «домашних дрогах» (дроги, согласно словарю Даля, - «колесница для отвоза покойников»¹³), а дядя встречает Онегина будучи мертвецом.

Мир смерти (негативная ипостась иного мира) традиционно представляется миром чудовищ - ярче всего это выражено во «Сне Татьяны»:

Сидят чудовища кругом:

Один в рогах с собачьей мордой,

Другой с петушьей головой,

Здесь ведьма с козьей бородой,

Тут остов чопорный и гордый,

Там карла с хвостиком, а вот

Полужуравль и полукот.

В ином мире герой встречается с хозяйкой. Татьяна описана в романе как безусловно иномирное существо - и с точки зрения ее роли в сюжете, и с точки зрения роли в мире людей (при первой характеристике героини воспроизводится мотив рождения иномирного ребенка в человеческой семье). Нечеловек в человеческой семье разительно отличается от сверстников, с одной стороны, быстрым (или мгновенным) возмужанием, поскольку такой герой - воплощенный предок, он сразу рождается взрослым. Героиня не знала детства:

От короля Лира к товарищу Сухову

Автор: admin
05.06.2011 03:39 -

Но куклы даже в эти годы

Татьяна в руки не брала...

И были детские проказы

Ей чужды...

С другой стороны, если воплощенный предок рождается среди людей, то он может долгое время оставаться в неподвижности, накапливая магическую силу перед свершением подвигов (как, например, былинный «сидень» Илья Муромец). Эту черту в образе Татьяны Пушкин подчеркивает неоднократно:

Дитя сама, в толпе детей

Играть и прыгать не хотела

И часто целый день одна

Сидела молча у окна.

На московском бале она тоже не танцует.

Когда герой из иного мира должен родиться в мире людей, он все равно сохраняет свои прежние потусторонние связи, оставаясь людям чужд. Данный мотив также воплощен в романе: вместо человеческих друзей у Татьяны - книги (это может служить и

своеобразным преломлением мотива мудрости хозяйки иного мира). Другое воплощение мотива - связь Татьяны с луной, которая в сцене написания письма предстает фактически третьим действующим лицом, едва ли не более активным, чем няня ("вдохновительная луна" выступает в роли советчицы, участливой подруги, в отличие от непонимающей старушки).

Сказанное об иномирных чертах героини можно обобщить словами романа:

Дика, печальна, молчалива,

Как лань лесная боязлива,

Она в семье своей родной

Казалась девочкой чужой.

Важно отметить, что сравнения с животными в романе чрезвычайно редки и являются своеобразным знаком иномирности. Все это, а также роль Татьяны в сюжете, позволяет видеть в ее образе отражение мифологических представлений о хозяйке иного мира, владычице леса (которая в мифологии, как правило, предстает в образе лани, например греческая Артемида). Согласно мифологическому клише, жениться на хозяйке и есть цель переправы героя в иной мир. Однако в романе свадьба не состоялась. Но это не является отрицанием мифологического клише. В мифологических текстах (особенно в героическом эпосе) нередко встречается мотив отвержения героем любви богини. Этот мотив возникает в эпоху ранней государственности, когда отношение к иному миру становится по преимуществу негативным. Такое отношение людей к "чужакам" в высшей степени характерно для русских былин, в том числе былины о Дунае, о сходстве романа с которой речь пойдет далее.

Итак, и образы, и сюжетные ходы романа строятся на основе мифологического клише. Это относится и к образу Ленского. В системе персонажей Ленский занимает особое место: он чужд и одновременно близок Онегину. Ленский также приезжает в деревню,

но не из столицы России, а из «Германии туманной», его называют «полурусским». Вообще говоря, для героя русского литературного произведения этого вполне достаточно, чтобы он был обречен на гибель, поскольку особенностью русского мифологического мышления является отношение к иноземцу как к врагу, даже если он помогает. Обреченность Ленского следует и из его роли в сюжете. Он подобен Онегину, но ошибается в выборе ценностей (заблуждается в Ольге), то есть является воплощением архетипа ложного героя - неудачника.

