

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
Могилевский государственный университет
им. А.А.Кулешова

А.В.ИВАНОВ

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

ПО ИЗУЧЕНИЮ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ МЕТОДОЛОГИЙ XX ВЕКА
(ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКАЯ КРИТИКА, СТРУКТУРАЛИЗМ,
СТРУКТУРНО-СЕМИОТИЧЕСКИЙ МЕТОД,
МИФОЛОГИЧЕСКАЯ КРИТИКА)
(для студентов-филологов)

Могилев 1998

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
Могилевский государственный университет
им. А.А.Кулешова

83
У20

А.В.ИВАНОВ

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

ПО ИЗУЧЕНИЮ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ МЕТОДОЛОГИЙ XX ВЕКА

(ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКАЯ КРИТИКА, СТРУКТУРАЛИЗМ,

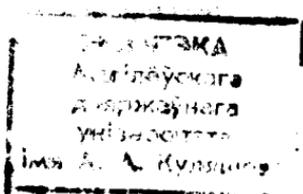
СТРУКТУРНО-СЕМИОТИЧЕСКИЙ МЕТОД,

МИФОЛОГИЧЕСКАЯ КРИТИКА)

(для студентов-филологов)

83 В

Могилев 1998



Иванов А.В. Учебное пособие по изучению литературоведческих методологий XX века (психоаналитическая критика, структурализм, структурно-семиотический метод, мифологическая критика). Для студентов-филологов. - Могилев, 1998.

Рецензенты: кафедра русской и зарубежной литературы МГУ
им. А.А.Кулешова,
кандидат филологических наук
доцент *Макаревич А.Н.*

Ответственный за выпуск *Люкевич В.В.*

В пособии представлена история возникновения и основные положения ряда авторитетных литературоведческих направлений XX века. Пособие дает необходимый студентам объем знаний и нацеливает их на самостоятельную работу, чему способствуют методические рекомендации и библиография, сопровождающая каждый раздел. Студенты-заочники могут использовать пособие при выполнении контрольных работ по теории литературы.

Сдано в набор 29.08.98. Подписано в печать 10.09.98. Формат 60x84/1/16.
Гарнитура Times New Roman. Усл. печ. л. 2,7. Уч.-изд. л. 4. Тираж 100 экз.
Заказ N 61. Бесплатно.

© Издательство Могилевского государственного университета
им. А.А.Кулешова

Отпечатано на ризографе лаборатории оперативной полиграфии
МГУ им.А.А.Кулешова 212022, г.Могилев, Космонавтов, 1.

Лицензия ЛП N 281 от 23.07.98.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
1. ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКАЯ КРИТИКА	7
1.1. Психоанализ Фрейда и его применение в литературоведческих методологиях.....	7
1.2. Аналитическая психология К.Г. Юнга в литературоведческих методологиях ..	14
1.3. Неофрейдизм или "анатомия деструктивности" Эриха Фромма.	18
2. СТРУКТУРАЛИЗМ.	23
2.1. История возникновения и основные положения структурного метода.	23
2.2. Структуралистская проблематика в трудах Ролана Барта	26
3. СТРУКТУРНО-СЕМИОТИЧЕСКИЙ МЕТОД.	31
3.1. История структурно-семиотического метода.	31
3.2. Тартуско-московская семиотическая школа.	33
3.3. Структурно-семиотические исследования в трудах Ю.М. Лотмана.	35
4. МИФОЛОГИЧЕСКАЯ КРИТИКА.	39
4.1. Истоки мифологического направления в литературоведении.	39
4.2. Ритуально-мифологические исследования	45

ВВЕДЕНИЕ

В.Набоков как-то заметил: "Незачем себя дурачить; будем помнить, что никакого практического значения литература не имеет в принципе - за исключением того совершенно особого случая, когда человек стремится стать преподавателем литературы" [Набоков 1997, С.186]. С писателем можно соглашаться, либо полемизировать с таким категоричным суждением, но то, что преподавание литературы "совершенно особый случай" отношения к литературе - сомнений не вызывает.

Многообразие художественных идей, стилей, форм, существующих одновременно, создает уникальную культурную ситуацию современности. Для ориентации в ней необходимы не только вкус и эстетический опыт, но и знание теоретических концепций, позволяющих выработать критерии оценки и анализа художественных произведений.

Триумф одних направлений в литературоведении на наших глазах сменяется постепенным уменьшением их значимости. Они уходят в тень, освобождая место другим. Но было бы ошибочным полагать, что подобная смена означает полную и безоговорочную победу "молодых" концепций. Реальная ситуация значительно сложнее. Речь идет о постоянном и плодотворном взаимодополняющем сосуществовании значительного количества методологических подходов к анализу произведений. Современные исследователи вполне обосновано отмечают, что "Литературная критика на Западе представляет собой свободный рынок идей и методов, принципиально не поддающийся монополизации и управлению" [Цурганова 1996, С.4].

В 1990 году журнал "Вопросы литературы" в рамках советско-американского круглого стола организовал дискуссию о современном состоянии теории литературы. Формальным поводом для начала дискуссии была статья американского литературоведа Дж. Хиллиса Миллера "Триумф теории и производство значений". Известный ученый считает: "Теория должна порождать новое прочтение в широчайшем смысле этого слова". [Миллер 1990, С.85]. Публикация этой очень полемичной статьи имела целью пробудить интерес советских литературоведов к собственно теоретическим, свободным от идеологического диктата исследованиям. Советские участники круглого стола вынуждены были констатировать: "Методологическая сознательность у наших критиков и литературоведов равна нулю, ... настоящий вкус ... к разработке трудных собственно теоретических проблем литературной науки видны не у многих" [Ломинадзе 1990, С.103]. Было признано, что "национальную ситуацию в сфере литературной теории надо будет существенно менять" [там же]. Советское литературоведение преимущественно занималось "комментированием литературных произведений в духе психологизма или вульгарного социологизма" [Автономова 1990, С.102]. С сожалением можно отметить, что и в постсоветском литературоведении ситуация в значительной степени не изменилась.

Новые подходы и способы осмысления литературы требуют обновления теоретического и методологического багажа литературоведения. "Возвращенная литература" - произведения, пришедшие к нам с значительным опозданием, -

занимает свое место в вузовских и школьных курсах истории литературы. Но полноценное возвращение авторов и их произведений, знакомство студентов с широким кругом историко-литературных проблем неизбежно затрудняется без должного теоретического и методологического обеспечения. Собственно говоря, наряду с "возвращенными" произведениями должна быть возвращена теория литературы.

Принципы построения современного курса истории литературы обсуждались в рамках круглых столов, организованных журналом "Вопросы литературы" (1996 г. № 3, 1997 г. № 2). Участники обсуждения вынужденно отмечали недостаточность теоретических разработок, столь необходимых сегодня. С горечью признается, что университетский академизм "уже долгие годы делает все, чтобы изучение словесности, кончающееся и начинающееся роковыми "эпосом, лирикой и драмой"... навсегда отвратило студентов от литературоведческой теории" [Голмачев 1997, С. 48]. Поэтому встает вопрос о построении "новой культурной парадигмы применительно к истории литературы" и предлагается изучать литературный процесс как "интертекстуальный культурный синтез" [Кондаков 1997, С.59]. Отпадает необходимость жесткого ограничения одной методологией. В зависимости от решаемых задач курс истории литературы "существует как бы в нескольких измерениях: одна его часть, под свои задачи, может работать в эволюционистской методологии, другая - под свои - в позитивистской, третья - в структурно-функционалистской, четвертая - в символически-семиотической" [Полтавцева 1997, С.65].

Таким образом, историки литературы стремятся определиться в поле гуманитарного сознания 20 века, которое, вслед за естественнонаучным, сменило классические эволюционистские подходы на другие: циклические, системные, волновые... В этой ситуации становится невозможным говорить о каком-либо теоретическом и терминологическом единстве науки о литературе: каждая школа, направление стремятся к созданию собственного метаязыка.

Будущий учитель-словесник должен постигать литературу исходя из представления о возможности сосуществования разнообразных, даже взаимоисключающих, а на самом деле взаимодополняющих прочтений текста. Способность свободно ориентироваться в реальном многообразии подходов к произведению, возможных его интерпретациях чрезвычайно важна для школьного учителя. Каждая методология способна выявить в произведении те специфические черты, что остались бы незамеченными при использовании иных методов.

Данное учебное пособие предназначено для студентов-филологов. Целью его является ознакомление с историей возникновения и основными положениями ряда авторитетных направлений в литературоведении XX века: психоаналитической критикой, структурализмом, структурно-семиотическим методом и мифологической критикой, которая в двадцатом веке активно использует идеи психоанализа. Разумеется, что пособие не претендует на исчерпывающую полноту изложения, а лишь дает необходимый минимум знаний, которые могут быть значительно пополнены при условии самостоятельной работы студентов. Этому должна способствовать библиография, сопровождающая каждый раздел. В ней студент найдет выходные данные не только тех работ, на которые ссылается автор пособия, но

и других, рекомендуемых для прочтения. Студенты-заочники смогут использовать пособие при выполнении контрольных работ по теории литературы.

1. Автономова 1990 - Автономова Н. Важна любая ступень // Вопр. лит-ры. - 1990. - № 5. - С.101-107.
2. Кондаков 1997 - Кондаков И. От истории литературы к поэтике культуры // Вопр. лит-ры. - 1997. - № 2. - С.49-59.
3. Ломинадзе 1990 - Ломинадзе С. У них и у нас // Вопр. лит-ры. - 1990. - № 6. - С.97-103.
4. Миллер 1990 - Миллер Дж. Хиллис. Триумф теории и производство значений // Вопр. лит-ры. - 1990. - № 5. - С.83-87.
5. Набоков 1997 - Набоков В.В. Госпожа Бовари (1856) // Иностранная литература. - 1997. - N 11. - С.186-214.
6. Полтавцева 1997 - Полтавцева Н. Исторична ли история? // Вопр. лит-ры. - 1997. - № 2. - С.59-66.
7. Толмачев 1997 - Толмачев В. Сто лет спустя // Вопр. лит-ры. - 1997. - № 2. - С.42-48.
8. Цурганова 1996 - Цурганова Е. Введение // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. - М.: Интрада - ИНИОН - 1996. - С.3-12.

1. ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКАЯ КРИТИКА

В основе психоаналитических методологий анализа художественных произведений лежит учение австрийского психиатра Зигмунда Фрейда (1856-1939). Они получили широкое распространение в XX веке. В рамках психоанализа можно выделить три наиболее значительные направления, которые активно работают с материалом искусства: собственно фрейдизм, аналитическая психология, основанная на учении К.Г.Юнга, неофрейдизм, базирующийся на идеях Э.Фромма. В 1960-70 годы значительную популярность приобретают идеи структурно-психологической эстетики Жака Лакана, оказавшие влияние на формирование концепций постструктурализма и деконструктивизма, рассмотрение которых не входит в задачу данного пособия.

1.1. Психоанализ Фрейда и его применение в литературоведческих методологиях

В 1900 году З.Фрейд опубликовал свою монографию "Толкование сновидений", положившую начало развитию психоанализа. Психоанализом Фрейд называл примененный им метод психотерапии. Ученый обратил внимание, что определенные мысли, возникающие у больного, отбрасываются тем под всевозможными предлогами. Фрейд посчитал эти мысли отзвуками вытесненных психических образований (мыслей и душевных движений), искаженных вследствие имеющегося сопротивления их воспроизведению. Чем больше сопротивление, пишет Фрейд, тем глубже это искажение. Необходимо обладать методом, позволяющим без гипноза сделать доступным сознанию бывшее прежде бессознательным в психической жизни.

Бессознательное - это некий психический слой, который образовался в результате вытеснения из сознания в подсознание переживаний травматического характера и запретных желаний, неприемлемых для цивилизованного общества. Вытесненные запретные желания и влечения образуют, согласно Фрейду, некие комплексы, тяжело давящие на психику человека. Они обнаруживают себя в обмолвках, оговорках, сновидениях. В глубинах психики индивида существуют бессознательные психические силы (главной из которых является либидо - сексуальное влечение), которые Фрейдом рассматриваются как доминирующий мотив человеческого поведения. В бессознательном невозможен контроль осуществляемых субъектом действий и оценка их результатов. Фрейд подчеркивает, что в бессознательном прошлое, настоящее и будущее сосуществуют, объединяясь в одном психическом акте, например, в сновидении.

У Фрейда преимущественно идет речь о вытесненных в подсознание сексуальных комплексах, прежде всего о вытесненном "эдиповом комплексе", в основе которого лежат инфантильные сексуальные стремления к родителю противоположного пола. В древнегреческой мифологии Эдип - сын фиванского царя Лая и Иокасты. В жизни Эдипа сбылось предсказание дельфийского оракула, что он станет убийцей своего отца и супругом матери. Фрейд использует термин для описания психического состояния ребенка, испытывающего любовь к матери и бессознательную ненависть к отцу как сексуальному сопернику. В более широком смысле эдипов комплекс - это обязательное "восстание" ребенка против одного из своих родителей. Перенос этого понятия в сферу культуры и искусства был

необходим для описания ситуации конфликта с авторитетом. В качестве авторитета может выступать не только человек, но и общепризнанное художественное произведение: картина, книга и т.д.

От комплексов можно избавиться, утверждал Фрейд, разными способами. В том числе и путем "сублимации" - их выявления и перенесения в процессе творчества в произведение искусства. Поскольку в таких произведениях должны воплощаться низменные чувства и инстинкты, они неизбежно будут противоположны прекрасному - порочны, уродливы. Но создание подобных произведений приносит облегчение автору и тому, кто их воспринимает, насыщает их низменные желания.

С точки зрения фрейдизма всякое сознательное и разумное толкование, которое дает художник или читатель тому или иному произведению, следует рассматривать как позднейшую рационализацию, как некоторый самообман, оправдание перед собственным разумом, как объяснение придуманное постфактум. В основе поэтического творчества, так же как и в основе сна и фантазий, лежат неудовлетворенные желания, часто такие, которых мы стыдимся, которые мы должны скрывать от самих себя, и которые поэтому вытесняются в область бессознательного. Механизм действия искусства в этом отношении совершенно напоминает механизм действия фантазии. Таким образом, художественное произведение для самого поэта является прямым средством удовлетворить неудовлетворенные и неосуществленные желания, которые в действительной жизни не получили осуществления.

Искусство оказывается чем-то вроде терапевтического лечения для художника и для зрителя - средством уладить конфликт с бессознательным, не впадая в невроз. А так как именно сексуальные влечения, по учению психоанализа, составляют основной резервуар бессознательного, то перевод фондов психической энергии, который совершается в искусстве, есть по преимуществу сублимация половой энергии, то есть отклонение ее от непосредственно сексуальных целей и превращение в творчество.

Фрейд сам заложил основы методики применения техники психоанализа для анализа эстетических феноменов. Хотя он и полагал, что исследования психоаналитиков проливают яркий свет на мифологию, науку о литературе и психологию художника, но одновременно предупреждал, что эстетическая оценка произведения искусства и объяснение феномена художественного дара не входит в задачи психоанализа.

Психоаналитическому анализу творчества и личности Ф.М.Достоевского посвящена работа Фрейда "Достоевский и отцеубийство", написанная в 1928 году [Фрейд 1991а]. Ученый предлагает рассматривать личность Достоевского с четырех сторон: "как писателя, как невротика, как мыслителя-этика и как грешника". В личности Достоевского он выделяет повышенную аффективность и необыкновенное творческое дарование. Описывается механизм возникновения эдипова комплекса и особенности его проявления у Достоевского.

Вслед за биографами Достоевского Фрейд указывает на очевидную связь между отцеубийством в "Братьях Карамазовых" и судьбой отца Достоевского. Психоаналитик отмечает, что три шедевра мировой литературы всех времен трактуют одну и ту же тему - тему отцеубийства: "Царь Эдип" Софокла, "Гамлет" Шекспира и "Братья Карамазовы" Достоевского. Во всех трех мотивом деяния является сексуальное соперничество из-за женщины. Достоевский, полагает Фрейд, передал свою собственную болезнь, якобы эпилепсию, своим героям "тем самым как бы желая

сделать признание, что, мол, эпилептик, невротик во мне - отцеубийца". Эдипов комплекс определил отношение Достоевского к своему отцу как к сопернику, которого необходимо уничтожить, от власти которого надо освободиться. "Можно сказать, что Достоевский так никогда не освободился от угрызений совести в связи с намерением убить отца".

