

Литература и мифы

литература и мифы. Постоянное взаимодействие Л. и м. протекает непосредственно, в форме «переливания» мифа в литературу, и опосредованно: через изобразительные искусства, ритуалы, народные празднества, религиозные мистерии, а в последние века — через научные концепции мифологии, эстетические и философские учения и фольклористику.

Особенно активно это взаимодействие совершается в промежуточной сфере фольклора (см. Сказки и мифы). Народная поэзия по типу сознания тяготеет к миру мифологии, однако, как явление искусства, примыкает к литературе.

Двойная природа фольклора делает его в данном отношении культурным посредником, а научные концепции фольклора, становясь фактом культуры, оказывают большое влияние на процессы взаимодействия Л. и м. Соотношение мифа и художественной письменной литературы может рассматриваться в двух аспектах: эволюционном и типологическом.

Эволюционный аспект предусматривает представление о мифе как определённой стадии сознания, исторически предшествующей возникновению письменной литературы. Литература с этой точки зрения имеет дело лишь с разрушенными, реликтовыми формами мифа и сама активно способствует этому разрушению.

Миф и стадияльно сменяющие его искусство и литература подлежат лишь противопоставлению, поскольку никогда во времени не сосуществуют. Типологический аспект подразумевает, что мифология и письменная литература сопоставляются как два принципиально различных способа видения и описания мира, существующих одновременно и во взаимодействии и лишь в разной степени проявившихся в те или иные эпохи.

Для мифологического сознания и порождаемых им текстов характерна прежде всего недискретность, слитность, изо- и гомоморфичность передаваемых этими текстами

сообщений. То, что с точки зрения немифологического сознания различно, расчленено, подлежит сопоставлению, в мифе выступает как вариант (изоморф) единого события, персонажа или текста.

Очень часто в мифе события не имеют линейного развёртывания, а только вечно повторяются в некотором заданном порядке; понятия «начала» и «конца» к ним принципиально не применимы (см. Цикличность). Так, например, представление о том, что повествование «естественно» начинать с рождения персонажа (бога, героя) и кончать его смертью (и вообще выделение отрезка между рождением и смертью как некоторого значимого сегмента), по-видимому, принадлежит немифологической традиции.

В повествовании мифологического типа цепь событий: смерть — тризна — погребение раскрывается с любой точки и в равной мере любой эпизод подразумевает актуализацию всей цепи. Принцип изоморфизма, доведённый до предела, сводил все возможные сюжеты к единому сюжету, который инвариантен всем мифоповествовательным возможностям и всем эпизодам каждого из них.

Всё разнообразие социальных ролей в реальной жизни в мифах «свертывалось» в предельном случае в один персонаж. Свойства, которые в немифологическом тексте выступают как контрастные и взаимоисключающие, воплощаясь во враждебных персонажах, в пределах мифа могут отождествляться в едином амбивалентном образе.

В архаическом мире тексты, создаваемые в мифологической сфере и в сфере повседневного быта, были отличными как в структурном, так и в функциональном отношениях. Мифологические тексты отличались высокой степенью ритуализации и повествовали о коренном порядке мира, законах его возникновения и существования.

События, участниками которых были боги или первые люди, родоначальники и т. п., единожды совершившись, могли повторяться в неизменном круговращении мировой жизни. Закреплялись эти рассказы в памяти коллектива с помощью ритуала, в котором, вероятно, значительная часть повествования реализовывалась не с помощью словесного рассказывания, а сверхъязыковыми средствами: путем жестовой демонстрации, обрядовых игровых представлений и тематических танцев, сопровождаемых ритуальным пением.

В первоначальном виде миф не столько рассказывался, сколько разыгрывался в форме сложного ритуального действия. Тексты, обслуживающие каждодневные практические нужды коллектива, напротив, представляли собой чисто словесные сообщения.

В отличие от текстов мифологического типа, они рассказывали об эксцессах (подвигах или преступлениях), об эпизодическом, о повседневном и единичном. Рассчитанные на мгновенное восприятие, они в случае необходимости закрепить в сознании поколений память о каком-либо важном эксцессе мифологизировались и ритуализировались.