Средоточием мифологических мотивов в романе является «Сон Татьяны»; Итак, Татьяне снится, что она идет в темноте по снежному полю (мрак и холод - атрибуты мира смерти), она должна перейти ручей (сравним с рекой смерти, текущей на границе самого сердца иного мира - Стикс греков, черная река Маналы в «Калевале»¹⁴ и т.п.). В роли перевозчика (в романе - помогает перейти) выступает медведь, являющийся в русской мифологии хозяином леса (то есть мира смерти). Поскольку переправа в центр иного мира имеет в большей или меньшей степени инициатический характер, то неудивительно, что путь Татьяны описывается как частичное раздевание (о его роли сказано в предыдущей главе) или растерзывание (аналогично пути шумерской богини Инанны в «страну без возврата»¹⁵):

То длинный сук ее за шею

Зацепит вдруг, то из ушей

Златые серьги вырвет силой;

То в хрупком снеге с ножки милой

Увязнет мокрый башмачок;

То выронит она платок...

Наконец, Татьяна падает, и медведь ее несет, причем

Она бесчувственно-покорна,

Не шевельнется, недохнет...

то есть подобна мертвой; в мифологии перевозчик тождествен поглотителю, а переправа - временной смерти¹⁶. Далее следуют «шалаш убогий», пир в котором сравнивается с похоронами (прямое сопоставление с миром смерти), и традиционные для мифологии образы пирующих чудовищ. В качестве хозяина мира смерти выступает Онегин - складывается ситуация, аналогичная «Королю Лиру»: Онегин и Татьяна, так же как и Лир, и Эдгар, являются посвящаемым и патроном инициации друг для друга. Целью «инициации» Татьяны, вероятно, следует считать получение провидческого дара - она узнает о грядущей смерти Ленского.

Однако вернемся к судьбе Онегина, к его «инициатическим» странствиям. Можно с полным правом говорить о пребывании Онегина в деревне как об инициации потому, что он возвращается в Петербург совершенно другим, неузнанным и почти что невидимым:

Но это кто в толпе избранной

Стоит безмолвный и туманный?

Для всех он кажется чужим.

Мелькают лица перед ним

Как ряд докучных привидений...

Кто он таков? Ужель Евгений?

(Понимая слово «туманный» буквально, можно сказать, что Онегин описывается как призрак, и подтверждается это тем, что людей он видит как привидения - в мифологии живые люди и иномирные существа невидимы друг для друга.) С внешней стороны его новая встреча с Татьяной может быть рассмотрена как воплощение мотива «муж на свадьбе своей жены» - вспомним «Одиссею», былину «Добрыня в отъезде»; герой отправляется в иномирное странствие и возвращается, когда его жену насильно выдают замуж. Очевидно, что этот мотив в романе сильно трансформирован и, главное, повторим, касается лишь внешней стороны событий. Здесь интересно совсем другое: трагическая невозможность счастья для весьма незаурядных главных героев.

Позволим себе отступление в область русских былин. Речь пойдет об упомянутой былине о Дунае, которую Пушкин, несомненно, знал (в собственных примечаниях поэта к «Онегину» упоминаются «Древние российские стихотворения» Кирши Данилова, и былина о Дунае входит в этот сборник). Сюжет былины напоминает «Онегина»: два друга, Дунай и Добрыня, едут в Литву (иной мир) добывать невесту (правда, не себе, а князю Владимиру), в Литве есть две королевны, одну из них Добрыня увозит в Киев в жены князю, а на другой, богатырке, женится Дунай и также увозит в Киев, но там и он, и его жена погибают. В обоих случаях речь идет о двух друзьях и двух сестрах, один из друзей гибнет, герой вместо добывания невесты для себя отдает ее другому. Однако дело не в сюжетном, а в идейном сходстве романа и былины.

Дунай, герой-чужак, связан с иным миром (былинная Литва), его жена, литовская богатырка Настасья, - тоже, оттого в системе ценностей русского эпоса они обречены на гибель. Не из-за недостатков, не из-за враждебности - только из-за иномирности. Поэтому былина заканчивается не счастливой свадьбой, а невольным убийством Дунаем своей жены и его самоубийством. Именно это клише воспроизведено в романе: образы и Татьяны, и Онегина обладают чертами иномирности, поэтому герои обречены. Татьяна остается на духовной высоте, Онегин сражен - но жизнь обоих приводит к краху. Не только сюжет, но и идейная линия романа строится на мифологическом клише.

Борьба со змеем

В классическом кино сюжеты едва ли не в большей степени, чем в классической литературе, связаны с мифологическим клише.

"Ирония судьбы, или С легким паром!"; Рязанова сама по себе является произведением культовым: ну какая же новогодняя ночь без этого фильма - и кто станет смотреть его не в новогоднюю ночь? Нельзя не отметить, что связь с ритуалом неперемнна для значительного корпуса мифологических текстов.