Фрейдом отмечается безграничная симпатия Достоевского к преступнику. Для него преступник как бы берет на себя вину за других, за самого писателя в первую очередь. "Убивать больше не надо, после того как он уже убил, но следует ему быть благодарным, иначе пришлось бы убивать самому". Не только доброе сострадание определяет отношение Достоевского к преступнику-отцеубийце. Писатель отождествляет себя с убийцей на основании одинаковых импульсов к убийству. Фрейд высказывает гипотезу, согласно которой в основе нашего доброго отношения к другому человеку лежит бессознательная признательность, возникающая из отождествления себя с другим. Для Фрейда несомненно, что образ отцеубийцы у Достоевского - это вынужденное поэтическое признание писателя.

Особый интерес представляет работа Фрейда "Остроумие и его отношение к бессознательному" [Фрейд 1991б], написанная в 1905 году. В ней ученый применил метод толкования снов и симптомов к эстетическим явлениям шутки и остроты. В своей книге он выдвинул предположение, что внутренние "цензоры" формируют прочные, хотя и неосознаваемые нами барьеры, которые препятствуют возникновению "запретных" мыслей. Когда с помощью острот удается обойти этих цензоров, человек испытывает удовольствие от внезапного высвобождения психической энергии, которая выплескивается в виде смеха. Теория Фрейда объясняет, почему остроты обычно сжаты, компактны и имеют двойной смысл. Это нужно для того, чтобы обмануть по-детски простодушных цензоров, которые видят только поверхностный, совершенно невинный смысл шуток и не могут распознать скрытые в них запретные желания.

Фрейд показывает, что формой остроты управляют те же законы, которые создают формальную структуру образов сна, то есть законы образования замещающих представлений. Это механизм обхода легального пути, замены образов, словесной двусмысленности, перенесения значения из одного плана в другой, смещение эмоций. Тенденция шутки и остроты - обойти реальность, освободить от серьезной жизни, дать выход вытесненным инфантильным влечениям, сексуальным или агрессивным.

Сексуальные остроты родились из непристойности, как ее эстетическая замена. Она рассчитана на женщину, на ее присутствие. Это - прием соблазна. Непристойность в форме остроты маскирует свою тенденцию, делает ее приемлемее для культурного сознания. Цель шутки не только обойти запрет, но и приобрести в смеющемся союзника и этим как бы социализировать грех.

В агрессивных остротах Фрейд видит выход, под прикрытием художественной формы, инфантильной враждебности ко всякому закону, установлению, государству, на которые переносится бессознательное отношение к отцу и отцовскому авторитету (эдипов комплекс), и враждебность ко всякому другому человеку. Можно заключить, что для Фрейда острота - своеобразная отдушина для подавленных энергий бессознательного, она служит, в конечном счете, этому бессознательному и им управляется. Для литературоведения эта работа Фрейда важна как один из возможных вариантов объяснения феномена комического, но разумеется она вовсе не

исчерпывает всю глубину и важность проблемы. Для сравнения можно ознакомиться с пониманием природы комического Бергсоном [Бергсон 1992].

Взгляды Фрейда на искусство с позиций психоаналитической теории нашли отражение в ряде других его работ, среди которых можно назвать книгу "Леонардо да Винчи", статью "Поэт и фантазия" и другие.

Идеи Фрейда оказали значительное влияние на русскую культуру и литературу. Современный исследователь Александр Эткинд убедительно показывает, что психоанализ был одной из важных составляющих русской интеллектуальной жизни с начала 1910-х и вплоть до 1930-х годов [Эткинд 1994]. Он ссылается на мнение самого Фрейда, что в 1912 году в России началась подлинная эпидемия психоанализа. Указывается, что психоанализ, который проходили в 1910-е годы видные литераторы и мыслители, был одной из подспудных причин раскола в символизме. Проблемы, к которым обращался психоанализ, оказывались в центре исканий писателей и мыслителей.

В 1920-е годы идеи Фрейда становятся предметом напряженных размышлений Михаила Бахтина. В 1927 году под именем В.Н.Волошинова М.Бахтин публикует книгу "Фрейдизм и современные направления философской и психологической мысли" [Волошинов 1993]. Для М.Бахтина фрейдизм неизгладимая черта, определяющая духовное лицо современной Европы. Он справедливо видит основное положение фрейдизма в том, что сознание человека определяется не его историческим бытием, а биологическим, главной стороной которого является сексуальность. Бахтин исследует фрейдизм в контексте европейской идеологии 19-20-го веков и определяет, что его ключевой идеологический мотив звучит в унисон с основными мотивами современной философии, а это - своеобразный страх перед историей, стремление найти мир по ту сторону всего исторического и социального в глубинах органического. К недостаткам Фрейда Бахтин относит его стремление объяснить по существу социальные процессы с точки зрения индивидуальной психологии и, как коренной недостаток, субъективность его метода. В отличие от Фрейда Бахтин считает, что содержание психики, находящее выражение в "словесных реакциях", сплошь идеологично, а не является продуктом только индивидуального творчества.

Бахтин относит к принципиальным открытиям Фрейда его объяснение психической динамики человека, анализ хаоса, борьбы, неблагополучия психической жизни человека. Характерная черта дофрейдовской психологии - идеологический оптимизм, который является наследием биологического оптимизма, господствовавшего в науке до Дарвина. До Фрейда, отмечает М.Бахтин, психическое противопоставлялось природному и стихийному, как царство гармонии и порядка.

Полемизируя с Фрейдом, Бахтин формулирует собственное отношение к проблеме выявления психических реакций, заявляя свое мировоззренческое кредо: "Содержание человеческой психики, содержание мыслей, чувств, желаний - дано в оформлении сознанием и, следовательно, в оформлении человеческим словом... Слово... - это и есть объективная среда, в которой дано содержание психики. Здесь слагаются и находят внешнее выражение мотивы поведения, соображения, цели, оценки. Здесь рождаются и конфликты между ними" [Волошинов 1993, С.83]. Для Бахтина ключевым является конфликт "вербализованного поведения", мышление и речь человека над и меж-индивидуальны, "внутренне убедительное слово" только

потому и убедительно, что не я сам его выдумал и "сделал". По Бахтину, поиски слова - это поиски именно не собственного, а слова, которое "больше меня самого".

С идеями Фрейда Бахтин находился в режиме постоянного напряженного диалога. Многие из тем Фрейда обнаруживаются в работах Бахтина в расширенном, обогащенном историко-культурном контексте. Так, фрейдистское толкование феномена смеха, как реакции на остроту, присутствует в качестве осязаемого фона в размышлениях Бахтина о категории смеха в книге "Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса" [Бахтин 1990]. В противопоставлении неофициальной смеховой культуры культуре официальной высвечивается фрейдистски понятая оппозиция сознания (официального, контролируемого, разрешенного) и бессознательного (не поддающегося, противящегося контролю, неофициального). Мысль Фрейда о том, что принудительный характер межчеловеческих связей и соответствующих этических требований к индивиду делает невротиками не только отдельных людей, но и многие культуры, или целые культурные эпохи (а возможно и все человечество) необыкновенно важна для понимания бахтинского анализа "патологии культурных сообществ".

Теория психоанализа в приложении к исследованию феноменов искусства стала объектом критики Л.С.Выготского. В 1925 году он завершил работу над книгой "Психология искусства" [Выготский 1965].

Самая слабая сторона психоаналитической теории видится Выготскому в том, как она понимает художественную форму. Он приходит к выводу о бессилии психоаналитиков объяснить значение и действие художественной формы. Неприемлемым полагает ученый объяснение родов и видов искусства по аналогии с формами детской сексуальности. Он иронизирует над тем, что для психоаналитиков общей основой всякого искусства является детское сексуальное желание, известное под именем комплекса Эдипа. При таком истолковании совершенно непонятным "делается действие художественной формы; она остается каким-то придатком, несущественным и не очень важным, без которого, в сущности говоря, можно было бы и обойтись" [Выготский 1965, С.104]. Психоаналитический подход чрезвычайно снижает социальную роль искусства и "оно начинает казаться нам только каким-то противоядием, которое имеет своей задачей спасать человечество от пороков, но не имеет никаких положительных задач для нашей психики" [там же]. С точки зрения психоанализа совершенно непонятно историческое развитие искусства.

Наиболее значительной книгой Фрейда Выготский считает "Остроумие и его отношение к бессознательному". Но и она стоит лишь на грани психологии искусства. Выготский приходит к выводу, что практическое применение психоаналитического метода ждет еще своего осуществления. Надо на практике реализовать громадные теоретические ценности, которые заложены в самой теории. Предлагается учитывать сознание не как чисто пассивный, но и самостоятельно активный фактор, отказаться от пансексуализма и инфантильности, внести в круг исследования всю человеческую жизнь, а не только ее первичные и схематические конфликты. "Искусство никогда не может быть объяснено до конца из малого круга личной жизни, но непременно требует объяснения из большого круга жизни социальной.

Искусство как бессознательное есть только проблема; искусство как социальное разрешение бессознательного - вот ее наиболее вероятный ответ" [Выготский 1965, С.113].

Под прямым влиянием Фрейда практиковал самоанализ (как вариант психоанализа) М.Зощенко. Его повесть "Перед восходом солнца"(1943 г.) занимает совершенно особое положение в истории русской литературы. Это не только литературное произведение, где писателю, по его же словам, удалось "заговорить своим голосом", но и психологический документ, представляющий уникальный опыт самопознания творческой личности. Психоаналитический метод определяет логику развития сюжета книги, хотя мы практически не встречаем традиционно сформулированных психоаналитических понятий и представлений. Зощенко продемонстрировал необычный пример сочетания науки с литературой. Показательно, что уже книга "Возвращенная молодость" (1933 г.), имевшая сходную, хотя и не столь психоаналитически актуализированную проблематику, имела шумный успех. Академик И.П.Павлов стал приглашать писателя на свои знаменитые "среды". А нарком здравоохранения Н.А.Семашко опубликовал в "Литературной газете" статью, в которой поблагодарил писателя за его труд на пользу науки. С участием М.Зощенко прошел целый ряд научных диспутов, сохранились стенограммы выступлений писателя [Зощенко 1994].

М.Зощенко как бы сам предопределил возможность плодотворных психоаналитических трактовок своего творчества. Наиболее удачными и убедительными в этом отношении стоит считать опыты А.Жолковского [Жолковский 1994, 1996]. Литературовед спроецировал инварианты автпсихоаналитической повести "Перед восходом солнца" на рассказы писателя. Он подвергает демифологизирующей психоаналитической реконструкции произведения зрелого Зощенко, показывая реальные истоки многочисленных фобий писателя, в том числе и тех, которые сам Зощенко бессознательно обходил в самоанализе [Жолковский 1997а]. А.Жолковский убежден, что фрейдизм в литературоведении нужен именно наивный, "то есть взятый в том приблизительном виде, в котором он обладает интуитивной очевидностью" [Жолковский 1997б, С.18]. Исследователь подверг мощному психоаналитическому демонтажу и "властный миф" А.Ахматовой [Жолковский 1997в].

В том, что психоанализ, в духе фрейдизма анализирующий явления литературы и искусства, далеко не исчерпал своих возможностей свидетельствует сравнительно недавно появившаяся монография И.П.Смирнова "Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней" [Смирнов 1994].

Автор поставил задачей книги выработку такого метаязыка, в котором термины психоанализа, логики и диахронической культурологии были бы взаимопереводимы. В книге совмещены фрейдизм и психология интеллекта, которую развивали в 1920-30-х годах Ж.Пиаже, К.Левин, Л.Выготский. Но заметно, что автор почти безоговорочно отдаст предпочтение фрейдизму. И.Смирнов полагает, что язык Фрейда и его последователей имеет то преимущество, что именно здесь психология встретилась с историей, взятой стадияльно. Ученый имеет в виду, что "если бы у отдельной личности не было бы истории становления, истории не было бы и у того, что создается личностями, - у культуры" [Смирнов 1994, С.9]. На каждой из психогенных фаз человек обретает новую идентичность. И в большой истории, в диахронии культуры происходит вытеснение одного характера другим, доминирование одной системообразующей процедуры над другими. Литературовед

полагает, что изучение истории, в том числе истории литературы - это изучение истории как победы одного психотипа над другим.

И.Смирнов выбрал материалом русскую литературу, начиная с пушкинской эпохи, так как он вполне справедливо полагает, что ничто не запечатлевает в себе психику с такой отчетливостью как литература (искусство). И выбор именно фрейдистского варианта психоанализа объясняется тем, что исследовательским материалом Фрейда являлось воображаемое, конституирующее психизм и позволяющее каждому из нас наслаждаться произведениями искусства, в которых мир субъекта преподносится в качестве объективно данного.

При том, что фрейдизм требует корректировки (автор отмечает этот факт, считая, что главная ошибка психоаналитиков состояла в том, что они не пытались выяснить, с позиции каких характеров они изучали человека, т.е. не отделяли собственное от несобственного) - он вовсе не фантастическая наука, а наука о фантазии. И не будь наша повседневная жизнь проникнута фантазией, не существовало бы и литературы. Психоисторическая основа литературного текста выявляется следующим образом. Так как в тексте манифестируется характер, захватывающий господствующее положение в культуре, исключаящий другие психотипы, то психоистория в её литературоведческом приложении концентрируется на том, каким отношением автор текста связывает субъекта с объектом, - на форме утверждаемой в сочинении власти, на особенности проводимой в нем идеи обладания (или не-обладания). Анализ властных отношений между субъектом и объектом позволил И.Смирнову дать психологическую характеристику романтизму, реализму, символизму, авангарду, перешедшему в 1920-е годы в тоталитарную культуру и постмодернизму последней трети XX века.

Итак, главное для психоаналитической критики - признание, что в основе творческого акта лежит выражение бессознательного. Психоаналитик стремится постичь в произведении не явное, а скрытое, в творческой личности его интересуют бессознательные импульсы, толкающие ее к самовыражению. Психоаналитическая критика в системе литературно-критических исследований - это особый, не исключающий, а скорее дополняющий все другие возможные подходы метод.

1. Бахтин 1990 - Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. - М.: Худож. лит., 1990. - 543 с.

2. Бергсон 1992 - Бергсон А. Смех. - М.: Искусство, 1992. - 127 с.

3. Волошинов 1993 - Волошинов В.Н. Фрейдизм и современные направления философской и психологической мысли. - М.: Лабиринт, 1993. - 120 с.

4. Выготский 1965 - Выготский Л.С. Психология искусства. - М.: Искусство. 1965. - 392 с.

5. Жолковский 1996 - Жолковский А.К. Зубной врач, корыстная молочница, интеллигентный монтер и их автор. Крепковатый брак в мире Зоценко // Лит. обозрение. - 1996. - N 5-6. - С.128-144.

6. Жолковский 1994 - Жолковский А. Блуждающие сны и другие работы. - М.: Наука, 1994. - 428 с.

7. Жолковский 1997а - Жолковский А. Зоценко из XXI века, или поэтика недоверия // Звезда. - 1997. - N 5. - С.190-204.

8. Жолковский 1997б - Жолковский А. "Я по-прежнему опущаю себя литературоведом..." // Лит. обозрение. - 1997. - N 1. - С.16-22.

9. Жолковский 1997в - Жолковский А. Анна Ахматова - пятьдесят лет спустя // Звезда. - 1997. - № 9. - С.211-227.
10. Зошенко 1991 - Зошенко М. Возвращенная молодость. Перед восходом солнца: Повести. - М.: Известия, 1991. - 432 с.
11. Зошенко 1994 - Выступление М.М.Зошенко на диспуте // Звезда. - 1994. - № 8. - С.3-6.
12. Маньковская 1991 - Маньковская Н.Б. Шизоанализ вместо психоанализа? (Структурно-психоаналитическая эстетика). - М.: Знание, 1991. - 64 с.
13. Смирнов 1994 - Смирнов И.П. Психодиахронология. Психистория русской литературы от романтизма до наших дней. М.: Новое Литературное Обозрение, - 1994. - 352 с.
14. Фрейд 1991а - Фрейд З. Достоевский и отцеубийство // Фрейд З. Труды разных лет. В 2 книгах, Книга 2. - Тбилиси.: Мерани, 1991. - С.407-426.
15. Фрейд 1991б - Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному // Фрейд З. Труды разных лет. В 2 книгах, Книга 2. - Тбилиси.: Мерани, 1991. - С.175-406.
16. Эткин 1994 - Эткин А.М. Эрос невозможного: Развитие психоанализа в России. - М.: Гнозис; Прогресс-Комплекс, 1994. - 376 с.
17. Эткин 1996 - Эткин А.М. Содом и Психея: Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. - М.: "ИЦ-Гарант", 1996. - 413 с.