С другой стороны, мифологический материал мог быть прочитан с позиции бытового сознания. Тогда в него вносилась дискретность словесного мышления, понятия «начала» и «конца», линейность временной организации.

Это приводило к тому, что ипостаси единого персонажа начинали восприниматься как различные образы. По мере эволюции мифа и становления литературы появились трагические или божественные герои и их комические или демонические двойники.

Единый герой архаического мифа, представленный в нём своими ипостасями, превращается во множество героев, находящихся в сложных (в том числе кровосмесительных) отношениях, в «толпу» разноимённых и разнотелых богов, получающих профессии, биографии и упорядоченную систему родства. Как реликт этого процесса дробления единого мифологического образа в литературе сохранилась тенденция, идущая от Менандра, александрийской драмы, Плавта и через М. Сервантеса, У. Шекспира и романтиков, Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, дошедшая до романов XX в., — снабдить героя спутником-двойником, а иногда и целым пучком спутников.

Постепенное возникновение области конвергенции мифологических и историко-бытовых нарративных текстов привело, с одной стороны, к потере в этой сфере промежуточных текстов сакрально-магической функции, свойственной мифу, и с другой, — к сглаживанию непосредственно практических задач, присущих сообщениям второго рода. Усиление за счёт развития дискретно-словесных средств выражения моделирующей функции и значения эстетических установок, прежде игравших лишь подчинённую роль по отношению к сакральным или практическим задачам (применительно к мифу нельзя говорить о собственно художественных приёмах, средствах выразительности, стиле и т. п.), появление ввиду дробления единого

мифологического образа сюжетного языка привели к рождению художественного повествования, знаменующему собой начало истории искусства и литературы.

Если в дописьменную эпоху доминировало мифологическое (континуально-циклическое и изоморфическое) сознание, то в период письменных культур оно оказалось почти подавленным в ходе бурного развития дискретного логико-словесного мышления. Однако именно в области искусства и литературы воздействие мифопоэтического сознания, неосознанное воспроизводство мифологических структур продолжает сохранять своё значение, несмотря на, казалось бы, полную победу принципа историко-бытовой нарративности.

Некоторые виды и жанры художественной литературы — эпос (см. Эпос и мифы), рыцарский и плутовской роман, циклы «полицейских» и детективных новелл — особенно тяготеют к «мифологичности» художественного построения. Оно обнаруживается, в частности в переплетении повторов, подобий и параллелей.

Целое в них отчётливо изоморфно эпизоду, а все эпизоды — некоему общему инварианту. Так, например, в «Тристане и Изольде» все боевые эпизоды (бой Тристана с Морольтом Ирландским, бой с ирландским драконом, бой с великаном) представляют варианты единого боя, а анализ боя Тристана с Изольдой раскрывает ещё более сложное подобие боевых и любовных сцен.

В плутовских и приключенческих романах сюжет приобретает характер бесконечного наращивания однотипных эпизодов, построенных по инвариантной модели (ср. «Молль Флендерс» Д. Дефо, где длинная цепь замужеств и любовных приключений героини, нанизываемых одно за другим, есть не что иное, как циклическая повторяемость мифопоэтического сознания, произвольно диктующего автору свои законы в противоречии с протокольной, сухой ориентацией на бытовое, фактическое правдоподобие, характерное для поэтики этого романа в целом). Мифологическая сущность литературных текстов, распадающихся на изоморфные, свободно наращиваемые эпизоды (серии новелл о сыщиках, неуловимых преступниках, циклы анекдотов, посвящённых определённым историческим лицам, и т. п.), сказывается и в том, что их герой предстаёт демиургом некоего условного мира, который, однако, навязывается аудитории в качестве модели реального мира.

С этим связан феномен высокой мифогенности кинематографа во всех его проявлениях

— от массовых коммерческих лент до шедевров киноискусства. Главная причина здесь — в синкретизме художественного языка кино, в высокой значимости в этом языке недискретных элементов.