Время действия в фильме - новогодняя ночь - сразу же обозначается как мифическое, как время всевластия потусторонних сил. Такая ночь (обычно перед зимним солнцестоянием или праздниками, на которые перенесена его символика, - Рождеством, кельтским Самайном и т.п.) - время контактов с иным миром и его обитателями, причем эти контакты прекращаются с наступлением утра (вспомним гоголевскую "Ночь перед Рождеством"). Вступить в контакт с иным миром человек мог, придя в место, принадлежащее обоим мирам. В русской усадьбе таким местом считалась баня - место, где человек появлялся на свет, где обмывали покойного, где ставили угощение духам неупокоенных мертвецов, гадали (именно в новогодние дни) и т.д. Относительно фильма - комментарии излишни

Для контакта с потусторонними силами человек должен выйти из обычного психологического состояния в одну из крайностей - либо в экстаз, либо в сон. Экстатическое возбуждение достигалось многими способами, наиболее распространенным было принятие галлюциногенов или опьянение (например, на ритуальном опьянении как средстве достижения контакта с богом строилось дионисийство¹⁷). С другой стороны, средством открывания врат иного мира являлся сон (например, возвращение Одиссея из иномирного странствия спящим). Все это видим в сюжете фильма. Примечательно, что опьянение и сон как средства переправы дополняют друг друга. Еще одна интересная деталь: у Женьки Лукашина, спящего в самолете, из портфеля торчит веник - это не может не вызвать ассоциаций с общеизвестным волшебным перелетом на метле. В дальнейшем Женька будет очень дорожить "ценным" веником, и Надя полетит в Москву, по ее словам, именно чтобы вернуть веник, - так образ веника нашел устойчивое выражение как средство переправы.

В мифологии многих народов потусторонний мир выглядит так же, как и мир людей¹⁸; героя, прибывшего туда, иномирные силы ждут и потому впускают (московский ключ подходит к ленинградской квартире). Герой встречается с хозяйкой иного мира. Помимо прочих сверхъестественных достоинств хозяйка обладает мудростью, которая в архаическом мышлении неотделима от пения. Еще одна особенность - она воплощение солнечного света, что, как правило, символизируется золотыми или белокурыми волосами. В отличие от живых людей, ее не касается время (замечательно поющая белокурая Надя выглядит так же, как и на фотографии десятилетней давности). Если героиня представляет собой хозяйку солнечного света, то мифологическое клише требует появления ее противника - Змея, связанного с силами Хаоса, смерти. Змей, будучи насильником, стремится завладеть хозяйкой солнечного света (взять в жены, похитить и т.п.), ее должен освободить змеборец.

В образе Ипполита черты Змея присутствуют в избытке. Взять хотя бы способ передвижения Ипполита, он ездит в автомобиле: Змей - существо безногое, однако способное летать или иным образом очень быстро перемещаться; у Ипполита «ботинки на тонкой подошве» - у образов, восходящих к Змею, непременно уязвимы ноги¹⁹. В мире мрака и холода Змей - безраздельный владыка: Ипполит выезжает на ночной лед реки, на его автомобиль высыпают снег, но с ним ничего не происходит. Наконец самое интересное: силы Хаоса, смерти, которые воплощает Змей, - это мрак, холод и вода, - Ипполит не только ездит по замерзшей реке, но и моется под душем, причем под холодным, и подразумевается, что его желание «заболеть и умереть» не осуществится (Змей находится в своей стихии, где гибель ему не грозит).

В архаических мифах змеборец, выходя против водяного Змея, дабы уподобиться ему (враг гибнет только от себе подобного), должен быть в опьянении (таков, например, бой индийского громовержца с драконом, поглотившим воды²⁰), - Женька будучи пьяным встречается с Ипполитом. Еще одна «гастрономическая» деталь - вкушение пищи в ином мире как средство приобщения к нему: неприятие Надеи Женьки заканчивается с бокалом шампанского; пищу, приготовленную хозяйкой, откровенно называют стрихнином, однако едят (в мифологии иномирная пища смертельна для всех живых, кроме героя).

Несколько слов о сюжете в целом. Как уже отмечалось, мотив брака с хозяйкой обязателен для архаического мышления и переходит в мифологическое клише. В древних мифах брак в ином мире есть лишь средство получения героем неких природных и культурных ценностей для мира людей. Такой ценностью может выступать и приведенная к людям сама хозяйка - воплощение сил света и жизни. Нередко герой должен делать выбор между хозяйкой и земной женщиной, причем в архаических мифах

выбор делается в пользу хозяйки, а в более поздних - наоборот. Здесь клише следует законам архаики.