1.2. Аналитическая психология К.Г.Юнга в литературоведческих методологиях

Карл Густав Юнг (1875-1961) к главным положениям своего учения о коллективном бессознательном пришел еще до встречи с Фрейдом в 1907 году. Не смотря на то, что Юнг и Фрейд в течении нескольких лет работали в одном направлении и Фрейд видел в Юнге продолжателя своего дела, их пути разошлись после выхода книги Юнга "Символы трансформации". Юнг сразу обозначил отличие своего подхода от фрейдистского варианта психоанализа.

Расхождения были predeterminedены принципиально иным философским видением. Если у Фрейда на первом месте был конфликт сознания с вытесненными в бессознательное сексуальными побуждениями и травматическими переживаниями событий раннего детства, то Юнг полагал, что биохимические и психофизические нарушения несут ответственность лишь за часть психических заболеваний. Юнг предпочитал говорить о больной личности, а не о больном организме. Для него личность неразрывно связана с социально-культурным окружением, с историей всего человечества.

Если для Фрейда характерным было мышление в рамках оппозиции сознательного и бессознательного, которые представлялись принципиально различными, трагически несовместимыми, то Юнг отталкивался от идеи первоначального единства человеческой психики. Для Юнга сознательное и бессознательное скорее не противоположности, а две взаимодополняющие стороны психики.

Юнг значительно раздвинул временные рамки психистории человека, личности. Для него она не ограничивается датами рождения и смерти. Ученый указывал, что должен быть некий фундамент, на котором базируется индивидуальная

человеческая психика. Так Юнг пришел к идее "коллективного бессознательного", принципиально противопоставленного фрейдистскому личному, индивидуальному бессознательному. Понятие коллективного бессознательного Юнг заимствовал у представителей французской социологической школы Дюркгейма и Леви-Брюля, которые использовали в своих работах понятие "коллективные представления".

Коллективное бессознательное присуще всем без исключения людям, оно наследуется человеком, на его основе формируется индивидуальная психика. Наша психика, мышление, поведение находятся под влиянием каких-то универсальных образцов, программ. Их Юнг назвал архетипами, архетипическими образами. Архетипы коллективного бессознательного лежат в глубинах психики. Юнг подчеркивал: "Я выбрал термин "коллективное, поскольку речь идет о бессознательном, имеющем не индивидуальную, а всеобщую природу" [Юнг 1991, С.97]. Юнг находил понятия, сходные архетипам, у Платона и Августина и полагал наличие аналогии с "априорными идеями" Канта. Понятие архетипа в наибольшей степени подходит для описания феномена содержания коллективного бессознательного, так как оно подчеркивает, что "мы имеем дело с древнейшими, лучше сказать изначальными типами, т.е. испокон веку наличными всеобщими образами"[Юнг 1991, С.98]. Ученый говорит об известной абстрактности данного понятия - это гипотетический, недоступный созерцанию образ. "Архетип представляет то бессознательное содержание, которое изменяется, становясь осознанным и воспринятым; оно претерпевает изменения под влиянием того индивидуального сознания, на поверхности которого оно возникает"[Юнг 1991, С.99].

С проявлениями архетипов мы встречаемся в сновидениях и видениях пророков. Хорошо известным выражением архетипов являются сказки и мифы. Архетипические образы постоянно сопровождают человека. Именно они являются источником религии, мифологии, искусства.

Необходимое представление об идеях Юнга и приложении их к изучению литературы и искусства дает его статья "Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству" [Юнг 1992а].

Юнг полагает, что только та часть искусства, которая охватывает процесс художественного образотворчества, может быть предметом психологии. Собственное существо искусства есть объект лишь эстетически-художественного рассмотрения.

Полемизируя с установками Фрейда в отношении к истокам художественного творчества, Юнг считает недопустимым ставить художественное творчество на одну доску с неврозом. В таком случае, остроумно замечает Юнг, "либо произведение искусства - определенный невроз, либо всякий невроз - произведение искусства" [Юнг 1992а, С.96]. Современный психоанализ, доказывает ученый, не дорастает до художественного произведения. Он остается преимущественно методом медицинского лечения. Психоаналитик, "сдергивая с художественного произведения сияющую мантию искусства, ...извлекает для себя лишь голую повседневность элементарного homo sapiens - вида живых существ, к которому принадлежит и художник"[Юнг 1992а, С.99].

Не всякое художественное произведение создается при пассивности своего создателя перед напором нахлынувшего бессознательного. Существуют произведения, возникающие целиком из намерения их автора достичь того или иного воздействия. Автор подвергает материал сознательной обработке, взвешивая

возможный эффект. Надо говорить не столько о художнике как личности, сколько о творческом процессе преобразования разнообразного материала (бессознательного в том числе) в образную, художественную форму.

Юнг предлагает понять, к какому прообразу коллективного бессознательного можно возвести образ, развернутый в каждом конкретном произведении. Источник необходимо искать в сфере бессознательной мифологии, образы которой являются всеобщим достоянием человечества. Архетипы коллективного бессознательного - это "не врожденные представления, а врожденные возможности представления" [С.116]. Обращаясь к произведению мы способны реконструировать основу образа лишь путем движения от законченного произведения искусства к его истокам.

Творческий процесс "складывается из бессознательного одухотворения архетипа, из его развертывания и пластического оформления вплоть до завершенности произведения искусства" [С.119]. В произведении прообраз по сути переводится на язык современности. После этого, каждый обращающийся к произведению человек, обретает доступ к сокровенным источникам жизни. "Здесь кроется социальная значимость искусства: оно неустанно работает над воспитанием духа времени, потому что дает жизнь тем фигурам и образам, которых духу времени как раз больше всего не хватало" [С.119].

Связи психологии с литературоведением посвящена статья Юнга "Психология и поэтическое творчество" [Юнг 1992б]. Он разграничивает психологический подход к литературному произведению и литературоведческий, а так же выделяет два типа творчества: психологический и визионерский.

Психологический тип использует в качестве материала творчества содержание, лежащее в пределах человеческого сознания: жизненный опыт, переживания, человеческую судьбу. Творец обращается к вечно повторяющимся человеческим ошибкам и радостям, к тому, что может постигнуть или прочувствовать обычное сознание. Результатом литературной продукции становятся любовный, бытовой, семейный, уголовный, социальный, романы, дидактические и большая часть лирических стихотворений, трагедия и комедия. Этот род художественного творчества всегда яряцается в границах психологически понятного.

Визионерский тип творчества предполагает художественную обработку материала, не имеющего в себе ничего привычного. "Он наделен чуждой нам сущностью, потаенным естеством, и происходит он как бы из бездн человеческих веков или из миров сверхчеловеческого естества, то ли светлых, то ли темных, - некое первопереживание, перед лицом которого человеческой природе грозит полнейшее бессилие и беспомощность" [С.129]. Такой тип творчества оживляет сновидения, ночные страхи и кошмары. Происхождение визионерского типа творчества таинственно, возникает искушение рассматривать его как продукт большой человеческой души, продукт невроза. Но сведение визионерского переживания к личному опыту делает это переживание простой психологической компенсацией.

Юнг предлагает рассматривать визионерский тип творчества как результат действия неких смутно ощущаемых сил, которое переживает писатель и стремится подыскать для своего переживания адекватное ему выражение. Писатель нуждается в мифологических образах, тянется к ним как к чему-то родственному, выражает себя через них. "То, что предстает в визионерском переживании, есть один из образов коллективного бессознательного, т.е. своеобразный и прирожденный компонент

структуры той "души", которая является матрицей и предпосылкой сознания"[С.140]. Психическая структура человека несет на себе своеобразные отметки ступеней развития, пройденных прародителями. Поэтому психические продукты, вынесенные на поверхность сознания, по форме и смысловому содержанию могут нести приметы первобытного, дикарского состояния души. Мифологические мотивы часто скрываются за современным образным языком.

Таким образом, творение лишь тогда велико, если оно порождено "душой человечества", когда коллективное бессознательное прорывается и помогает осуществить творческий акт, значимый для целой эпохи, так как он несет современникам весть из глубин веков. Таковы, считает Юнг, "Фауст" Гете, "Божественная комедия" Данте.

Юнг предлагает осознать, что творческий человек может быть понят лишь из своего творческого деяния. Автор - это инструмент, он подчинен своему творению. Его высшая задача сотворение образа. Ученый уподобляет великое произведение сновидению, которое никогда не имеет однозначного истолкования. Переживания писателя, выявившиеся в гениальном творении, погружены в переживания всего человечества, являют собой эти всечеловеческие переживания.

Перу Юнга принадлежит литературное эссе "Улисс"[Юнг 1992в]. К роману Джойса ученый относится как к существенному и примечательному для нашего времени человеческому документу. Он указывает на сходство между психикой шизофреника и душевным состоянием автора книги, но не то, в какой степени автор был подвержен шизофрении, интересует Юнга. Роман для него симптоматичен, он "такой же продукт большого воображения, как и все современное искусство"[С.166]. В творчестве современных художников отчетливо прослеживается тенденция распада личности целостности на отдельные фрагменты. "Улисс" представляет собой силовое отрицание и творческое разрушение. Джойс задает игру негативных эмоциональных сил, а их колдовское влияние следует искать не в рассудке, а в глубинах души.

Нагромождение несуразностей, отталкивающего безобразия в книге видится Юнгу вполне закономерным. Это видимый итог, внешние формы высвобождения сознания духовно повязанных людей, "восстание рабов в сфере нравственности" - определяет Юнг происходящее в книге словами, которые, по его мнению, мог бы сказать Ницше.

У Джойса Юнг отмечает атрофию чувств, свойственную тому как модернисту. Но эта атрофия чувств расценивается им как закономерная реакция на чрезмерное их проявление. "Улисс" - это духовное упражнение, ритуал, в результате которого выделяется гомункулус нового мирознания.

Таким образом, учение Юнга положило начало принципиально новому отношению к художественному творчеству. Отголоски архетипов коллективного бессознательного, которые исследователи вслед за Юнгом стали находить в мифологии и литературе, позволили говорить о принципиальном единстве сюжетного языка мировой литературы. О влиянии идей Юнга на развитие литературоведческой методологии говорится в статье С.Аверинцева [Аверинцев 1970]. Следует ознакомиться со статьями авторитетного русского ученого Е.Мелетинского [Мелетинский 1991], [Мелетинский 1993]. Мы рекомендуем студентам обратить внимание на статью Б.Парамонова "Согласно Юнгу"[Парамонов 1993], в которой

автор опирается на методологию, предложенную Юнгом, при анализе творчества Иосифа Бродского. Интересна статья Х.Гюнтера, посвященная рассмотрению архетипической общности советской массовой песни [Гюнтер 1997].

Принципы анализа мифа, предложенные Юнгом, были восприняты исследователями и послужили толчком к созданию ритуально-мифологической критики, речь о которой пойдет ниже.

1. Аверинцев 1970 - Аверинцев С.С. Аналитическая психология К.Г.Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. - 1970. - N 3. - С.113-143.

2. Гюнтер 1997 - Гюнтер Х. Поющая родина (Советская массовая песня как выражение архетипа матери) // Вопросы литературы. - 1997. - N 4. - С.46-61.

3. Мелетинский 1991 - Мелетинский Е.М. Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов // Вопросы философии. - 1991. - N 10. - С.41-47.

4. Мелетинский 1993 - Мелетинский Е.М. О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов // Мировое древо. - 1993. - N 2. - С.9-62.

5. Парамонов 1993 - Парамонов Б. Согласно Юнгу // Октябрь. - 1993. - N 5. - С.155-164.

6. Юнг 1991 - Юнг К.Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Юнг К.Г. Архетип и символ. - М.: Ренессанс, 1991. С.95-128.

7. Юнг 1992а - Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Юнг К.Г. Собрание сочинений: в 19 т. Т.15. - М.: Ренессанс, 1992. - С.93-120.

8. Юнг 1992б - Юнг К.Г. Психология и поэтическое творчество // Юнг К.Г. Собрание сочинений: в 19 т. Т.15. - М.: Ренессанс, 1992. - С.121-152.

9. Юнг 1992в - Юнг К.Г. "Улисе". Монолог // Юнг К.Г. Собрание сочинений: в 19 т. Т.15. - М.: Ренессанс, 1992. - С.153-193.

1.3. Неофрейдизм или "анатомия деструктивности" Эриха Фромма

Наиболее впечатляющую реформу психоанализа предпринял во второй половине XX века Э.Фромм (1900-1980). Отойдя в 1950-е годы от теории Фрейда, он постепенно формулирует свою собственную концепцию личности, которую называет "радикальным Гуманизмом". Фромма интересуют истоки человеческой агрессивности и деструктивности (разрушительности).

Уже в первой своей книге "Бегство от свободы" [Фромм 1989], написанной в 1941 году, он говорит, что деструктивность - это отклик человека на разрушение нормальных человеческих условий бытия. Автор отмечал, что подавленные иррациональные страсти (влечение к разрушению, зависть, ненависть) вызваны бессилием и изоляцией индивидов. Человек стремится избавиться от чувства собственного ничтожества, намереваясь разрушить окружающий мир.

В человеческой природе самой по себе Фромм не обнаруживает зла, но говорит о постоянно существующей его возможности. Ссылаясь на данные палеонтологии, антропологии и истории Фромм утверждает, что уровень деструктивности рос вместе с развитием человеческой цивилизации. У человека Фромм отмечает отсутствие инстинктивных механизмов подавления внутривидовой агрессивности [Фромм 1994].

Фромм усматривает рождение разрушительности в предумышленном отказе человека от самого себя, от собственной уникальности.

В отличие от Фрейда Фромм видит в человеке не обособленного, внесоциального индивида, а человека включенного в реальный социально-исторический контекст. Он делает грандиозную попытку превращения психоанализа в социальную психологию.

Влечение к смерти и устремление к жизни, находящие разнообразные формы выражения в реальной практике человеческой жизни, - две ведущие тенденции, связанные обратной зависимостью. Чем больше проявляется стремление к жизни, тем слабее деструктивные тенденции. Для Фрейда инстинкт жизни и инстинкт смерти находятя в постоянной борьбе. Неизбежным результатом этой борьбы он считает победу смерти. Фромм предпочитает говорить не об инстинктах жизни и смерти, а о тенденциях биофилии и некрофилии, заложенных в психике каждого человека. Впервые учение о биофилии и некрофилии развивается Фроммом в книге "Душа человека" [Фромм 1992], оконченной в 1964 году. Толчком к созданию учения о некрофилии как особого рода страсти было для Фромма знакомство с речью испанского философа и писателя Мигеля де Унамуно, в которой тот назвал некрофильными лозунги фалангистов: "Долой интеллигенцию!", "Да здравствует смерть!".

Термин "некрофилия" (любовь к мертвому) обычно применяется к психическим нарушениям, представляющим интерес для сексопатологов и криминологов. Фромм видит за частными явлениями типа "труполобья" и "труположества" некрофилию как общую черту характера.

Клинические наблюдения и переосмысление фрейдовского учения об Эросе и Танатосе, инстинктах жизни и смерти, привели Фромма к гипотезе о двух глубинных страстях, пронизывающих все живое и ведущих постоянную борьбу: стремление к росту, рождению, развитию, органическому усложнению и противостоящая ему страсть к умерщвлению, разрушению, расчленению живого.

Для некрофильского характера свойственны тяга ко всему разлагающемуся и распадающемуся, к болезни и смерти. Наибольший интерес представляют рассуждения Фромма о связи между некрофилией и поклонением технике, всему механическому, особенно там, где техника служит разрушению. В двадцатом веке это сторона некрофилии нашла свое полное выражение. Безжизненный мир тотальной техники Фромм считает лишь иной формой разложения и смерти.

Первым литературным выражением этого духа деструктивности в нашем веке были футуристические манифесты Маринетти - именно изложенная в них программа была реализована национал-социализмом и получила свое полное осуществление в методах массового уничтожения людей с помощью современной техники. В футуристических манифестах заявила о себе идеология разрушительного нигилистического бунта. Об этом Фромм пишет в одной из лучших, подводящей итоги многолетним раздумьям книге "Анатомия человеческой деструктивности" [Фромм 1994]. Серьезным элементом некрофилии Фромм полагает обожествление машин и скоростей, понимание поэзии как средства для атаки, прославление войны, разрушение культуры, ненависть к женщине, отношение к локомотивам и самолетам как к живым существам.

Фромм собирался посвятить выявлению некрофильских тенденций в литературе и искусстве специальное исследование. К сожалению, это намерение Фромм не успел реализовать. Но в его книгах мы находим многочисленные замечания, анализ которых позволяет сделать вывод о методологической направленности предполагавшейся работы.

Для Фромма психоанализ представляет собой герменевтику, способ толкования, базирующийся на бесконечном процессе объяснения частного через общее и прояснения общего через понимание частного. В случае психобиографии (писателя или персонажа) основной упор делается на исследовании символических явлений. По существу, здесь мы уже обязаны выйти за пределы психологии, обратившись к мифологической символике, к традиционным и нетрадиционным религиозным представлениям. Понимание предполагает общую объяснительную теорию, а ею у Фромма является концепция характера.