Немаловажную роль, однако, играет и непроизвольная циклизация различных фильмов с участием одного и того же актёра, заставляющая воспринимать их как варианты некой единой роли, инвариантной модели характера. Когда же фильмы циклизуются не только актёром, но и общим героем, возникают подлинные киномифы и киноэпосы, подобные созданному Чаплином — в антитезе голливудскому мифу об успехе, в центре которого неизменно стоял «человек удачи», — мифу о неудачнике, грандиозному эпосу о неумелом, но добивающемся своего, «невезучем» человеке.

Наряду со спонтанными, возникающими помимо субъективной ориентации авторов влияниями мифологического сознания на творческий процесс, каждая эпоха в истории искусства характеризуется определённым осознанием соотношения искусства и мифологии. Функциональная противопоставленность Л. и м. оформляется в эпоху письменности.

Древнейший пласт культуры после возникновения письменности и создания античных государств характеризуется непосредственной связью искусства и мифологии. Однако функциональное различие, сказывающееся на этом этапе особенно остро, определяет то, что связь здесь неизменно оборачивается переосмыслением и борьбой.

Мифологические тексты, с одной стороны, являются в этот период основным источником сюжетов в искусстве. Однако, с другой стороны, архаическая мифология мыслится как нечто докультурное и подлежащее упорядочению, приведению в систему, новому прочтению.

Это прочтение осуществляется с позиций сознания, уже чуждого континуально-циклическому взгляду на мир. Мифы превращаются в множество волшебных рассказов, историю о богах, повествования о демиургах, культурных героях и родоначальниках, трансформируются в линейные эпосы, подчинённые движению исторического времени.

Именно на этом этапе такие повествования иногда приобретают характер рассказов о нарушениях основных запретов, налагаемых культурой на поведение человека в социуме, — запретов на инцест и убийство родственников: умирающий — рождающийся герой может предстать как два лица — отец и сын, и самоотрицание первой ипостаси ради второй может стать отцеубийством. «Непрерывный» брак умирающего и возрождающегося героя обращается в некоторых сюжетах в кровосмесительный союз сына и матери. Если прежде разъятие тела и ритуальное мучение было почётным актом — ипостасью ритуального оплодотворения и залогом будущего возрождения, то теперь оно обращается в позорную пытку (переходный момент запечатлен в повествованиях о том, как ритуальная пытка — разрубание, варение — в одних случаях приводит к омоложению, а в других — к мучительной смерти; ср. миф о Медее, «Народные русские легенды» А. Н. Афанасьева, №№ 4—5, концовку «Конька-Горбунка» П. П. Ершова и др.).

Мифологическое повествование об утверждённом и правильном порядке жизни превратилось при линейном прочтении в рассказы о преступлениях и эксцессах, создавая картину неупорядоченности моральных норм и общественных отношений. Это позволяло мифологическим сюжетам наполняться разнообразным социально-философским содержанием.

Поэты греческой архаики подвергают мифы решительной переработке, приведя их в систему по законам рассудка (Гесиод — «Теогония»), облагородив по законам морали (Пиндар). Влияние мифологического мировосприятия сохраняется в период расцвета греческой трагедии (Эсхил — «Прикованный Прометей», «Агамемнон», «Хоэфоры», «Эвмениды», составляющие трилогию «Орестея», и др.; Софокл — «Антигона», «Эдип-царь», «Электра», «Эдип в Колоне» и др.; Еврипид — «Ифигения в Авлиде», «Медия», «Ипполит» и др.).

Оно сказывается не только в обращении к мифологическим сюжетам: когда Эсхил создаёт трагедию на исторический сюжет («Персы»), он мифологизирует саму историю. Трагедия через вскрытие смысловых глубин мифологии (Эсхил) и её эстетическую гармонизацию (Софокл) приходит к рационалистической критике её основ (Еврипид).

Своего рода совпадение противоположностей в подходе к мифологии, характерное для всей греческой классики, проявилось у Аристофана в сочетании глубинной приверженности к мифологическим мотивам и архетипам с предельно дерзкой насмешкой над мифами. Новые типы отношения к мифам даёт римская поэзия.