Не менее ярким воплощением мифологического клише служит сюжет фильма «Белое солнце пустыни», в основе которого лежит все тот же мотив борьбы со Змеем-насилником. Место действия - владения «Змея», безжизненный иной мир (пустыня и берег моря). Враг-Змей (Абдулла) еще в большей степени, чем в предыдущих примерах, предстает воплощением сил Хаоса, смерти; кроме того, здесь встречается мотив пленников Змея (гарем), изначально он восходит к представлению о царстве мертвых во чреве владыки (вспомним выражение «всепожирающая смерть»), в сочетании с мотивом Змея-похитителя женщин возникает образ бесчисленных пленниц (как и у индийского демона Раваны из «Рамаяны»²¹).

Змееборец должен быть подобен Змею: раз «Змей»-Абдулла предстает владыкой пустыни, то неудивительно, что змееборца зовут Сухов. Как и положено герою, Сухов неуязвим - невозмутимо прикуривает от динамита. Змееборцу необходим «волшебный помощник» - не просто персонификация магических способностей героя, но и обитатель иного мира²²; обычно в сказках в качестве помощника выступают благодарные животные, жизнь которых спасает герой. Таким благодарным «волшебным» помощником предстает Саид (его первое появление в сюжете - голова, торчащая из песка, - выглядит достаточно сверхъестественно), способный, подобно какому-нибудь русскому Сивке-Бурке, чудесным образом появляться, когда герой позовет его условным кличем (Саид появляется на звуки перестрелки).

Своеобразным испытанием героя служит встреча с иномирной женщиной (нет оснований отождествлять Гюльчатай с хозяйкой - она принадлежит к иному миру, но властью над ним не обладает, она пассивный объект борьбы Змея и героя). Здесь важно отметить следующее. Во-первых, выбор между иномирной и земной женщиной в данном случае герой должен делать в пользу земной (это воплощение мотива отвержения героем любви богини, причем миф подразумевает, что если герой не устоит перед чарами обительницы иного мира, то останется с ней навсегда, то есть умрет). Во-вторых, здесь вновь встречается мотив ложного героя (Петруха), чьи ошибки и гибель только оттеняют правоту собственно героя. Причиной гибели ложного героя служит нарушение запрета жениться на иномирной женщине. Обстоятельства гибели Петрухи насквозь мифологичны. Обительница иного мира может обладать смертоносным взглядом и потому должна скрывать лицо под покрывалом²³. Для героя, принадлежащего к обоим мирам, ее взгляд не страшен, но ложного героя он губит - когда Гюльчатай «открывает личико», это оказывается Абдулла.

Еще один персонаж, логикой клише обреченный на гибель, - Верещагин. Бывший таможенник соответствует стражу границы потустороннего мира. Жилище Верещагина - своеобразное воплощение образа «благого» иного мира - дом-крепость, где разгуливают павлины, где нет пищи людей (хлеба), но избыток иномирного изобилия (корытце черной икры и, более важное для героев, - пулемет и множество разных боеприпасов). В эпосе встреча героя со стражем, как правило, приводит к гибели последнего (например, Илья Муромец и Соловей-Разбойник); с другой стороны, страж принадлежит именно к иному миру, а для таких героев желание прийти в мир людей смертоносно (так, по одной из версий, гибнет былинный Святогор). Как видим, в фильме обе мифологические мотивации сохраняются: Верещагин гибнет, решив помочь Сухову, причем не на «своей» земле, а в море; с другой стороны, Верещагин принадлежит к тому же «миру», что и Сухов, и поэтому его смерть может рассматриваться и как «заместительная жертва» - мотив, чрезвычайно распространенный в героическом эпосе²⁴.

Из отдельных моментов, основанных на мифологическом клише, интересен образ абсолютно неподвижных аксакалов, у которых Сухов забирает динамит. Их сверхъестественная бездвижность, безучастность ко всему (взрывом с аксакалов сбило турбаны, но они даже не шелохнулись), почти полная безмолвность позволяют говорить об их соответствии неподвижным владыкам мира смерти, хранителям сокровищ или магического оружия (в качестве литературного примера вспомним Голову из пушкинской поэмы «Руслан и Людмила»).