Если опыт традиционного фрейдистского психоанализа даст нам зачастую картины произвольных увязок творчества с гипотетическими или реальными комплексами или неврозами (их В.Набоков называл "либидобелибердой"), то Фромм избегает надуманных схем, его исследование достаточно объективно.

Следуя за Фроммом, анализировавшим манифесты итальянских футуристов, мы можем предложить интерпретацию художественной практики русского авангарда, как пример действительности неофрейдизма в качестве исследовательской методологии. Обратимся к поэтической практике наиболее ярких представителей группы ОБЭРИУ (объединение реального искусства).

В дневниковой записи Д.Хармса, датированной 19 сентября 1933 года, мы находим следующее признание. "Лучше удаются произведения, изображающие отрицательные стороны человеческой натуры. Также лучше удаются произведения, начинающиеся с безразличного или даже плохого слова" [Хармс 1991, С.115]. 31 октября 1937 года Хармс отмечает: "Меня интересует только "чушь", только то, что не имеет никакого практического смысла. Меня интересует жизнь только в своем нелепом проявлении" [Хармс 1991, С.134].

В его произведениях сразу привлекает внимание сочетание лексического минимализма, синтаксической упрощенности с жесткостью описаний. Любопытно, что в поэзии Хармс практически не обращается к описаниям смертей и насилия, но проза его перенасыщена этими эпизодами.

В рассказе "Одна муха ударила в лоб" голову героя пробивает муха, смерть поджидает на каждом шагу любого идущего по опасной голубой дорожке. Предполагаемая гибель героя становится предметом активного обсуждения другими персонажами. У персонажа Платона Ильича учение о смертных толчках было одной из любимых наук.

В "Истории СДЫГР АППР" герою отрывают руку и обещают оторвать голову. Оторванная рука становится центром повествования. Петр Петрович откусывает ухо у профессора, которое затем несколько раз пришивается, но каждый раз на другое место. В финале рассказа всем обрезают уши.

В "Рыцаре" персонаж падает и разбивает себе лицо, выдавливает от волнения языком два передних зуба, выбрасывается из окна третьего этажа, на войне его ранят.

Убийство и жестокость, когда герою отрывают ухо, разрывают рот становятся главными темами рассказа "Грязная личность", а персонажи "Власти"

заинтересованно рассуждают о различных смертях и о том как собака кусает детей. Человеческое тело описывается как разрываемое на части или как вообще не имеющее в наличии, исчезающее по мере разговора о нем.

Мотивы жестокости становятся доминирующими в "Случаях". Над циклом "Случаи" писатель работал в 30-е годы. Этот цикл "стал зеркалом основных тем Хармса-прозаика" Обращает на себя внимание сведение сюжета каждого случая к последовательному описанию простейших действия. Темами "Случаев" чаще всего является смерть, насилие, разрушение, неестественные поступки людей, приводящие к травмам. Фромм предполагает, что "разрушительность - это средство избавления от невыносимого чувства бессилия, поскольку она нацелена на устранение всех объектов, с которыми индивиду приходится себя сравнивать" [Фромм 1989, С.155].

В дневниках Хармса сохранились упоминания о тех книгах, которые он читал. Любопытно, что среди книг по науке, сведения о которых оставил Хармс, подавляющее большинство составляют книги по психологии и психопатологии. ("Загадочные явления человеческой психики" У.Баррета, "Психотехника" Ф.Баумгартена, "Клинические приемы психологического исследования душевнобольных" А.Бернштейна, "Футуризм и безумие" Е.Радиана и другие) Среди них Хармс выделил книги по сексуальному вопросу: "Половая слабость как вид неврастении" Барда и Фоквеля, "Половое извращение" Василевского, "Пол и характер" Вейнингера, "Стыд и его значение для полового чувства" Ленца, "Теория полового влечения" Фрейда и так далее).

Направиваются аналогии с М.Зоженко, посвящавшего много времени изучению своей психики с целью избавления от мучавших его комплексов. Хармс иным образом справлялся со своими комплексами, как правило, делая попытку изжить их путем примитивистского, огрубленного изображения, вплоть до почти садистских описаний, объектов, причиняющих ему страдания. Но в основе действий обоих писателей лежит, видимо, единый психологический механизм. Таким образом они изменяли, снижая, статус неприятных объектов, меняли их значимость для себя, делали их нестрашными, получали пусть временную, иллюзорную, но власть над ними.

Нарастание деструктивности в творчестве Хармса очень тесно связано с обстоятельствами его личной жизни, опущением безысходности, которое он переживает в 30-е годы. Об этом красноречиво свидетельствуют дневники писателя. В них настойчиво звучит и тема собственной гибели, писатель жалуется на отсутствие жизненных перспектив. Он просит смерти у Бога: "Боже, теперь у меня одна единственная просьба к тебе: уничтожь меня, разбей меня, окончательно свергни меня в ад" Примечательно то, как, какими словами просит писатель - "уничтожь", "разбей", то есть и о самом себе он рассуждает, используя лексику, похожую на лексику его произведений. Разрушительность становится постоянно присутствующей внутренней тенденцией Хармса. Она находит выход и в записях для себя, и в произведениях, где насилие и смерть основные компоненты. По Фромму "уровень разрушительности в индивиду пропорционален той степени, до какой ограничена его экспансивность" [Фромм 1989, С.157]. Хармс, который в 30-е годы практически утратил возможность печататься, возможность реализовывать свои замыслы, страдающий от своей непризнанности, психологически был вынуждено ориентирован на деструктивность,

которая вызывала к жизни особую поэтику, где видное место занимало безжалостное огрубление и разрушительное снижение.

Работа обэриутов в детской литературе предстает для них как знак отверженности, маргинального положения в словесности. Детская литература (особенно для Хармса) - это своеобразный материальный "низ", дающий возможность существования духовному "верху". Она осознается как несерьезное дело, заниматься ею - удел неудачника, что, в свою очередь, является причиной комплексов, находящихся выход в специфической трактовке "детской темы" во "взрослых" произведениях.

Традиционно в русской классической литературе дети почти всегда прекрасны. Поэтому резко отрицательное изображение детей и детства в произведениях обэриутов можно расценить как сознательный отход от традиций. Тема нелюбви к детям пронизывает многие произведения Хармса. ("Отец и мать родили сына...", "Сонет", "Меня называют капуцином" и т. д.). Главный герой его "Старухи" говорит: "Дети - это гадость". "О детях я точно знаю, что их не надо вовсе пеленать, их надо уничтожать. Для этого я бы устроил в городе центральную яму и бросал бы туда детей. А чтобы из ямы не шла вонь разложения, ее можно каждую неделю заливать негашеной известью" ("Меня называют капуцином").

Были у Хармса и внутренние, социально не мотивированные причины отрицательно изображать детей в тех произведениях, которые сам писатель считал "серьезными", в которых отсутствовал привкус литературной поделки. "Хармс терпеть не мог детей и гордился этим. Да это и шло ему. Определяло какую-то сторону его существа. Он, конечно, был последний в роде. Дальше потомство пошло бы совсем уж страшное. Вот отчего даже чужие дети пугали его" [Шварц 1990, С.511]. Дневниковые записи свидетельствуют, что негативное изображение детей в произведениях носило неслучайный характер. "Я не люблю детей, стариков, старух и благоразумных пожилых...Травить детей - это жестоко. Но что-нибудь ведь надо же с ними делать!" [Хармс 1991, С.136].

То, что вызывало у Хармса резкое неприятие в реальной жизни, в его произведениях неизменно приобретало уродливые черты, предельно сниженные, отталкивающие. Это требовало использования средств абсурдистского гротеска.

Пожалуй, самой большой для Хармса была его официальная непризнанность как серьезного писателя. При жизни было опубликовано всего два "взрослых" стихотворения. Любопытно проследить, как буквально на протяжении всего творчества Хармса варьируется тема примитивистского снижения официально признанных писателей и их произведений.

Как и тема нелюбви к детям, тема неприятия писателей пронизывает многие произведения Хармса. ("Месь", "Фадеев, Калдеев и Пепермалдеев", "Четыре иллюстрации того, как новая идея огорошивает человека, к ней не подготовленного"). Фромм считал прямым проявлением речевой некрофилии употребление слов, связанных с разрушением или с экскрементами. Хармс активно использует эти слова, в его произведениях сквозной темой является активное, неприкрытое, разрушительное неприятие жизни.

Излюбленной темой обэриутов является исчезновение реальности - как физической, окружающей человека, так и художественной. Исчезающая или уже исчезнувшая реальность требует для описания минимальных изобразительных

средств. В пределе описать ее может простое молчание. Пониженный статус реальности выявляет себя в особой манере письма.

Как и у Хармса многие персонажи А.Введенского имеют какие-то недостатки из-за того, что подверглись насилию. Даже бестелесность может являться характернейшей чертой персонажа, как это происходит в пьесе "Минин и Пожарский". Но у Введенского тема физических недостатков получает специфическое развитие в алогизме произведений. Этот алогизм вызван либо отсутствием значимых элементов композиции, либо изменением их пропорций в тексте. То есть, персонажи калеки, мотивы насилия и разрушительности, также значимые в творчестве Введенского, влекут за собой и разрушение структуры текста. Тематика произведения определяет его поэтику. Нарушение формальной структуры произведения отражает исчезновение какой-то части реальности, которой автор отказывает в праве на существование.

1. Браун 1997 - Браун Дж. Психология Фрейда и постфрейдисты. - М.: Рефл-бук, 1997. - 394 с.

2. Фромм 1989 - Фромм Э. Бегство от свободы. - М.: Прогресс, 1989. - 272 с.

3. Фромм 1992 - Фромм Э. Душа человека // Фромм Э. Душа человека. - М.: Республика, 1992. - С.13-178.

4. Фромм 1994 - Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности. - М.: Республика, 1994. 447 с.

5. Хармс 1991 - Хармс Д. Дневниковые записи // Глагол. - N 4. - С.67-194.

6. Шварц 1990 - Шварц Е.Л. Живу беспокойно. - Л.: Сов. писатель, 1990. - 752с.

2. СТРУКТУРАЛИЗМ

2.1. История возникновения и основные положения структурного метода

Структурализм - это возникшее в 20-х годах нашего века научное направление в гуманитарном знании, основанное на использовании структурного метода, а также формализации и математизации. Первоначально структурный метод был разработан в структурной лингвистике, а затем распространен на литературоведение, этнографию и некоторые другие гуманитарные науки.

На возникновение структурной лингвистики оказали влияние труды И.А.Болдуэна де Куртене, Э.Сепира, но особенно Фердинанда де Соссюра. Его идеи заложили основу структурного метода. Он противопоставил язык (систему, код) и речь (текст), потребовал разграничить синхронию и диахронию. Он приписывал синхронии структурный характер. Диахрония представляет собой перечень внешних и случайных нарушений синхронии, реагируя на которые синхрония восстанавливает свою целостность. "Язык есть система, все части которой могут и должны рассматриваться в их синхронической взаимообусловленности.

Изменения никогда не происходят во всей системе в целом, а лишь в том или другом из ее элементов, они могут изучаться только вне ее...В диахронической перспективе мы имеем дело с явлениями, которые не имеют никакого отношения к системам, хотя и обуславливают их" [Соссюр 1977, С.118-119].

Ф. де Соссюр дал определение знака как означающего (форма) и означаемого (содержание), сформулировал представление о неразрывности означаемого и

означающего. Он указал на немотивированный характер означающего по отношению к означаемому, на отсутствие между ними естественной связи. Ученый фактически предсказал появление семиотики, предлагая "представить себе науку, изучающую жизнь знаков в рамках жизни общества...мы назвали бы ее семиологией" [там же, С. 54].

На формирование структурализма как литературоведческой исследовательской методологии значительное влияние оказала русская формальная школа. Русский формализм зародился и оформился как течение в литературоведении во втором десятилетии XX столетия. Впервые идеи формализма были изложены в книге В.Шкловского "Воскрешение слова" в 1914 году. В ней впервые были обоснованы идеи, которые затем, с появлением в 1916 году ОПОЯЗа (общество изучения поэтического языка), получили свое развитие. В выходявших "Сборниках по теории поэтического языка" публиковались статьи В.Шкловского, Л.Якубинского, О.Брика, В.Жирмунского, Б.Томашевского, Б.Эйхенбаума, Ю.Тынянова. Формалисты по своим взглядам на искусство были близки к членам Московского лингвистического кружка (Р.Якобсон, Г.Винокур).

Формалисты предложили рассматривать произведение как сложное единство функциональных элементов, определяемых материалом и различными приемами. Произведение искусства для них представляет собой некое устройство, которое может быть описано в виде наборов правил и приемов. Они выделили текст как самостоятельный объект исследования, имеющий замкнутую в себе внутреннюю организацию. Литературная эволюция рассматривалась ими как смена различных художественных систем.

Интерес к теоретическому наследию формалистов возникает в европейском, а затем и в североамериканском литературоведении в середине 1960-х годов. Тогда в переводах на европейские языки начинают появляться важнейшие работы Шкловского, Томашевского и Тынянова.

В это же время возрождается интерес к работам представителей Пражского лингвистического кружка (В.Матезиус, Я.Мукаржовский, Б.Гавранек, Н.Трубецкой, Р.Якобсон). Свой метод они назвали функционально-структурным, положив в основу понятия структуры и функции. Структура для них не просто совокупность, сумма составляющих ее частей. Явления, входящие в структуру, ее части становятся тем, что они есть лишь в силу своего вхождения в иерархически упорядоченное целое. "Структурное целое знаменует каждую из своих частей, и, наоборот, каждая из них знаменует именно это, а не иное целое" [Мукаржовский 1994, С.257]. Синхронно они понимали не как статику, неподвижность. Для них вспомогательный статичный, синхронный срез лишь научный прием, а не способ существования изучаемого объекта. "Структура как целое находится в постоянном движении, в отличие от суммарного целого, которое при изменении нарушается" [там же]. Понятие функции служит для понимания и объяснения выполняемых языком целей, установок, функций. Они употребляли термин "функция", когда речь шла о значении или о структуре смысловых единиц.

Философской базой структурализма принято считать феноменологию. Немецкий философ Эдмунд Гуссерль стремился превратить философию в строгую науку, используя феноменологический метод. Для Гуссерля объект исследования является результатом активности познающего сознания субъекта. Художественное

произведение рассматривается как замкнутая система, вне какого-либо контекста, как феномен. Гуссерль предложил метод выявления и описания структуры феномена. У Гуссерля структуралисты позаимствовали такие понятия как "структура" и "модель структуры" в применении к анализу произведений искусства.

Как литературоведческая методология структурализм сложился первоначально во Франции в середине 50-х годов. Структуралистские воззрения разделяли и развивали Р.Барт, А.-Ж.Греймас, К.Бремон, Ж.Женет, Ю.Кристева, Ц.Тодоров. Свое влияние во Франции идеи структурализма сохраняли до начала 70-х годов. На рубеже 70-80-х годов многие адепты структурализма становятся основателями постструктурализма и деконструктивизма. В США структурализм был популярен вплоть до 80-х годов.

Исследователи полагают, что говорить о французском и любом другом литературоведческом структурализме можно достаточно условно. "Сложность вычленения философско-методологической проблематики структурализма заключается в том, что он вовсе не является "школой" с ярко определенной теоретической и философской программой, которая бы принималась всеми ее сторонниками и представителями. Структурализм существует прежде всего как совокупность социально-научных разработок в самых различных отраслях социального и гуманитарного познания - в лингвистике, литературоведении, этнологии, психологии, истории науки" [Автономова 1977, С.9]. Не смотря на то, что структуралисты едины в перенесении методов структурной лингвистики в литературоведение, но при этом применение лингвистических моделей к тексту носит индивидуальный характер.

Перенесение методов лингвистики в другие отрасли гуманитарного знания диктовалось стремлением создать точные методы исследования, которые помогут преодолеть засилье интуитивизма и субъективизма в гуманитарном знании. Литературоведческий структурализм рассматривают также как одну из форм реакции на философию экзистенциализма, возникшую на фоне общих тенденций к возрождению рационализма. Эти тенденции тесно связаны с научным, социальным и философским развитием на Западе [Ржевская 1985].

Методология структурного анализа произведения основывается на принципе имманентного исследования произведения, то есть, исходя из его внутренних особенностей. Произведение представляет собой некое единое целое, оно уже дано исследователю и не нуждается ни в каком контексте, именно это герметически закрытое от вторжений извне образование и становится объектом исследования.