Вергилий («Энеида») связывает мифы с философским осмыслением истории, с религиозно-философской проблематикой, причём выработанная им структура образа во многом превосходит христианские мифологемы (перевес символической значимости образа над его образной конкретностью). Овидий («Метаморфозы»), напротив, отделяет мифологию от религиозного содержания.

У него совершается до конца сознательная игра с «заданными» мотивами, превращёнными в унифицированную систему, по отношению к отдельному мифу допускается любая степень иронии или фривольности, но система мифологии как целое сохраняет «возвышенный» характер. С христианством в кругозор средиземноморского и затем общеевропейского мира вошла мифология специфического типа (см. Христианская мифология).

Литература средних веков возникает и развивается на почве языческой мифологии «варварских» народов (народно-героический эпос), с одной стороны, и на основе христианства — с другой. Влияние христианства становится преобладающим.

Хотя античные мифы не забываются в средние века, для средневекового искусства характерно отношение к мифу как к порождению язычества. Именно в это время языческая мифология начинает отождествляться с нелепой выдумкой, а слова, производные от понятия «миф», окрашиваются в отрицательные тона.

Вместе с тем исключение мифа из области «истинной» веры в известной мере облегчило проникновение его как словесно-орнаментального элемента в светскую поэзию. В церковной же литературе мифология, с одной стороны, проникала в христианскую демонологию, сливаясь с ней, а с другой — привлекалась как материал для разыскания в языческих текстах зашифрованных христианских пророчеств.

Целенаправленная демифологизация христианских текстов (то есть изгнание античного элемента) на самом деле создавала исключительно сложную мифологическую структуру, в которой новая христианская мифология (во всём богатстве её канонических и апокрифических текстов), сложная смесь мифологических представлений римско-эллинстического Средиземноморья, местные языческие культы новокрещённых народов Европы выступали как составные элементы диффузного мифологического континуума. Образы христианской мифологии претерпевали нередко самые неожиданные модификации (например, Иисус Христос в древнесаксонской

эпической поэме «Гелианд» предстаёт в виде могущественного и воинственного монарха).

Возрождение создавало культуру под знаком секуляризации и дехристианизации. Это привело к резкому усилению нехристианских компонентов мифологического континуума.

Эпоха Возрождения породила две противоположные модели мира: оптимистическую, тяготеющую к рационалистическому, умопостижаемому объяснению космоса и социума, и трагическую, воссоздающую иррациональный и дезорганизованный облик мира (вторая модель непосредственно «втекала» в культуру барокко). Первая модель строилась на основе рационально упорядоченной античной мифологии, вторая активизировала «низшую мистику» народной демонологии в смеси с внеканонической ритуалистикой эллинизма и мистицизмом побочных еретических течений средневекового христианства.

Первая оказывала определяющее влияние на официальную культуру Высокого ренессанса. Сплав в единое художественное целое мифов христианства и античности с мифологизированным материалом личной судьбы осуществил в «Божественной комедии» Данте.

Литература Возрождения восприняла овидиевский стиль похода к мифам, но при этом он впитал напряжённое антиаскетическое настроение («Фьезоланские нимфы» Дж. Боккаччо, «Сказание об Орфее» А. Полициано, «Триумф Вакха и Ариадны» Л. Медичи и др.). В ещё большей степени, чем в «книжной» литературе, миф просматривается в народной карнавальной культуре, которая служила промежуточным звеном между первобытной мифологией и художественной литературой.

Живые связи с фольклорно-мифологическими истоками сохранялись в драме эпохи Возрождения (например, «карнавальность» драматургии У. Шекспира — шутовской план, увенчания — развенчания и т. д.). У Ф. Рабле («Гаргантюа и Пантагрюэль») нашли яркое проявление традиции народной карнавальной культуры и (шире) некоторые общие особенности мифологического сознания (отсюда — гиперболический, космический образ человеческого тела с оппозициями верха — низа, «путешествиями» внутри тела и т. д.).