Еще одна деталь, чрезвычайно важная с точки зрения клише, - цистерна, в которую прячутся Сухов и женщины. Классическая форма змеборчества - поглощение героя Змеем, так что борьба с чудовищем сводится к рассеканию его изнутри, причем в мифологических текстах мотив поглощения Змеем может заменяться заточением героя в бочке²⁵; победа над Змеем является одновременно выходом из чрева-бочки. Это и происходит в финале сюжета.

Приведенные примеры свидетельствуют: литературное произведение нередко оказывается мифологическим каркасом, обтянутым современной тканью (с точки зрения структуры образа нет принципиальной разницы между индийским демоном - похитителем женщин Раваной, передвигающимся на воздушной колеснице, и рязановским Ипполитом, едущим на автомобиле). В рассмотренных произведениях не просто присутствуют образы, восходящие к мифологическим архетипам, не просто сюжет напоминает архаические мифы - в них сохранена логика мифологического клише. Иными словами, мифология позволяет понять то в этих произведениях, что другим образом объяснить зачастую очень трудно (исчезновение шута Лира, гибель Ленского и т.д.). Только при сохранении логики древних мифов мы вправе говорить, что в

произведении воплощено мифологическое клише, в остальных случаях можно констатировать лишь его элементы, осколки, следы - но не более. Примером подобного служит "Гамлет".

Механическое употребление клише

На первый взгляд в "Гамлете" мифологическое клише представлено не менее широко, чем в рассмотренных произведениях: призрак открывает Гамлету истину, однако принц не имеет достаточно сил, чтобы свершить месть, и силы эти он получает после морского странствия (аналог переправы в иной мир), встречаясь потом с могильщиком (аналог хозяина смерти), затем карает убийцу отца. Такой сюжет действительно соответствует мифологическому клише, но это - не сюжет шекспировского "Гамлета".

Так, Гамлет дважды встречается с тенью отца, и мы вправе ожидать увидеть в этом инициатический мотив, однако он здесь усматривается крайне слабо: хотя призрак и открывает принцу истину, но Гамлет уже сам догадывался о ней ("О вещая моя душа!"²⁶ - восклицает он); при инициации герой получал от духов силы, а Гамлет, напротив, едва ли не слабеет душой, услышав о злодеянии, и не решается действовать. То же касается и мнимого безумия принца. В мифологии безумие - знак связи с иным миром, получение мудрости, магической силы от его обитателей. Мнимое безумие Гамлета никак этим не соотносится.

Аналогично обстоит дело с путешествием Гамлета, Розенкранца и Гильденстерна в Англию. Здесь отсутствует главное в мифе - приобретение героем силы: как уже отмечено, способность к решительным действиям Гамлет обрел раньше этого путешествия.

Заметим, что в "Короле Лире" все мотивы и образы, имеющие мифологический подтекст, были введены самим Шекспиром, в "Гамлете" же эти мотивы заимствованы из произведений предшественников на ту же тему²⁷.

Встреча с могильщиком тоже не имеет черт посвящения - в отличие от "Короля Лира", где каждая встреча с нищим фактически соответствует инициации. Здесь -

другое: решимость и способность действовать созрела в Гамлете гораздо раньше, а важность этого эпизода - не в мифологическом подтексте, а в тех рассуждениях о жизни и смерти, которые вызывают у Гамлета вид кладбища и произошедшее там.

Если в «Короле Лире» женские образы однозначно соотносились с героинями мифов, то в «Гамлете» такой соотнесенности нет. Иномирную природу Офелии подчеркивает сам Гамлет, называя ее нимфой, - чистая и прекрасная девушка подобна благосклонной к герою хозяйке иного мира, однако она покорна отцу, вершащему волю Клавдия, и поэтому оказывается в числе врагов принца.

Приведенных примеров достаточно, чтобы увидеть разницу между «Королем Лиром» и «Гамлетом». В первой трагедии герои - либо благородные и достойные люди, либо нет, характер некоторых персонажей по ходу действия меняется, однако мы не встретим у одного и того же героя совмещения добродетели и порока одновременно. В «Гамлете» абсолютное большинство характеров значительно сложнее - это не титаны, это живые люди с их достоинствами и слабостями. Не удивительно, что они не укладываются в четкие и ясные схемы мифов.