Задачей исследователя является вычленение отдельных элементов произведения и рассмотрение связей и соотношений между ними, то есть связей между компонентами структуры текста (о специфике употребления понятия "текст" в структурализме речь пойдет ниже). Для этого необходимо проделать следующие операции:

- 1) в каждом объекте выделяется определенный синхронный уровень, который рассматривается затем отдельно, изолированно от других,
- 2) рассматривается соотношенность этого уровня от других уровней, предшествующих или последующих,
- 3) внутренняя структура произведения анализируется с точки зрения иерархии уровней.

Методология структурализма, а также психоаналитические и мифотворческие теории рассматриваются в работе Н.Б.Маньковской [Маньковская 1988].

Благодаря структуралистам усилились споры о методе истории литературы, хотя основная тенденция развития структурализма направлена как раз против исторического рассмотрения явлений языка, литературы, искусства. Структурализм явился одной из самых значительных по своему воздействию реакций против исторической ориентации филологических наук XIX века. Структурализм справедливо критикуют за то, что понимание специфики объекта исследования и методология, основанная на выявлении наиболее употребляемых моделей, обнажении набора наиболее часто используемых приемов, сводит на нет постижение художественной ценности произведения и, более того, возводит произведение на уровень ремесленной поделки.

1. Автономова 1997 - Автономова Н. Философские проблемы структурного анализа в гуманитарных науках: Критический очерк концепций французского структурализма. - М.: Наука, 1977.

2. Балашов Н. К критике новейших тенденций в литературоведческом структурализме // Контекст 1973: Литературно-теоретические исследования. - М.: 1974.

3. Крутоус В.П. Дискуссионные проблемы структурно-семиотических исследований в литературоведческом структурализме // Структурализм: "за" и "против". - М.: 1975.

4. Маньковская 1988 - Маньковская Н.Б. Методология буржуазной эстетики. - М.: Знание, 1988. - 64 с.

5. Мукаржовский 1994 - Мукаржовский Я. Структурализм в эстетике и в науке о литературе // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. - М.: Искусство, 1994. - С.254-274.

6. Палиевский П. О структурализме в литературоведении. // Палиевский П. Пути реализма: Литература и теория. - М.: 1974.

7. Ржевская 1985 - Ржевская Н. Литературоведение и критика в современной Франции: Основные направления: Методология и тенденции. - М.: Наука, 1985.- 280с.

8. Соссюр 1977 - Соссюр Ф. Труды по языкознанию. - М.: Прогресс, 1977.

2.2. Структуралистская проблематика в трудах Ролана Барта

Ролан Барт (1915-1980) является одной из наиболее ярких фигур французского литературоведческого структурализма. Но собственно структуралистский период его критической деятельности приходится на середину 50-х - середину 60-х годов. Затем в его воззрениях произошел значительный перелом и конец 60-х - 70-е годы являются для него постструктуралистским периодом.

Структуралистский период Р.Барта был подготовлен серьезным изучением им работ Леви-Стросса, Соссюра, В.Проппа и представителей русской формальной школы. Толчком к постструктуралистским изысканиям Барта послужили работы Ж.Лакана, М.Фуко, М.Бахтина, У.Эко, Ж.Дериды, Ю.Кристеовой.

В статье 1962 года "Структурализм как деятельность", открывающей непосредственно структуралистский научный период, Р.Барт определяет структурализм как деятельность, то есть упорядоченную последовательность

определенного числа мыслительных операций. Целью структуралистской деятельности "является воссоздание "объекта" таким образом, чтобы в подобной реконструкции обнаружилось правила функционирования ("функции") этого объекта", а структура - это "в сущности, отображение предмета, но отображение направленное, заинтересованное, поскольку модель предмета выявляет нечто такое, что оставалось невидимым...в самом моделируемом предмете" [Барт 1989а, С.255].

"Структуральный человек", как называет Барт субъекта структуралистской деятельности, расчленяет действительность, а затем соединяет расчлененное. Именно в промежутке между двумя этими фазами структуралистской деятельности рождается нечто новое, называемое Бартом интеллигибельным (лат. *intelligibilis* - постигаемый, мыслимый, т.е. постигаемое только разумом, сверхъестественное, сверхчувственное). Он говорит о структурализме как о деятельности по строительству мира. Нет никакой разницы между научным структурализмом и литературой, а также вообще искусством, так как они имеют отношение к мимесису, основанному не на аналогии между субстанциями, а на аналогии функций. Для структуралиста должен быть несущественным тот факт, что подлежащий моделирующей деятельности объект предоставляется действительностью в уже собранном виде (язык, общество, произведение) или, наоборот, в неорганизованном виде. Главное то, что вносится человеком при воссоздании объекта. А воссоздается объект для выявления его функций, результатом оказывается сам проделанный путь. Именно поэтому нужно говорить о структуралистской деятельности, а не о структуралистском творчестве.

Барт описывает две специфические операции структуралистской деятельности - членение и монтаж. Расчленить объект, подвергаемый моделирующей деятельности, значит обнаружить в нем подвижные фрагменты, взаимное расположение которых порождает некий смысл. Сам по себе подобный фрагмент не имеет смысла, но изменения, затрагивающие его конфигурацию, вызывают изменения целого. После членения структурные единицы не оказываются в хаотическом беспорядке, так как каждая из них входит в некоторое множество аналогичных единиц, образующих осмысленное целое. После определения единиц надо выявить и закрепить за ними правила взаимного соединения, начинается деятельность по монтированию. Барт отмечает во всех произведениях, созданных в соответствии со структурным замыслом, подчиненность некоторым регулярным ограничениям. Стабильный характер этих ограничений имеет определяющее значение "поскольку на этой второй стадии моделирующей деятельности разыгрывается не что иное, как своего рода борьба против случайности...произведение искусства - это то, что человеку удастся вырвать из под власти случая" [там же, С.258]. Значение структурализма ученый видит в том, что построенная таким образом модель возвращает нам мир уже в том виде, в каком он был ей изначально дан. Объектом структурализма, таким образом является человек-производитель смыслов. Новый человек, человек которого ищет структурализм - это *Homo significans* - человек означающий. Но структуральный человек знает, что "структурализм - это всего лишь одна из форм мира, которая изменится вместе с ним...что достаточно будет возникнуть в истории новому языку, который заговорит о нем самом, чтобы его миссия оказалась исчерпанной" [там же, С.261].

В своих взглядах на язык Барт первоначально опирался на идеи Соссюра, которого затем подверг критике. Его заинтересовала теория языка Эмиля Бенвенисти,

рассматривавшего язык как суверенную деятельность и показавшего, что язык строится не в пустоте, не вне субъекта, а в тесной зависимости от него и включая его в себя. Далее ход рассуждений Барта был такой: поскольку литература есть особым образом организованный язык, то к ней приложимы его категории и законы. То есть, деятельность ученого была направлена на то, чтобы понять и показать неповторимую специфику литературы, создав при этом совершенно особую, самостоятельную науку.

Барт выступил против традиционного, академического понимания истории литературы. То состояние науки, когда она превращает историю лишь в серию монографий, посвященных отдельным личностям, превращает ее в простую хронику. Он предлагает создать историю функции литературы, рассмотреть, какую функцию литература выполняла в ту или иную эпоху. Примером такого рассмотрения литературного феномена была его книга "О Расине", сокращенный перевод которой опубликован [Барт 1989б]. Обосновывая методологию, Барт заявляет о преднамеренно закрытой интерпретации расиновских трагедий. Он помещает себя внутрь мира трагедий и описывает обитателей этого мира без каких-либо отсылок к посторонним источникам. Трагедию он рассматривает как систему единиц и функций. При анализе композиции трагедий Расина он использует структуралистскую схему бинарных оппозиций и дополняет ее психоаналитическими концепциями.

Для Барта главным является изучение организации, структуры сообщения, а не его содержания. Он переносит законы языка на другие виды человеческой деятельности. И приверженцы, и критики структурализма называли это "лингвистическим империализмом". В своих работах Барт неоднократно останавливается на мысли о том, что в структурализме главное система, превалирующая над содержанием, передаваемого с помощью системы.

Представляет интерес работа Барта 1953 года "Нулевая степень письма" [Барт 1983], где он вслед за Мишелем Фуко размышляет об "освобожденном языке" литературы, который обозначается у него собственным термином - письмо. Разработка этого понятия является одним из главных моментов в наследии Барта.

Он определяет "письмо" как особую зону, лежащую между национальным языком, на котором пишет писатель, и его индивидуальным стилем; это - "формальная реальность, независимая от языка и стиля". "Язык и стиль - слепые силы; письмо - это акт исторической солидарности. Язык и стиль - объекты; письмо - функция: оно есть способ связи между творением и обществом, это литературное слово, преображенное благодаря своему социальному назначению" [Барт 1983, С.312]. Хотя существуют различные типы письма и они отличаются друг от друга, но их можно сопоставить, поскольку порождены они одним и тем же порывом - "рефлексией писателя относительно социального использования формы и связанного с этим выбора. Письмо - ...есть мораль формы, оно есть акт выбора того социального пространства, в которое писатель решает поместить Мир своего слова...Письмо - это способ мыслить литературу, а не распространять ее среди читателей" [там же, С.313]. Писателю не дано выбирать себе письмо. Возможные виды письма возникают под давлением истории и традиции. "Письмо - наука о языковых наслаждениях, камасутра языка (причем существует лишь единственный трактат, обучающий этой науке, - само письмо" [1989в, С.464].

Имеет смысл познакомиться с некоторыми доструктуралистскими работами Барта, в которых закладываются основы понимания ряда основополагающих для

структурализма и постструктурализма категорий. Представление о них - необходимое условие адекватного прочтения и понимания трудов современных литературоведов.

В "Нулевой степени письма" Барт во французской литературе намечает три этапа "раскола буржуазного сознания": письмо как созерцание мира (классическое письмо), письмо как производство ("флоберизованное письмо") и, наконец, начавшаяся с Маларме деконструкция письма и обнажение идиосинкритичности писательского стиля. Классическое письмо определяется подчинением формы содержанию; оно возникает как "универсальная" ценность, как норма и пример для подражания, как "язык для всех". Барт считает, что литературу в ее классическом понимании учредил роман, ставший наряду с историческими описаниями основной формой, где нашла детальное выражение природа классического письма, ориентированного на словарные значения слов, а не на значения, спонтанно возникающие из самой "плоти слов". "Флоберизацией письма" Барт называет процесс превращения письма в меновую стоимость, когда учитывается стоимость вложенного в письмо труда и торжествует сознание условности, произведённости формы. Он отмечает, что от Флобера берет начало целая плеяда писателей, которые "практиковали письмо как средство демонстрации ремесленнических операций" и "выделывали" язык, внятно говорящий о своей стоимости, писателей, для которых хорошо писать значило уметь кроить слова внутри фразы, добываясь так называемого "экспрессивного ритма". Это новое письмо представлено именами Готье, Доде, Золя, Жида, Валери. Упразднил ритуал литературности Малларме. Барт констатирует, что выдвинутый Малларме лозунг "нужно изменить язык" близок лозунгу К.Маркса "нужно изменить мир". Задачей нового типа письма - явить слово во всем богатстве его возможностей. Пресекается социальная функция языка. Одновременно работает целый пучок смыслов слова. Слово ничего не передает, не вступает в коммуникацию. Коннотативные, несловарные значения слова получают перевес перед общеупотребительными, словарными смыслами. Начинается деконструкция всей системы литературных жанров, подразумевавшей примат мысли, как инстанции, контролирующей язык.

Он показывает движение письма в сторону конструирования языковых утопий, в работе намечаются пути структурного анализа социальных мифов. В полном объеме мифологическое сознание современников Барта становится объектом структуралистского критического анализа в книге 1956 года "Мифологии" [Барт 1996].

Барт ввел в литературоведческий обиход понятие "текст", которым он заменил понятие произведение. Произведение - это что-то конкретное, заполняющее часть книжного пространства. Текст представляет собой методологическое поле. Произведение можно держать в руке. Текст существует только в языке как дискурс. Опыт текста приобретается только в процессе деятельности (чтения, восприятия). Текст не входит ни в какую иерархию жанров, подрывает любую иерархию. Для Барта текст представляет собой часть интертекста. Эти суждения Барта имеют важнейшее методологическое значение для всей постструктуралистской критики. Можно составить представление о методологических возможностях, открываемых понятием "текст", прочитав работу Барта "Удовольствие от текста" [Барт 1989в].

С понятием текста у Барта тесно связано понятие "автор". Автор - такой же гость своего текста, как и все другие, как один из героев романа, критик, читатель.

Барт десакрализует понятие автора, так как оно существенно для произведения, но не для текста. В его носящей программный характер статье 1968 года "Смерть автора" [Барт 1989г] резкой критике подвергается фигура Автора произведения. Автор "умирает", когда о чем-то рассказывается ради самого рассказа, а не ради прямого воздействия на действительность. Ранее предполагалось, что Автор вынашивает книгу, "предшествует своему произведению, как отец сыну". Современный скриптор (лат. skriptor - переписчик, писец) рождается одновременно с текстом, "всякий текст пишется здесь и сейчас". Как считает Барт, скриптор несет в себе не страсти и настроения, а необъятный словарь из которого он черпает свое письмо. Жизнь лишь подражает книге. Если текст имеет автора, то он получает окончательное значение, а письмо замыкается. Осмеяние Автора и сомнение в правомерности его существования демонстрировали Малларме, Валери, Пруст. Сюрреализм, не признававший за языком суверенные права и практиковавший автоматическое письмо, также внес вклад в дело десакрализации автора. За рамками литературы фигура Автора разоблачается современной лингвистикой, с точки зрения которой "автор есть всего лишь тот, кто пишет, язык знает "субъекта", но не "личность" [там же, С.387].

Если устранен автор, то уже невозможны притязания на расшифровку текста. Существование автора замыкает письмо, наделяет его окончательным значением. Но "пространство письма дано нам для пробега, а не для прорыва; письмо постоянно порождает смысл, но он тут же улетучивается, происходит систематическое высвобождение смысла,... чтобы обеспечить письму будущее, нужно опрокинуть миф о нем - рождение читателя приходится оплачивать смертью автора". А тогда жизнь сама становится сюжетом, который развивается одновременно с произведением. Теперь произведение влияет на жизнь, а жизнь на произведение. "Смерть автора" становится одним из ключевых понятий постструктурализма и деконструктивизма.

Итак, Ролан Барт - наиболее яркая, без преувеличения можно сказать, символическая фигура французского структурализма, не случайно рассматривался современниками воплощением этого направления литературоведения. Ему, по сути, удалось заложить основы структурального понимания литературы и распространить свою методологию на гуманитарное знание вообще.

Необходимо иметь представления и о трудах других структуралистов - единомышленников и учеников Барта. Идея Барта о распространении принципов структурализма на все сферы человеческой деятельности получила всестороннюю разработку в трудах критиков, группировавшихся вокруг журнала "Тель кель", а особенно в статьях ученицы Барта Юлии Кристевой.

Проблеме осознания специфики литературы и создания совершенно особой, самостоятельной науки о литературе посвящены труды Цветана Тодорова. Его занимает поиск критериев, позволяющих отличить литературу от не-литературы. Он отделил поэтику как науку о литературе от интерпретации отдельных произведений и от остальных наук. Рекомендуем самостоятельно ознакомиться с интересными статьями Ц.Тодорова "Семиотика литературы" [Тодоров 1983а] и "Понятие литературы" [Тодоров 1983б].

1. Барт 1983 - Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. - М.: Радуга, 1987. - С.306-349.

2. Барт 1989а - Барт Р. Структурализм как деятельность // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. - М.: Прогресс, 1989. - С.253-261.
3. Барт 1989б - Барт Р. О Расине // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. - М.: Прогресс, 1989. - С.142-242.
4. Барт 1989в - Барт Р. Удовольствие от текста // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. - М.: Прогресс, 1989. - С.462-518.
5. Барт 1989г - Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. - М.: Прогресс, 1989. - С.384-391.
6. Барт 1996 - Барт Р. Мифологии. - М.: Издательство имени Сабашниковых, 1996.
7. Грецкий М.Н. Французский структурализм. - М.: Наука, 1971.
8. Косиков Г. Ролан Барт - семиолог, литературовед // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. - М.: Прогресс, 1989. - С.3-45.
9. Тодоров 1983а - Тодоров Ц. Семиотика литературы // Семиотика. - М.: Радуга, 1987. - С.350-354.
10. Тодоров 1983б - Тодоров Ц. Понятие литературы // Семиотика. - М.: Радуга, 1987. - С.355-369.