Вторая модель сказывалась в сочинениях Я. ван Рёйсбрука, Парацельса, видениях А. Дюрера, образах Х. Босха, М. Нитхардта, П. Брейгеля Старшего, культуре алхимии и пр. Библейские мотивы характерны для литературы барокко (поэзия А. Грифиуса, проза П. Ф. Кеведо-и-Вильегаса, драматургия П. Кальдерона), продолжающей наряду с этим обращаться и к античной мифологии («Адонис» Дж. Марино, «Полифем» Л. Гонгоры и др.).

Английский поэт XVII в. Дж. Мильтон, пользуясь библейским материалом, создаёт героико-драматические произведения, в которых звучат тираноборческие мотивы («Потерянный рай», «Возвращённый рай» и др.).

Рационалистическая культура классицизма, создавая культ Разума, завершает, с одной стороны, процесс канонизации античной мифологии как универсальной системы художественных образов, а с другой — изнутри «деимифологизирует» её, превращая в систему дискретных, логически расположенных образов-аллегорий. Обращение к мифологическому герою (наряду с героем историческим или, вернее, — псевдоисторическим), его судьбе и деяниям типично для «высоких» жанров литературы классицизма, прежде всего — трагедии (П. Корнель — «Медея», «Эдип», Ж. Расин — «Фиваида», «Андромаха», «Ифигения в Авлиде», «Федра», «библейские» драмы — «Эсфирь», «Гофолия»).

Пародировавшая классицистские эпопеи бурлескная поэзия нередко тоже использовала мифологические сюжеты («Переодетый Вергилий» французского поэта П. Скаррона, «Энеида, на малороссийский язык переложенная» И. П. Котляревского и др.). Последовательный рационализм эстетики классицизма приводит к формализации приёмов использования мифа.

Литература Просвещения реже пользуется мифологическими мотивами и главным образом в связи с актуальной политической или философской проблематикой. Мифологические сюжеты используются для построения фабулы («Меропа», «Магомет», «Эдип» Вольтера, «Мессиада» Ф. Клопштока) или формулирования универсальных обобщений («Прометей», «Ганимед» и другие произведения И. В. Гёте, «Торжество победителей», «Жалоба Цереры» и другие баллады Ф. Шиллера).

Романтизм (а до него — предромантизм) выдвинул лозунги обращения от разума к мифу и от рационализированной мифологии греко-римской античности к мифологии

национально-языческой и христианской. «Открытие» в середине XVIII в. для европейского читателя скандинавской мифологии, макферсоновский «Оссиан», фольклоризм И. Гердера, интерес к восточной мифологии, к славянской мифологии в России второй половины XVIII — начала XIX вв., приведшие к появлению первых опытов научного подхода к этой проблеме, подготовили вторжение в искусство романтизма образов национальной мифологии. При этом романтики обращались и к традиционным мифологиям, но чрезвычайно свободно манипулировали их сюжетами и образами, используя их как материал для самостоятельного художественного мифологизирования.

Так, Ф. Гёльдерлин, первым в поэзии нового времени органично освоивший древний миф и явившийся зачинателем нового мифотворчества, включал, например, в число олимпийских богов Землю, Гелиоса, Аполлона, Диониса, а верховным богом у него оказывается Эфир; в поэме «Единственный» Христос — сын Зевса, брат Геракла и Диониса; в «Смерти Эмпедокла» Христос сближается с Дионисом, смерть философа Эмпедокла трактована и как циклическое обновление (смерть — омоложение) умирающего и воскресающего бога и одновременно как мучительная крестная смерть побитого камнями пророка. Натурфилософские взгляды романтиков способствовали обращению к низшей мифологии, к различным категориям природных духов земли, воздуха, воды, леса, гор и т. д.

Подчёркнуто свободная, порой ироническая игра с образами традиционной мифологии, объединение элементов различных мифологий и в особенности опыты собственной литературной мифоподобной фантастики (альраун из повести Л. Арнима «Изабелла Египетская», «Крошка Цахес» Э. Т. А. Гофмана), повторение и дублирование героев в пространстве (двойники) и особенно во времени (герои вечно живут, умирают и воскресают или воплощаются в новых существах), частичный перенос акцента с образа на ситуацию как некий архетип и т. д. — характерная черта мифотворчества романтиков. Это проявляется часто даже и там, где действуют герои традиционных мифов.