Но есть среди персонажей «Гамлета» один, имеющий прямые аналогии с героем мифов. Это Клавдий, с первых сцен трагедии предстающий злодеем. Призрак говорит о нем как о змее. Клавдий напоминает Эдмонда-«Змея», но как несхожи змееборцы! Насколько решителен Эдгар, настолько же медлителен Гамлет; первый побеждает, второй, одолев «Змея», гибнет. Если Эдгар - прямой наследник героев древних мифов, то Гамлет не имеет с ними почти ничего общего. Шекспир в самом начале трагедии подчеркивает, что принц - не герой-исполин, не свершитель подвигов, говоря словами Гамлета, его дядя «на отца похож не боле, / Чем я на Геркулеса»;

Мы сталкиваемся с поразительным явлением: обрабатывая древние предания о Гамлете и Лире, Шекспир идет двумя прямо противоположными путями - он предельно приближается к мифам в «Лире» и столь же удаляется от них в «Гамлете», где большинство героев не только не соответствует прообразам, но и в ходе сюжета логика мифа постоянно отрицается (по сравнению с предшествующими сочинениями на эту тему), хотя в сюжете и присутствует сверхъестественное.

Такая противоположность подходов к мифологии говорит о том, что, во-первых, миф использован именно как клише - интуитивно. Во-вторых, на примере двух произведений одного и того же автора ясно видно, что вечные проблемы (взаимоотношения между родителями и детьми, истинная сущность человека, предательство и воздаяние за него) изображаются именно средствами мифологии, того клише, на котором зиждется вся мировая литература, которое человек неосознанно осваивает с раннего детства из сказок, героических преданий; проблемы же духовной жизни человека, его разлада с самим собой возникли гораздо позже: если древний герой действовал, то герой эпохи Возрождения и позднейшего времени стал больше размышлять, глубина мысли и есть его достоинство. Такой герой далек от мифического, это живой человек.

Корни литературы настолько глубоко уходят в мифологическую почву, что даже при отсутствии логики клише, отдельные мотивы, восходящие к архаике, все равно сохраняются. Здесь может возникнуть вопрос: является ли сохранность клише достоинством или недостатком произведения. Рассматривая произведения безусловно классические, мы старались показать, что такой вопрос неправомерен. Впрочем, клише может служить готовым материалом для литературных штампов, поэтому его наличие или отсутствие ничего не добавляет к художественным достоинствам произведения. Мы лишь стремились раскрыть, насколько последовательно может архаика сохраняться в литературе и до какой степени иногда логика мифа является довлеющей в сюжете.

Список литературы

Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986, с. 291,124.

Баркова А.Л. Четыре поколения эпических героев. // Человек. 1996, № 6. 1997, № 1.

Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. СПб., 1996, с. 53-252.

Здесь и далее в тексте «Король Лир» цитируется в переводе Б. Пастернака.

Пропп В.Я. Указ. соч., с. 276-279.

Гринцер П.А. Древнеиндийский эпос. М., 1974, с. 323-324.

Пропп В.Я. Указ. соч., с. 203.

Аникст А. Послесловие к «Королю Лиру», с. 670.

Гальфрид Монмутский. История бриттов. Жизнь Мерлина. М., 1984, с. 25.

Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре. СПб., 1993, с. 114.

Баркова А.Л. Проблема глубины корней эпоса и воспроизводимости архаического клише в поэпическое время. // Язык, литература, культура: Традиции и инновации (материалы конф. молодых ученых). М., 1993, с. 79-80

Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1994, т. 1, с. 1298.

Калевала. М., 1974, с. 188.

Крамер С.Н. История начинается в шумере. М., 1991, с. 165.

Пропп В.Я. Указ. соч., с. 232-233.

Лосев А.Ф. Античная мифология. М., 1957.

Пропп В.Я. Указ. соч., с. 287.

Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н.Э. Исследования в области славянских древностей. М., 1997, с. 166-167.

Ригведа. I, 32.

Три великих сказания древней Индии / Лит. изложение Э.Н. Темкина и В.Г. Эрмана. М., 1978, с. 171-172.

Пропп В.Я. Указ. соч., с. 181-185.

Голан А. Миф и символ. М., 1994.

Гринцер П.А., Указ. соч., с. 23-233.

Пропп В.Я. Указ. соч., с. 241-245.

Здесь и далее «Гамлет» цитируется в переводе М. Лозинского.

Аникст А. Послесловие к «Гамлету» // Указ. соч., т. 6, с. 572-574.

От короля Лира к товарищу Сухову

Автор: admin

05.06.2011 03:39 -