3. СТРУКТУРНО-СЕМИОТИЧЕСКИЙ МЕТОД

3.1. История структурно-семиотического метода

В 1960-е годы на Западе и в СССР получают распространение структурно-семиотические исследования искусства и литературы. Семиотика - общая теория знаков и знаковых систем. Термин "семиотика" употреблялся первоначально для формальной, логико-математической линии, а содержательная, предметная линия по европейской традиции называлась семиологией. Позднее термины семиотика и семиология стали употребляться как синонимы.

Заложил основания всеобъемлющей науки о знаках американский философ Чарльз Моррис, опубликовавший в 1938 году "Основы теории знаков", а в 1946 году работу "Знаки, язык и поведение". Но у истоков семиотики стоят труды английского философа Д.Локка, впервые высказавшего мысль о необходимости создания общей теории знаков еще в конце семнадцатого века. К созданию новой науки о знаках и знаковых системах вели традиции логики (Ч.Пирс) и лингвистики (Соссюр). Пирс впервые научно охарактеризовал знак, его значение, знаковое отношение и другие семиотические понятия. Он высказал идею о том, что определение значения знака сводится к определению привычек, которые он производит.

Существует множество определений понятия "знак", являющегося ключевым для семиотики. Приведем некоторые из них. "Знак - сигнал, несущий смысл, закодированную информацию; предмет, находящийся в отношении к другому предмету, указывающий на него, обозначающий его". "Знак - чувственно воспринимаемый предмет, отсылающий организованную (мыслящую) систему к другому предмету. Знак не заменяет, а замещает обозначаемое (обозначаеый предмет, денотат)". "Знак - любое материальное явление или вещь, предмет, которые используются человеком преднамеренно по своему природному, естественному назначению, а вместо других явлений, вещей, предметов для передачи определенных

сведений, сообщений, сигналов". Главным в знаке является его способность нести какую-либо информацию. Для понимания знаковых аспектов искусства важное значение имеет указание Ч.Морриса на связь знака с действием. Знак в его понимании есть предмет, отсылающий к другому предмету при помощи предрасположения к действию.

Знаки являются своеобразным алфавитом, из которого складывается знаковая ситуация. Правила складывания знаков в высказывание дает грамматика (код). Семиотика не ограничивается изучением знаков и делает упор на рассмотрение высказывания как основной единицы общения, во имя которого знаки и возникают.

Функционирование знака создает знаковую ситуацию. Прочтение знака предполагает выявление и осознание стоящего за ним предмета (предметное значение знака) и смысла (смысл знака). В знаковой ситуации всегда проявляется и предметное значение, и смысл. Отсутствие одного из этих компонентов разрушает знаковую ситуацию.

Необходимые сведения об основных семиотических понятиях можно получить в учебном пособии белорусского ученого Б.Плотникова "Семиотика текста. Параграфемика" [Плотников 1992].

Основы семиотики языка и литературы были заложены представителями структурализма, русской формальной школы, работами А.Белого. Классической работой структурно-семиотического движения в довоенный период стала книга 1928 года "Морфология сказки" советского фольклориста В.Проппа. Значительный вклад в развитие семиотики внесли русско-американский литературовед Р.Якобсон, датский лингвист Л.Ельмслев, французские лингвисты и семиотики Э.Бенвенист, Р.Барт, А.Греймас, американские лингвисты З.Харрис и Н.Хомский, итальянский семиотик У.Эко. До второй мировой войны структурно-семиотический подход нашел применение главным образом в литературоведении. В изучение семиотики искусства большой вклад внесли русские ученые - В.Я.Пропп, П.Г.Богатырев, М.М.Бахтин, О.М.Фрейденберг, П.А.Флоренский. После войны в сфере семиотических исследований оказываются практически все виды искусства, социального и гуманитарного познания. Мировое признание получают труды представителей тартуско-московской семиотической школы, речь о которой пойдет ниже. История семиотики прекрасно излагается в ставшей классической монографии Вяч.Вс.Иванова "Очерки по истории семиотики в СССР" [Иванов 1976].

Сторонники структурно-семиотического метода рассматривают языки различных видов искусств. Художественная информация в каждом виде искусств передается через свою систему знаков. Семиотика искусства включает в себя художественную синтактику (осмысление знаков художественной культуры и правил их сопряжения), художественную семантику (чтение знаков и выявление их смысла), прагматику (отношение знаковых систем к человеку и обществу). Семиотику искусства интересует технический, формальный аспект. Поскольку свое содержание искусство берет из внешних источников (из самой жизни), постольку содержание с точки зрения семиотики не может выразить специфику искусства. Искусство в таком случае объясняется через что-то другое: социально-экономическое, идеологическое, политическое, нравственное и т. д. Семиотика предлагает рассматривать искусство изнутри, через него самого. Её интересует то, как сделано произведение, каковы его форма и структура, каков его язык, на котором можно вступить с ним в диалог. Она

широко использует методы формализации и математизации, типологизации и классификации и другие методы современного научного исследования. Благодаря этому семиотические исследования приобретают строгость и точность. Вместе с тем, подобно тому как традиционный, содержательный подход проявлял нередко пренебрежение к форме, семиотика делает то же самое в отношении содержания.

Семиотика позволяет осмыслить взаимоотношения с другими видами искусства. Для понимания значения литературы в их системе важно учесть взаимодействие в художественной культуре вербального, естественного языка и надязыковых, вторичных, моделирующих систем знаков. Слово сопровождает и комментирует все несловесные типы художественного творчества.

Существенным отличием современного структурного анализа от формализма и раннего этапа структурных исследований заключается в самом выделении объекта исследования. Краеугольным камнем названных выше школ было представление об отдельном, изолированном, стабильном, самодостаточном тексте. Текст был началом и концом исследования. Современное семиотическое исследование также считает текст одним из основных исходных понятий, но сам текст мыслится не как некоторый стабильный предмет, имеющий постоянные признаки, а в качестве функции: как текст может выступать и отдельно произведение, и его часть, и композиционная группа, жанр, в конечном итоге - литература в целом.

Современное состояние и особенности зарубежной семиотики анализируются в книге Д.А.Силичева [Силичев 1991]. Внимание автора сосредоточено не только на литературной семиотике, но и на проблемах музыкальной семиотики, семиотики кино.

1. Иванов 1976 - Иванов В.В. Очерки по истории семиотики в СССР. - М.: Наука, 1976.
2. Плотников 1992 - Плотников Б.А. Семиотика текста: Параграфемика. - Мн.: Выш. шк., 1992. - 190 с.
3. Силичев 1991 - Силичев Д.А. Семиотика и искусство: анализ западных концепций. - М.: Знание, 1991. - 64 с.
4. Успенский 1995 - Успенский Б.А. Семиотика искусства. - М.: "Языки русской культуры", 1995. - 360 с.

3.2. Тартуско-московская семиотическая школа

В 1962 году состоялся симпозиум по структурному изучению знаковых систем, который был организован Институтом славяноведения и Советом по кибернетике. На нем прозвучали доклады по семиотике языка, машинному переводу, семиотике искусства, мифологии. Выступали на нем преимущественно московские ученые.

Независимо от москвичей к сходным идеям приходят тартуские ученые. В 1960/61 учебном году Ю.М.Лотман начинает читать в Тартуском университете курс по структурной поэтике.

В 1964 году в Тарту вышел первый сборник «Трудов по знаковым системам», где были опубликованы "Лекции по структуральной поэтике" Ю.Лотмана. Сам термин "семиотика" в то время воспринимался как нежелательный с точки зрения советской идеологии и нормативной марксистской эстетики. По цензурным соображениям

В.А.Успенским был предложен и затем широко использовался термин "вторичные моделирующие системы".

Объединение в рамках одного научного направления, одной школы ученых двух городов - Москвы и Тарту - не было случайным. Московские участники группы Вяч.Вс.Иванов, В.Н.Топорв, Л.Ф.Жегин, А.А.Зализняк, Б.А.Успенский, М.Я.Пятигорский, Б.М.Гаспаров были лингвистами, пришли в семиотику из лингвистики. В Тартуском университете на кафедре русской литературы был создан научный коллектив под руководством профессора Б.Ф.Егорова. В него вошли Ю.М.Лотман, З.Г.Мицц, И.А.Чернов. "Встреча с литературоведами определила интерес москвичей-лингвистов к тексту и к культурному контексту, т.е. к условиям функционирования текста. Между тем, встреча с лингвистами определила интерес к литературоведов к языку как к генератору текстов, механизму их порождения" [Успенский 1994, С.266]. Тартуский университет стал местом встречи двух традиций. Московские участники были яркими последователями Московского лингвистического кружка. Научные интересы и взгляды тартусцев сформировались под воздействием ленинградской литературоведческой школы (Эйхенбаум, Жирмунский, Томашевский, Пумпянский, Бахтин, Фрейденберг, Пропп, Гуковский, Тынянов). В воспоминаниях Ю.Лотмана можно встретить рассказы о том, как он учился у Гуковского, Жирмунского, Проппа. И москвичи и тартуские ученые много общались с Р.О.Якобсоном, П.Г.Богатыревым, М.М.Бахтиным. Симбиоз различных традиций оказался удивительно плодотворным.

Основной формой работы такого необычного сообщества ученых стали проходившие раз в два года летние семиотические конференции. В Ученых записках тартуского университета регулярно выходили «Труды по знаковым системам».

Сами участники школы выделяют несколько периодов в своей деятельности. 1960-е годы характеризуются отчетливой связью с лингвистикой. Знаковые системы понимались как вторичные, надстроенные над языком. Уже тогда обнаружился интерес ученых к областям науки смежным с филологией - искусствознанию, этнографии, истории, мифологии. Тогда же определилась и общая тема научных интересов - семиотика культуры. Культура в семиотическом смысле понималась как система отношений, устанавливаемых между человеком и миром. Эта система регламентирует поведение человека и определяет то, как он моделирует мир.

В семидесятые годы вместо летних семиотических школ стали проходить более широкие конференции, проводившиеся в разных городах. Одновременно функционировали постоянно действующие семинары, объединявшие более узкие и однородные группы специалистов.

В последующие годы участники школы использовали малейшие возможности пропаганды своих взглядов в СССР. Постепенно семиотические исследования прорывались к широкому читателю. Много работ было опубликовано за рубежом. Школа получила международное признание и авторитет. Но в конце 1970-х годов говорить о прежней целостности, единстве научных интересов говорить не приходилось. Яркие, самобытные ученые, входившие в школу, сфокусировали своё внимание на широком спектре проблем семиотики культуры. Но они публиковали совместные труды, традиционным оставалось их неизменное участие в тартуских семиотических изданиях. Подробно с историей возникновения и функционирования

тартуско-московской школы можно познакомиться в книге "Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа".

Участники этого оригинального научного сообщества отличались широким разнообразием своих научных интересов. Так Вяч.Вс.Иванов широко применял структурно-семиотический метод в исследовании многих языков. Широко известен он своими исследованиями мифологии. Одновременно он занимается кибернетикой и проблемами асимметрии человеческого мозга. Б.А.Успенский известен трудами по семиотике языка, культуры. Он специалист по истории русского литературного языка. Классическими считаются его работы "Поэтика композиции" и "Семиотика иконы" [Успенский 1995]. В.Н.Топоров лингвист и исследователь русской духовной культуры. А.М.Пятигорский специалист по структурной мифологии.

1. Успенский 1994 - Успенский Б.А. К проблеме генезиса тартуско-московской семиотической школы // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. - М.: Гнозис, 1994. - С.265-278.

3.3. Структурно-семиотические исследования в трудах Ю.М.Лотмана

Юрий Михайлович Лотман (1922 - 1993) всегда интересовался различными аспектами гуманитарных наук. Его перу принадлежит около 800 научных работ по литературоведению, культурологии, теории и истории культуры и т. д. Рассмотрим наиболее важные труды ученого, преимущественно те, в которых формулируются основные положения структурно-семиотической методологии.

Ю.М.Лотман выделял три различных аспекта семиотики. Во-первых, она научная дисциплина, область знания, объектом которого является сфера знакового общения. Во-вторых, она метод гуманитарных наук, проникающий в различные дисциплины и определяемый не природой объекта, а способом его анализа. Один и тот же объект допускает и семиотический и несемиотический подход. В-третьих, - это своеобразие научной психологии исследователя, склад его познающего сознания. Исследователь-семиотик привычно преобразует окружающий его мир, высвечивая в нем семиотические структуры. Это связано с воздействием описываемого на описываемый объект.

Коренными вопросами всякой семиотической системы Ю.Лотман считал, во-первых, отношение к вне-системе, к миру, лежащему за ее пределами, и, во-вторых, отношение статики к динамике. Последний вопрос он сформулировал так: каким образом система, оставаясь собой, может развиваться.

Первой значительной семиотической работой Ю.Лотмана, завоевавшей популярность в научном мире были его "Лекции по структуральной поэтике: Введение. Теория стиха", вышедшие в 1964 году. В 1994 году они были переизданы практически без изменений [Лотман 1994]. "Лекции" стали основой двух следующих книг, существенно дополненных новыми материалами "Структура художественного текста" [Лотман 1970] и "Анализ поэтического текста: структура стиха" [Лотман 1972].

В работе "Структура художественного текста" Ю.Лотман [Лотман 1970] определил искусство как генератор языков особого типа, как особое средство коммуникации. Создавая, воспринимая и передавая произведение искусства человек передает, получает и хранит особую художественную информацию. Поэтическая речь

рассматривается как особого рода структура большой сложности. Она значительно усложнена по отношению к естественному языку. Если бы объем информации, содержащейся в поэтической и обычной речи был одинаковым, художественная речь потеряла бы право на существование и отмерла бы. Художественная структура позволяет передавать такой объем информации, который совершенно недоступен для передачи другими средствами. Мысль писателя реализуется в определенной художественной структуре и неотделима от неё. Идея художника реализуется в его модели действительности.

Чтобы воспринимать передаваемую средствами языка искусства информацию, надо владеть его языком. Всякий язык есть не только коммуникативная, но и моделирующая система. Язык художественного произведения является определенной художественной моделью мира, и в этом смысле всей своей структурой принадлежит содержанию - несет информацию.

Художественная литература говорит на особом языке, который надстраивается над естественным языком как вторичная система. Знаки в искусстве имеют не условный как в языке, а иконический, изобразительный характер. Всякий художественный текст создается как уникальный, сконструированный знак особого содержания.

Обладея способностью концентрировать огромную информацию на "площади" очень небольшого текста, художественный текст имеет одну особенность: он выдает разным читателям различную информацию - каждому в меру его понимания, он же дает читателю язык, на котором можно усвоить следующую порцию сведений при повторном чтении. Он ведет себя как некоторый живой организм, находящийся в обратной связи с читателем и обучающий этого читателя. Заметим, что это одна из ключевых идей Ю.Лотмана. На материале русской культуры и литературы различных эпох он в своих многочисленных статьях прослеживает то, как текст создает себе культурный контекст, а писатель создает не только произведение, но и читателя. Именно с этой точки зрения он оценивает, например, роль Н.М.Карамзина в истории русской культурной жизни: "он создавал русской культуре образцы Писателя и Человека, которые входили в сознание поколения, формируя личности и биографии других писателей" [Лотман 1987, С.316]. Рекомендуем для чтения увлекательную монографию Ю.Лотмана "Сотворение Карамзина", где ученый демонстрирует уникальный синтез научного структурно-семиотического и художественного подхода.

Специфика взаимодействия текста и внетекстовой реальности также предмет интенсивных исследований Ю.Лотмана. Свои идеи относительно своеобразия семиотического контакта произведения и реалий окружающей действительности он реализовал в комментариях к роману А.С.Пушкина "Евгений Онегин" [Лотман 1980]. Эта книга, а также биография А.С.Пушкина [Лотман 1981], незаменимые пособия для студентов и учителей-словесников.

Структура поведения людей различных исторических эпох, представление о которой дают не только художественные тексты, но и документальные источники, материалы смежных с филологией наук, также изучалась Ю.Лотманом. Он основывался на методологической установке, что для общества существуют совсем не все поступки индивида, а лишь те, которым в данной системе культур приписывается некоторое общественное значение. А общество, осмысляя поведение отдельной личности, упрощает и типизирует его в соответствии со своими социальными кодами.

Представление об этой лотмановской идее дает статья "Декабрист в повседневной жизни" [Лотман 1988].

Предметом исследований последнего десятилетия жизни ученого были различия между различными культурными системами. Особо его интересует поведение этих систем в момент "взрыва", культурного слома. Его книга "Культура и взрыв" [Лотман 1992] - своеобразная квинтэссенция размышлений ученого над спецификой функционирования семиотических систем, содержащая принципиальные для развития современной гуманитарной науки идеи. Прежде всего его интересует проблема пересечения смысловых, семантических пространств. Он трактует семиотическое пространство как многослойное пересечение различных текстов, вместе складывающихся в определенный пласт, со сложными внутренними соотношениями, разной степенью переводимости и пространствами непереводаемости. Под этим пластом расположен пласт "реальности" - той реальности, которая организована разнообразными языками и находится с ними в иерархии соотношенности. Оба эти пласта образуют семиотику культуры.