Например, в трагедии Г. Клейста «Пентесилея» (сюжет — несчастная любовь царицы амазонок Пентесилеи к герою Ахиллу) дело не столько в мифологических персонажах, сколько в некой архетипической ситуации отношений полов. В трагедии неявно присутствует «дионисийская», одновременно архаизирующая и модернизирующая трактовка античной мифологии, которая в известной мере предвосхищает ницшеанскую.

От «Пентесилеи» тянется нить к многочисленным образцам романтической и постромантической драмы в Германии и Скандинавии, обращающимся к мифологической

традиции (например, молодой Г. Ибсен, Ф. Грильпарцер, немецкий писатель К. Ф. Хеббель — трагедия на библейский сюжет «Юдифь», трилогия «Ниbelунги» и др.). Особенно нетрадиционным было мифотворчество Гофмана.

У него (повести «Золотой горшок», «Крошка Цахес», «Принцесса Брамбилла», «Повелитель блох» и др.) фантастика выступает как сказочность, через которую проглядывает некая глобальная мифическая модель мира. Мифический элемент входит в некоторой мере и в «страшные» рассказы и романы Гофмана — как хаотическая, демоническая, ночная, разрушительная сила, как «злая судьба» («Элексир дьявола» и др.).

Самое оригинальное у Гофмана — фантастика обыденной жизни, которая весьма далека от традиционных мифов, но строится в какой-то мере по их моделям. Благородная война возглавляемых Щелкунчиком игрушек против мышиного воинства («Щелкунчик»), говорящая кукла Олимпия, созданная при участии демонического алхимика Коппелиуса («Песочный человек»), покровительствуемый феей маленький уродец, чудесным образом присваивающий себе чужие таланты («Крошка Цахес»), и др. — различные варианты мифологизации язв современной цивилизации, в частности бездушного техницизма, фетишизма, социального отчуждения.

В творчестве Гофмана наиболее отчётливо проявилась тенденция романтической литературы в отношении к мифу — попытка сознательного, неформального, нетрадиционного использования мифа, порой приобретающего характер самостоятельного поэтического мифотворчества. В начале XIX в. наблюдается усиление роли христианской мифологии в общей структуре романтического искусства. «Мученики» А. Шатобриана знаменуют собой попытку заменить в литературе античный миф христианским (хотя само рассмотрение христианских текстов как мифологических свидетельствует о глубоко зашедшем процессе секуляризации сознания).

Одновременно большое распространение в системе романтизма получили богоборческие настроения, выразившиеся в создании демонической мифологии романтизма (Дж. Байрон, П. Б. Шелли, М. Ю. Лермонтов). Демонизм романтической культуры был не только внешним перенесением в литературу начала XIX в. образов из мифа о герое-богоборце или легенды о падшем отверженном ангеле (Прометей, Демон), но и приобрёл черты подлинной мифологии, активно воздействовавшей на сознание целого поколения, создавшей высокоритуализованные каноны романтического поведения и породившей огромное количество взаимно изоморфных текстов.

Реалистическое искусство XIX в. ориентировалось на демифологизацию культуры и видело свою задачу в освобождении от иррационального наследия истории ради естественных наук и рационального преобразования человеческого общества. Реалистическая литература стремилась к отображению действительности в адекватных ей жизненных формах, на создание художественной истории своего времени.

Тем не менее и она (используя открытую романтизмом возможность некнижного, жизненного отношения к мифологическим символам) не отказывается полностью от мифологизирования как литературного приёма, даже на самом прозаическом материале [линия, идущая от Гофмана к фантастике Гоголя («Нос»), к натуралистической символике Э. Золя («Нана»)]. В этой литературе нет традиционных мифологических имён, но уподобленные архаическим ходы фантазии активно выявляют в заново созданной образной структуре простейшие элементы человеческого существования, придавая целому глубину и перспективу.

Такие названия, как «Воскресение» Л. Н. Толстого или «Земля» и «Жерминаль» Э. Золя, ведут к мифологическим символам; мифологема «козла отпущения» просматривается даже в романах Стендаля и О. Бальзака. Но в целом реализм XIX в. отмечен «демифологизацией».