Мир семиозиса не замкнут фатальным образом в себе: он образует сложную структуру, которая все время "играет" с внележащим ему пространством, то втягивая его в себя, то выбрасывая в него свои уже использованные и потерявшие семиотическую активность элементы. Семиологическое пространство заполнено свободно передвигающимися обломками различных структур, которые, однако, устойчиво хранят в себе память о целом и, попадая в чужие пространства, могут вдруг бурно реставрироваться. Семиотические системы проявляют, сталкиваясь в семиосфере, способность выживать и трансформироваться.

В культуре происходит постоянное взаимодействие взрывных (непредсказуемых) и постепенных (предсказуемых) процессов. Постепенные и взрывные процессы, представляя собой антитезу, существуют только в отношении друг к другу. Непредсказуемые процессы не являются единственным путем к новому. Целые сферы культуры могут осуществлять свое движение только в форме постепенных изменений. Противоречивая сложность исторического процесса активизирует то ту, то другую форму протекания культурных процессов.

Культура как сложное целое составляется из пластов разной скорости развития. Любой синхронный срез обнаруживает присутствие различных ее стадий. Взрывы в одних пластах могут сочетаться с постепенным развитием в других. Постепенные и взрывные процессы в синхронно работающей структуре выполняют важные функции: одни обеспечивают новаторство, другие - преемственность. В оценке современников эти тенденции переживаются как враждебные. На самом деле, это две стороны единого, связанного механизма, его синхронной структуры. Агрессивность одной их них не заглушает, а стимулирует развитие противоположной.

Взрывы представляют собой неизбежный элемент культурного процесса. Ю.Лотман выделяет бинарные и тернарные культурные системы и указывает на их существенно разное отношение к взрыву. Бинарная система, проявляющаяся в мышлении и особенностях самоописания культуры, подразумевает деление всего в мире на положительное и отрицательное, на греховное и святое, на национальное и искусственно привнесенное. Для ряда русских писателей, таких как Лермонтов, Гоголь, Достоевский характерны бинарные антитезы греха и святости, демона и ангела. Выделение двух полюсов как основного организатора структуры неизбежно

приводит к специфическому типу динамики сюжета. Он складывается не только как борьба между полюсом зла и полюсом добра, но и как более сложная модель - путь к добру мыслится через предельную степень зла.

Тернарная модель включает мир добра, мир зла и мир, который не имеет однозначной моральной оценки и характеризуется признаком существования. Он оправдан самим фактом своего бытия. Мир жизни расположен между добром и злом. Центром внимания оказывается мир обычной жизни. Это мир естественного, каждодневного человеческого существования, который оправдан не добром и не злом, не талантом и не преступлением, не высокой нравственностью и не низкой безнравственностью, а просто своим бытием.

Тернарные системы в момент взрыва сохраняют определенные ценности предшествующего периода. Идеалом бинарных систем является полное уничтожение всего уже существующего. "Тернарная система стремится приспособить идеал к реальности, бинарная - осуществить на практике неосуществимый идеал" [Лотман 1992, С.258]. Бинарное мышление заметно у Достоевского, который идеологический замысел иллюстрирует реальностью. У Льва Толстого - реальность вступает в конфликты с идеологической схемой и всегда представляет нечто более богатое.

Цивилизация западного типа относится к тернарным системам, где взрыв разрывает лишь часть пластов культуры, пусть даже и значительную. Непрерывность переплетается с разрывами, образуя единую историческую связь. Русская цивилизация рассматривается Ю.Лотманом как бинарная структура, в которой моменты взрыва ведут неизбежно к глубоким кризисам и коренным обновлениям. Ведущий принцип бинарных систем - "кто не с нами, тот против нас". Особой проблемой государств постсоветского пространства считал ученый переход от бинарной, тяготеющей к максимализму и полярности культуры, от мышления, ориентированного на взрыв, к эволюционному сознанию.

В различных своих работах Ю.Лотман обращается к проблеме культурных универсалий. Наиболее последовательно он рассматривает ее в своей монографии "Внутри мыслящих миров. Человек - текст - семиосфера - история", написанной специально для западного читателя и опубликованной на русском языке сравнительно недавно [Лотман 1996]. Чтобы межкультурные контакты были возможны, культуры должны иметь образы-эквиваленты. Наличие для всех земных человеческих цивилизаций определенных культурных универсалий делает в принципе любой текст человеческой культуры в какой-то степени переводимым на язык другой культуры, т.е. в какой-то степени понимаемым. Асимметрия человеческого тела является антропологической основой его семиотизации, семиотика правого/левого имеет столь же универсальный для всех человеческих культур характер, как и противопоставление верх/низ. Универсалиями являются изоморфизм тела и мира, дуализм живого и мертвого и т. д. "Количество основных элементов, из которых строится картина мира, относительно невелико и имеет универсальный характер. Отличия возникают на уровне комбинаций" [Лотман 1996, С.112].

Думается, что не случайно проблема универсалий культуры была основательно изложена именно для западного читателя. Упорное распространение "общечеловеческих" ценностей, которые на самом деле являются преимущественно ценностями западноевропейской культуры, входит в противоречие с глубинными основами функционирования механизма культуры вообще. Стереотипы западной

цивилизации будут в таком случае вполне естественно отторгаться иначе ориентированными культурами.

Нельзя не заметить противоречия, в которое впадает ученый. С одной стороны - обозначается необходимость перехода от бинарной системы русской культуры к гетерогенной западной структуре. С другой - одновременно звучит предостережение, пусть неявное, против экспансии чуждых культурных систем. Следует также отметить, что предлагаемая Ю.Лотманом альтернатива культурного и государственного развития исключительно европоцентрична, более того, ориентирована лишь на западноевропейский образец, но практически не учитывает другие возможные направления. Среди культурных кодов русской культуры, ученый почти не учитывает православный, ощутимо влиятельный в истории русской культуры и литературы.

1. Лотман 1970 - Лотман Ю.М. Структура художественного текста. - М.: Искусство, 1970.

2. Лотман 1980 - Лотман Ю.М. Роман А.С.Пушкина "Евгений Онегин". Комментарий. - Л.: Просвещение, 1980. - 416 с.

3. Лотман 1981 - Лотман Ю.М. Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя. - Л.: Просвещение, 1981. - 255 с.

4. Лотман 1987 - Лотман Ю.М. Сотворение Карамзина. - М.: Книга, 1987.

5. Лотман 1988 - В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. - М.: Просвещение, 1988. - 352 с.

6. Лотман 1992 - Лотман Ю.М. Культура и взрыв. - М.: Гнозис, 1992. - 272 с.

7. Лотман 1994 - Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. - М.: Гнозис, 1994. - 560 с.

8. Лотман 1996 - Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек - текст - семиосфера - история. - М.: "Языки русской культуры", 1996. - 464 с.

4. МИФОЛОГИЧЕСКАЯ КРИТИКА

4.1. Истоки мифологического направления в литературоведении

Сторонники данного направления, а на Западе и в США сложилась традиция называть его мифологической критикой, используют в своей практике элементы психоанализа и структурализма. В основе их подхода к анализу произведения лежит принцип отыскания мифологической структуры, следов мифологического мышления, отголосков мифов в художественных и нехудожественных текстах более поздних эпох.

Кульмифа пронизывает европейскую и американскую культуру XX века. Именно в нашем веке оживился интерес к мифу, появились его разнообразные творческие обработки и интерпретации. Хотя внимание к мифу в европейской культуре было постоянным, и человек, начиная с античности, постоянно вынужден был определяться в своем отношении к мифу, к разнообразным толкованиям мифа, господствующим было представление, что миф - продукт ранних этапов в развитии человечества и новое мифотворчество невозможно.

Идея о значимости мифа не только для современного искусства, но и для современного мировоззрения впервые была намечена в работах И.Гердера и немецких романтиков, во главе с Ф.Шлегелем. Для них миф становится высшей формой проявления человеческого духа.

Концепция мифотворчества разрабатывалась в XIX веке немецким ученым М.Мюллером. В основном он опирался на идеи бурно развивавшегося во второй половине XIX века сравнительного языкознания. Истоки мифа, объяснение мифу Мюллер ищет в структуре первобытного языка. Он полагал, что в эпоху создания мифов язык был лишен служебных слов и все (или почти все) слова обозначали конкретное действие. Это вело к персонификации явлений и к яркой образности, которая и характеризует миф. По его мнению, свой отпечаток на механизм создания мифов наложило и то, что такой образный язык провоцировал создание большого количества синонимов, которые язык долго не мог удерживать. А это значит, что смысл отдельных слов затемнялся, был непонятен последующим поколениям, т.е. становился прекрасной почвой для мифотворчества.

Мюллер сформулировал также и солярную теорию. Суть ее в следующем: поскольку для первобытного человека главным объектом, свою зависимость от которого он ощущал, было солнце, то и все связанные с солнцем природные явления стали прототипами основных мифологических образов. Для Мюллера процесс толкования мифа превратился в процедуру отыскания доказательств происхождения имени главного героя мифа от слова, обозначающего солнце.

На новое понимание мифа в XX веке оказали идеи Р.Вагнера и Ф.Ницше. Для них миф является средоточием и катализатором могучих духовных сил. Стихия мифа пробуждает и олицетворяет подлинную жизнь, она проявляет себя в душе сверхчеловека.

Современное мифологическое направление в литературной критике возникло в Англии в начале нашего века на базе мифообъясняющих теорий XIX века. Основное влияние на формирование этого направления оказали труды Дж.Фрэзера. Последователи Дж.Фрэзера были связаны с Кембриджским университетом.

Стоит сказать, что Фрэзер не основал собственного направления в науке, но ему удалось великолепно развить идеи, ранее высказанные его предшественниками Б.Фонтенелем, Э.Тайлором, А.Лангом. Студентам рекомендуется познакомиться со взглядами Э.Тайлора, чья книга "Первобытная культура", вышедшая в 1871 году, переведена на русский язык, неоднократно переиздавалась и вполне доступна для читателей [Тайлор 1989].

Э.Тайлор, разделяя воззрения дарвинистов, видел в истории человечества эволюцию, которая привела к современной цивилизации из варварского состояния. Ученый полемизировал с филологическими изысканиями М.Мюллера. "Развертывание словесной метафоры в миф относится к более поздним периодам цивилизации...я считаю материальный миф первичным, а словесный миф вторичным образованием" [Тейлор 1989, С.138]. Он не сводил мифотворчество к поэтической фантазии и метафорическому мышлению. По его мнению, мифотворчество основано на неумелой, первобытной философии природы, а затем, в более поздние эпохи наступает период, когда мифы уже не создаются, а комбинируются. "Первая и главная причина превращения фактов ежедневного опыта в миф есть верование в одушевление всей природы - верование, которое достигает высшей своей точки в

«лицетворении её» [Тайлор, С.129]. Тайлор говорит о более сознательном изображении природы в древности и у нецивилизованных народов. "Уподобления древних бардов и ораторов были содержательны, потому что они, по-видимому, и видели, и слышали, и чувствовали их" [Тайлор, С.137]. Следует обратить внимание на методологически важное замечание Тайлора о том, что поэт "и в наше время имеет еще много общего с умственным состоянием нецивилизованных племен на мифологической стадии мысли" [Тайлор, С.147].

В 1890 году начинают выходить из печати первые книги фундаментального труда Дж.Фрэзера "Золотая ветвь". С сокращенным изданием "Золотой ветви" можно познакомиться (сокращенный вариант подготовлен самим автором), она переведена на русский язык [Фрэзер 1983]. Представление о воззрениях и научном методе Фрэзера дает также неоднократно издававшаяся на русском языке работа 1918 года (сокращенный вариант 1923 год) "Фольклор в Ветхом завете" [Фрэзер 1989].

В "Золотой ветви" Фрэзер описывает и анализирует сезонные мифы, обряды, ритуалы. Магическая практика древних имела целью подчинить силы природы. Миф, считал ученый, был тесно связан с ритуалом. Ритуальная практика постепенно забывается, но отголоски ее сохраняются в мифе.

Первым литературоведом, применившим идеи Дж.Фрэзера в качестве инструмента интерпретации литературных произведений, был Эдмунд Чембере. В 1903 году он опубликовал работу "Средневековая сцена". Она стала одним из первых образцов мифологической критики.

Во второй трети XX века в рамках ритуально-мифологической школы теория ритуала Дж.Фрэзера была объединена с учением К.Г.Юнга об архетипах.

Психоаналитические теории сами по себе оказали огромное влияние на мифологическую критику в литературоведении. По сути, сам основатель психоанализа предопределил симбиоз мифологии и психоанализа, истолковав миф об Эдипе. Сам Фрейд и его последователи сводили анализ мифов и литературных произведений к отысканию в них следов проявления эдипова комплекса.

Юнг, выдвинувший идею коллективного бессознательного, предложил свое объяснение механизма передачи основных мифологических идей, образов да и самой структуры мифа из поколения в поколение. Юнг одним из первых заговорил о том, какую огромную роль играет миф в человеческой психике. Он не сомневался и доказывал, что практически все основные образы современной художественной литературы происходят из мифологических архетипов.

Свой вклад в разработку проблем мифотворчества внес и Э.Фромм. В 1951 году выходит его книга "Забывтый язык. Введение в науку понимания снов, сказок и мифов" [Фромм 1992]. Для Фромма подлинное значение мифа состоит в том, что в нем "на языке символов выражаются религиозные и философские идеи, передается внутреннее состояние человека" [Фромм 1992, С.267]. Фромм полагал, что в древности люди более свободно пользовались символическим языком, чем ныне. Для него язык мифов - это "забывтый язык", который должен изучаться наряду с другими языками.

Фромм отходит от традиций психоаналитического анализа, заложенных в работах Фрейда. Он акцентирует внимание на общественных факторах, породивших миф, а это помогает ему выйти на широкие социокультурные обобщения, касающиеся специфики функционирования мифа в современном обществе. В борьбе

мужского и женского начала Фромм видит мономиф, который лежит, по его мнению, в основе каждого литературного произведения.

"Процесс" Франца Кафки Фромм считает выдающимся примером произведения, написанного на языке символов. Этот роман следует читать так, как будто нам рассказывают длинный, тяжелый, сложный сон. Ученый показывает, каким образом обычные вещи переводятся Кафкой с простого языка на символический.

Немецкий философ Эрнст Кассирер считал ошибочным анализ составляющих элементов мифа, для него миф это целостная духовная форма, особым образом организующая свои элементы, символические значения, совокупность которых является новой духовной реальностью. Миф - это не отражение действительности, а ее создание.

На развитие мифологической критики большое влияние оказали идеи французского структурализма, а именно, концепции Клода Леви-Стросса. Они были изложены в работе 1958 года "Структурная антропология" [Леви-Стросс 1983]. Для социокультурного изучения "примитивных" т.е. традиционных обществ он предложил метод структурной антропологии, основывающийся на следующих принципах. Во-первых, явление культуры рассматривается в синхронном срезе общества, в единстве своих внутренних и внешних связей. Во-вторых, явление культуры анализируется как многоуровневое целостное образование, а связи между уровнями истолковываются в семиотическом ключе. В-третьих, явление исследуется с учетом его вариативности - в рамках конкретной культуры, где происходила его трансформация. Конечным результатом исследования является моделирование структуры, которое учитывает скрытую логику различных вариантов одного и того же культурного явления и объясняет механизм перехода от одного варианта другому. Впервые он выявил логическую рациональность мышления "примитивных" народов, очертил специфику "первобытного мышления".

Леви-Стросс выступил против прямого сопоставления культур бесписьменных племен XX века с архаическими формами европейских культур. Согласно его концепции, эти племена прошли длительный путь развития, сопоставимый со временем развития "цивилизованных" народов. В силу этого они не являются ни первобытным, ни "детским" состоянием человечества. По Леви-Строссу, ложная посылка однонаправленности прогресса от каменного топора до ЭВМ, от племенного устройства до парламентаризма ведет к насаждению западного образа жизни, результатом чего является разрушение у "дикарей" вековых традиций. "Дикарское" мышление и культура привлекают его своим "сверхрационализмом" - единством чувственного и рационального начал, утраченного европейской цивилизацией. В своих работах [Леви-Стросс 1994а] отмечает, что принципиальное отличие "примитивов" от технически развитых цивилизаций не в том, что они не развивались, а в том, что история их развития не сопровождалась накоплением изобретений, но ориентировалась на сохранение изначальных способов установления связей с природой. Общества, ориентированные на мифологическое описание и постижение мифа, характеризуются преобладанием мышления, где внимание к конкретному сочетается со стремлением к символизации. В таком мышлении символы играют промежуточную роль логической связи между конкретно-чувственными образами и абстрактными понятиями. Для характеристики мифологического мышления в работе 1961 года "Неприрученная мысль" Леви-Стросс использует термин "бриколаж",

взятый из практики игры в бильярд и обозначающий неожиданное движение шара, сходящего с прямой линии, отскакивающего, чтобы обойти препятствие [Леви-Стросс 1994б, С.126]. Переноса термин в свой терминологический арсенал, ученый обозначает им специфику мыслительной деятельности, свободной от процесса проектирования, от подчинения средств цели.

Всякое учение о мифе Леви-Стросс рассматривает как одну из версий самого мифа. Он говорит о необходимости изучения мифа как особой системы и структуры, в чем ощущается влияние идей Фердинанда де Соссюра и структурной лингвистики. Значение работ Леви-Стросса о мифе, его концепция мифологического мышления анализируется в ряде статей Е.Мелетинского [Мелетинский 1970], [Мелетинский 1971].

Изучение мифа русскими учеными имеет богатую традицию. Обзор русской поэтики мифа XX столетия дается в монографии Е.М.Мелетинского [Мелетинский 1995]. Он считает А.А.Потебню [Потебня 1989] и А.Н.Веселовского [Веселовский 1989] учеными, работы которых предвосхитили течение научной мысли нашего века. Одним из крупнейших представителей мифологической школы был А.Н.Афанасьев [Афанасьев 1983], [Афанасьев 1988]. Мифологическая символика сказки анализируется в книге В.Я.Проппа "Морфология сказки" [Пропп 1969]. Принципиальное значение имеет разработка теорий мифа в трудах А.Ф.Лосева [Лосев 1990]. Краткий очерк развития российской науки о мифе дается в статье В.Кравцова [Кравцов 1997], которая сопровождается обширной библиографией работ, посвященных исследованию мифа. Данную статью следует законспектировать.

Следует упомянуть монографии ряда ныне активно работающих ученых. Во второй половине двадцатого века исследования, связанные с мифологией, семантикой и феноменологией мифа, проводились представителями "Тартуско-московской семиотической школы". В 1964 году вышел в свет первый сборник Трудов по знаковым системам, где впоследствии постоянно появлялись статьи Ю.М.Лотмана, Б.А.Успенского, А.М.Пятигорского и ряда других ученых, в чьих трудах анализировалась структура и семантика мифа. Рекомендуем прочитать увлекательную монографию Вяч.Вс.Иванова "Чет и нечет" [Иванов 1978]. На основе блестящего структурно-лингвистического анализа написана книга "Славянские моделирующие языковые системы" [Иванов, Топоров 1965]. В 1995 году вышел сборник новых и ранее написанных статей В.Н.Топорова, посвященных поэтике мифа [Топоров 1995]. Среди последних крупных работ следует назвать монографию А.М.Пятигорского "Мифологические размышления" [Пятигорский 1996].

Ученые объединяют свои усилия в изучении мифологии и литературы, результатом чего являются сборники статей, написанных авторитетными исследователями мифологии, фольклора и литературы [Литература 1975], [Миф 1978].

Понимание мифа в постструктурализме, художественные трансформации мифа в творческой практике постмодернистов исследуются в первой в русской науке монографии И.П.Ильина "Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм" [Ильин 1996], посвященной обобщению постмодернистских идей как системы художественного мировоззрения.

Современное состояние науки о мифе нашло отражение в двухтомном издании "Мифы народов мира" и в "Мифологическом словаре". Среди справочных изданий следует также указать и энциклопедический справочник "Современное зарубежное

литературоведение", где рассматриваются ключевые понятия современной мифологической критики "мифема", "мифологема", "мифопоэзия", "мономиф".

1. Афанасьев 1983 - Афанасьев А.Н. Древо жизни: Избранные статьи. - М.: Современник, 1983. - 464 с.
2. Афанасьев 1988 - Афанасьев А.Н. Живая вода и вещее слово. - М.: Сов. Россия, 1988. - 512 с.
3. Веселовский 1989 - Веселовский А.Н. Историческая поэтика. - М.: Высшая школа, - 1989. - 406 с.
4. Иванов, Топоров 1965 - Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н. Славянские моделирующие языковые системы. - М.: Наука, 1965. - 246 с.
5. Иванов 1978 - Иванов Вяч.Вс. Чет и нечет. Асимметрия мозга и знаковых систем. - М.: Сов. радио, 1978. -184 с.
6. Ильин 1996 - Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. - М.: Интрада, 1996.
7. Исследование мифа в России (1768-1996) // Литературное обозрение. - 1997. - N 3. - С.105-110.
8. Кравцов В. Территория мифического и развитие российской науки: опыт познания // Литературное обозрение. - 1997. - N 3. - С.101-104.
9. Леви-Строс К. Первобытное мышление. - М.: Республика, 1994. - 384 с.
10. Литература 1975 - Литература и мифология. - Л.: Наука, 1975. - 143 с.
11. Лосев 1990 - Лосев А.Ф. Диалектика мифа. // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. - М.: Правда, 1990. - 656 с.
12. Мелетинский 1970 - Мелетинский Е.М. Клод Леви-Стросс и структурная типология мифа. // Вопросы философии. - 1970. - N 7. - С.165-173.
13. Мелетинский 1971 - Мелетинский Е.М. Клод Леви-Стросс. Только этнология? // Вопросы литературы. - 1971. - N 4. - С.115-134.
14. Мелетинский 1995 - Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. - М.: Восточная литература. - 408 с.
15. Миф 1978 - Миф - фольклор - литература. - Л.: Наука, 1978.
16. Мифологический словарь. - Сов. энциклопедия, 1990. - 672 с.
17. Мифы народов мира. Энциклопедия. - М.: Сов. энциклопедия, 1987-88. Т.1-2.
18. Потебня 1989 - Потебня А.А. Слово и миф. - М.: Правда, 1989. -524 с.
19. Пропп 1969 - Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. - М.: Наука. 1969.
20. Пятигорский 1996 - Пятигорский А.М. Мифологические размышления. Лекции по феноменологии мифа. - М.: Языки русской культуры, 1996. - 280 с.
21. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. - М.: Интрада - ИНИОН. -1996.
22. Тайлор 1989 - Тайлор Э.Б. Первобытная культура. - М.: Полигиздат, 1989. - 573 с.
23. Топоров 1995 - Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. - М.: Языки русской культуры. - 1995.
24. Фрэзер 1983 - Фрэзер Дж. Золотая ветвь. - М.: Политиздат, 1983. - 703 с.

25. Фрээр 1989 - Фрээр Дж. Фольклор в Ветхом завете. - М.: Политиздат, 1989. - 542 с.
26. Фромм 1992 - Фромм Э. Забытый язык. Введение в науку понимания снов, сказок и мифов. // Фромм Э. Душа человека. - М.: Республика, 1992. - С.179-298.

4.2. Ритуально-мифологические исследования

Если в Англии преимущественно развивалось фрезеровское направление мифологической критики, то в США получили распространение идеи Р.Чейза и Н.Фрая, воспринятые рядом исследователей (Г.Вейзингер, Т.Портер, Ф.Янг, Л.Фидлер и др.).

Программным трудом ритуально-мифологического направления считается книга канадского ученого Нортропа Фрая "Анатомия критики", вышедшая в 1957 году [Фрай 1987]. В ней он сближает фрезеровское понимание мифа и ритуала с юнгианской концепцией архетипов коллективного бессознательного. "Для Фрая "Золотая ветвь" Фрезера и работа Юнга о символах либидо - это в известном смысле литературоведческие книги и, во всяком случае, первые книги для литературоведа" [Мелетинский 1995, С.109].

Под мифом Фрай понимает определенный тип художественного повествования, который является одной из форм словесного искусства. Современная литература рождается скорее из древней мифологии, чем из "современной эмоциональной необходимости". Литература развивается не только во времени, но и из одного центра, из одного вполне конкретного мифа, который в дальнейшем получит название мономифа, или первомифа. Это миф об исполнении всех человеческих желаний, миф о золотом веке, где оканчиваются житейские трудности и удовлетворяются все желания.

Фрай предлагает структурный каркас для характеристики основного направления, жанров и образов литературы:

1) Рассвет, весна, фаза рождения. Мифы о рождении героя... и о поражении им тьмы, зимы и смерти. Второстепенные герои - мать и отец. Архетипы приключенческого романа, дифирамбов и рапсодий.

2) Зенит, лето. Женитьба или триумф. Мифы об обожествлении, о священном браке, о рае. Второстепенные герои - друг и невеста. Архетип комедии, пасторали и идиллии.

3) Осень и "фаза смерти" с мифами об "умирающих богах". Эта фаза является архетипом трагедии и элегии.

4) Зима порождает мифы о хаосе и чудовищах, являющихся архетипом сатиры.

В цикличности природы Фрай находит объяснение жанровых различий литературы. Комедия связывается с весной, роман с летом, трагедия с осенью, сатира с зимой. Образная система детерминируется этой же сменой сезонов: противоположные точки природных циклов, символизируются героем и его врагами.

Фрай рассматривает сюжет литературного произведения как некую постоянно возобновляющуюся во всех произведениях структуру - "это всегда рассказ о том, как некто совершает нечто". Он предлагает классифицировать литературные произведения не по моральному признаку, а по способности героя к действию, которая сравнима с нашей собственной.

1) Если герой превосходит людей и их окружение по качеству, то он - божество и рассказ о нем представляет собой миф в обычном смысле слова, то есть повествование о боге.

2) Если герой превосходит людей и свое окружение по степени, то это - типичный герой сказания. Поступки его чудесны, однако сам он изображается человеком. Герой сказаний переносится в мир, где действие обычных законов природы отчасти приостановлено; чудеса доблести и стойкости несвойственные нам, естественны для него...Здесь мы отходим от мифа в собственном смысле слова и вступаем в область легенды, сказки и их литературных вариантов и производных.

3) Если герой превосходит других людей по степени, но зависим от условий земного существования, то это вождь. Он наделен властью, страстностью и силой выражения, намного превосходящими наши собственные, однако его поступки все же подлежат критике общества и подчиняются законам природы. Это герой высокого миметического модуса - эпоса и трагедии, именно тот тип героя, который в первую очередь имел в виду Аристотель.

4) Если герой не превосходит ни других людей, ни собственное окружение, то он является одним из нас: мы относимся к нему, как к обычному человеку, и требуем от поэта соблюдать те законы правдоподобия, которые отвечают нашему собственному опыту. И это - герой низкого миметического модуса, прежде всего - комедии и реалистической литературы. Выражения "высокий" и "низкий" не подразумевают сравнительной ценности произведений.

5) Если герой ниже нас по силе и уму, так, что у нас возникает чувство, что мы свысока наблюдаем зрелище его несвободы, поражений и абсурдности существования, то тогда герой принадлежит ироническому модусу [Фрай 1987, С. 232-233].

Таким образом, мифы о богах перерождаются в легенды о героях, легенды о героях - в сюжеты трагедий и комедий, а последние в сюжеты более или менее реалистической литературы. Оценивая историю литературы в целом, Фрай говорит, что высокий и низкий миметические модусы представляют собой своего рода смещенные мифы или мифологические сюжетные клише, постепенно сдвигающиеся к прогивоположному им полюсу правдоподобия, но затем, с появлением иронии, начавшие движение в обратную сторону. 'Общей тенденцией модусов является отталкивание от ближайших предшественников и стремление к сближению со своим "модальным дедом". Романтики, например, презирали принцип следования природе, провозглашенный их непосредственными предшественниками, но зато вернулись к модусу сказаний и легенд. Картина эволюции литературы у Фрая самобытна - миф определяется им в качестве начала и конца литературы.

Размышляя о специфике творческого акта, Фрай приходит к выводу: поэт никогда не имитирует "жизнь" в том смысле, что жизнь оказывается чем-то "большим", чем содержание его произведения. В каждом модусе поэт накладывает одну и ту же мифологическую форму на данное ему содержание, но по разному ее применяет. Художник имеет право на создание собственных сюжетов, но этот вид литературы низший по сравнению с произведениями, ориентированными на миф.

Фрай далее отмечает смещение центра тяжести европейской литературы последних 15 веков в нижнюю часть приведенной классификации. Он полагает, что

аналогичные процессы, но не в таком развернутом виде можно проследить и в выгичной литературе.

Как со стороны трагических модусов, так и со стороны модусов комических наблюдается тенденция к сближению с мифом. В том, что даже массовая литература смещается от описаний жестокости в сторону научной фантастики так, что описываемое кажется нам чудом техники, ощутимо возрождение модуса сказания с тяготением к мифу.

Фрай прослеживает происхождение иронии от низкого мимесиса. Она начинается с появлением реализма и бесстрастного наблюдения, но постепенно сближается с мифом, и в ней начинают смутно проступать следы ритуалов и черты умирающих божеств. Это свидетельство того, как пять выделенных модусов повествования замыкаются в круг. Такое возрождение мифа в ироническом особенно заметно у Кафки и Джойса. Если взглянуть на современный рассказ как на иронический миф, на повесть о том, как бог одного человека является козлом отпущения для другого, тогда структура рассказа предстанет простой и логичной. Исследование иронической комедии предлагается начинать с мотива изгнания козла отпущения из общества.

Не смотря на то, что Фрай широко оперирует архетипами, он не привязан жестко к системе воззрений Юнга, называя гипотезу о коллективном бессознательном "необязательной".

Постоянство литературных жанров, символов и метафор определяет их ритуально-мифологическая природа. Фрай рассмотрел и оценил значение ритуально-мифологического комплекса в генезисе словесного искусства, определил значение мифологии как символической системы и арсенала символов для литературы.

Исследователями отмечаются недостатки концепции Фрая и методологии ритуально-мифологической школы в целом. Бросается в глаза односторонность сведения литературы к мифу и ритуалу; аналитическая психология и ритуализм, на которые опирается Фрай, сами по себе являются научными гипотезами, недостаточно достоверны, а Фрай их воспринимает метафорически, что усиливает "приблизительность" полученных результатов и не дает оснований для сплошного анализа литературных произведений в терминах мифа, ритуала и архетипа. Теория проигрывает и в силу недооценки исторического момента и творческой индивидуальности писателя [Мелетинский 1995, С.119-120].

Г.Косиков считает, что заслуга представителей ритуально-мифологической школы в том, что "они подошли к мифу не только и не столько как к генетическому источнику, из которого впоследствии развилась литература в собственном смысле слова, или как к совокупности моделей, охотно и сознательно используемых многими современными писателями в своих произведениях, а именно как к некоему коллективному, общечеловеческому архетипу, способному объяснить целый ряд таких семантических пластов в произведениях последующих времен, которые остаются совершенно непонятными и даже бессмысленными, если рассматривать их как простые "осколки" давно позабытых мифов и ритуалов, а само произведение - только как продукт отражения современных ему социально-исторических обстоятельств и плод личного вымысла автора. Представители школы как раз и показывают, что вымысел этот отнюдь не произволен, что он всегда осуществляется на базе определенного структурного принципа" [Косиков 1987, С.25].

Подробный разбор теоретических взглядов Н.Фрая и других сторонников ритуально-мифологического метода можно найти в работах А.С.Козлова [Козлов 1984] и Е.М.Мелетинского [Мелетинский 1995]. С некоторыми статьями Н.Фрая, дающими представление о его методе, можно ознакомиться самостоятельно [Фрай 1991].

В литературоведческих журналах последних лет публикуются статьи зарубежных ученых, являющихся приверженцами мифологической критики. Рассматриваются, например, мифы советской эпохи, нашедшие свое отражение в художественных произведениях [Гюнтер 1991], [Кларк 1992].

1. Гюнтер 1991 - Гюнтер Х. "Сталинские соколы" (Анализ мифа 30-х годов) // Вопросы литературы. - 1991. - N 11-12. - С. 122-141.

2. Кларк 1992 - Кларк К. Сталинский миф о великой семье // Вопросы литературы. - 1992. - Вып. 1. - С. 72-96.

3. Козлов 1984 - Козлов А.С. Мифологическое направление в литературоведении США. - М.: Наука, 1984.

4. Косиков 1987 - Косиков Г.К. Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. - М.: МГУ, 1987. - С.5-38.

5. Мелетинский 1995 - Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. - М.: Восточная литература. - 408 с.

6. Фрай 1987 - Фрай Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. - М.: МГУ, 1987. - С.232-263.

7. Фрай 1991 - Фрай Н. Критика, религия, литература // Вопросы литературы. - 1991. - N 9-10. - С.157-187.