Возрождение общекультурного интереса к мифу приходится на конец XIX — начало XX вв., но оживление романтической традиции, сопровождавшееся новой волной мифологизирования, наметилось уже во второй половине XIX в. Кризис позитивизма, разочарование в метафизике и аналитических путях познания, идущая ещё от романтизма критика буржуазного мира как безгеройного и антиэстетического породили попытки вернуть «целостное», преобразующе волевое архаическое мироощущение, воплощённое в мифе.

В культуре конца XIX в. возникают, особенно под влиянием Р. Вагнера и Ф. Ницше, «неомифологические» устремления. Весьма разнообразные по своим проявлениям, социальной и философской природе, они во многом сохраняют значение и для всей культуры XX в.

Основоположник «неомифологизма» Вагнер считал, что народ именно через миф становится создателем искусства, что миф — поэзия глубоких жизненных воззрений, имеющих всеобщий характер. Обратившись к традициям германской мифологии, Вагнер

создал оперную тетralогию «Кольцо нибелунга» («Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид», «Гибель богов»).

Если Хеббель, ориентировавшийся на историческую школу в фольклористике, положил в основу своих «Нибелунгов» австрийскую «Песнь о нибелунгах», уже лишённую языческого одеяния, то Вагнер, ориентировавшийся на солярно-мифологическую школу, почти целиком опирается на более архаичную, скандинавскую версию. Вагнер стремится посредством архетипических музыкально-мифологических лейтмотивов выразить «вечную» проблематику настолько ёмко, чтобы она включала и кардинальные социально-нравственные коллизии XIX в.

Стержнем всей тетralогии он делает мотив «проклятого золота» (тема, популярная в романтической литературе и знаменующая романтическую критику буржуазной цивилизации). Виртуозная интуиция Вагнера сказалась, например, в реконструировании образа воды как символа хаотического состояния универсума (начало и конец «Кольца нибелунга»).

Вагнеровский подход к мифологии создал целую традицию (которая подвергалась грубой вульгаризации у эпигонов позднего романтизма, усиливших свойственные творчеству Вагнера черты пессимизма, мистики и национализма). Обращение к мифологии в конце XIX — начале XX вв. существенно отличается от романтического (хотя первоначально могло истолковываться как «неоромантизм»).

Возникая на фоне реалистической традиции и позитивистского мирозерцания, оно всегда так или иначе (часто полемически) соотносится с этой традицией. Первоначально философской основой «неомифологических» поисков в искусстве были иррационализм, интуитивизм, отчасти — релятивизм и (особенно в России) пантеизм.

Впоследствии «неомифологические» структуры и образы могли становиться языком для любых, в том числе и содержательно противоположных интуитивизму, художественных текстов. Одновременно, однако, перестраивался и сам этот язык, создавая различные, идеологически и эстетически весьма далёкие друг от друга направления внутри ориентированного на миф искусства.

Вместе с тем, несмотря на интуитивистские и примитивистские декларации, «неомифологическая» культура с самого начала оказывается высоко интеллектуализированной, направленной на авторефлексию и самоописания; философия, наука и искусство стремятся здесь к синтезу и влияют друг на друга значительно сильнее, чем на предыдущих этапах развития культуры. Так, идеи Вагнера о мифологическом искусстве как искусстве будущего и идеи Ницше о спасительной роли мифологизирующей «философии жизни» порождают стремление организовать все формы познания как мифопоэтические (в противоположность аналитическому миропостижению).

Элементы мифологических структур мышления проникают в философию (Ницше, Вл. Соловьёв, позже — экзистенциалисты), психологию (З. Фрейд, К. Юнг), в работы об искусстве (ср. в особенности импрессионистскую и символистскую критику — «искусство об искусстве»). С другой стороны, искусство, ориентированное на миф (символисты, в начале XX в. — экспрессионисты), тяготеет к философским и научным обобщениям, зачастую открыто черпая их в научных концепциях эпохи (ср. влияние учения Юнга на Дж. Джойса и других представителей «неомифологического» искусства с 20—30-х гг.

XX в.). Не менее тесную связь обнаруживает «неомифологизм» и с панэстетизмом: представлением об эстетической природе бытия и эстетизированном мифе как средстве наиболее глубокого проникновения в его тайны — и с панэстетическими утопиями.

Миф для Вагнера — искусство революционного будущего, преодоление безгеройности буржуазного быта и духа; миф для Вяч. Иванова, Ф. Сологуба и многих других русских символистов начала XX в. — это та красота, которая одна способна «мир спасти» (Ф. М. Достоевский). Модернистский мифологизм во многом порождён осознанием кризиса буржуазной культуры как кризиса цивилизации в целом.

Он питался и романтическим бунтом против буржуазной «прозы», и страхом перед историческим будущим, отчасти и перед революционной ломкой устоявшегося, хотя и испытывающего кризисное состояние мира. Стремление выйти за социально-исторические и пространственно-временные рамки ради выявления «общечеловеческого» содержания («вечные» разрушительные или созидательные силы, вытекающие из природы человека, из общечеловеческих психологических и метафизических начал) было одним из моментов перехода от реализма XIX в. к искусству XX в., а мифология в силу своей исконной символичности оказалась удобным языком описания вечных моделей личного и общественного поведения, неких сущностных законов социального и природного космоса.

Общим свойством многих явлений «неомифологического» искусства было стремление к художественному синтезу разнообразных и разнонаправленных традиций. Уже Вагнер сочетал в структуре своих новаторских опер мифологические, лирические, драматургические и музыкальные принципы построения целостного текста.

При этом естественным оказывалось взаимовлияние мифа и различных искусств, например отождествление повторяемости обряда с повторами в поэзии и создание на их скрещении лейтмотивной техники в музыке (опера Вагнера), а затем — в романе, драме и т. д. Возникали «синкретические» жанры: «роман-миф» XX в., «Симфонии» А. Белого на мифологические или подражающие мифу сюжеты, где используются принципы симфонической композиции, и т. д. (ср. более позднее утверждение К. Леви-Строса о музыкально-симфонической природе мифа).

Наконец, все эти устремления к «синтезу искусств» своеобразно воплотились в начале XX в. в кинематографе. Возродившийся интерес к мифу во всей литературе XX в. проявился в трёх основных формах.

Резко усиливается идущее от романтизма использование мифологических образов и сюжетов. Создаются многочисленные стилизации и вариации на темы, задаваемые мифом, обрядом или архаическим искусством.

Ср. роль мифологической темы в творчестве Д. Г. Россетти, Э. Берн-Джонса и других художников-прерафаэлитов, такие драмы русских символистов, как «Прометей» Вяч. Иванова, «Меланиппа-философ» или «Фамира-Кифарэд» Инн. Анненского, «Протесилай умерший» В. Я. Брюсова и т. д. При этом в связи с выходом на арену мировой культуры искусства неевропейских народов значительно расширяется круг мифов и мифологий, на которые ориентируются европейские художники.

Искусство народов Африки, Азии, Южной Америки начинает восприниматься не только как эстетически полноценное, но и в известном смысле как высшая норма. Отсюда — резкое повышение интереса к мифологии этих народов, в которой видят средство декодирования соответствующих национальных культур (ср. мысль Назыма Хикмета о глубокой демократичности «нового искусства» XX в., избавляющегося от европоцентризма).

Параллельно начинается пересмотр воззрений на свой национальный фольклор и архаическое искусство; ср. «открытие» И. Грабарём эстетического мира русской иконы, введение в круг художественных ценностей народного театра, изобразительного и прикладного искусства (вывески, художественная утварь), интерес к сохранившейся обрядности, к легендам, поверьям, заговорам и заклинаниям и т. д. Бесспорно определяющее влияние этого фольклоризма на писателей типа А. М. Ремизова или Д. Г. Лоренса.

Во-вторых (тоже в духе романтической традиции), появляется установка на создание «авторских мифов». Если писатели-реалисты XIX в. стремятся к тому, чтобы создаваемая ими картина мира была подобна действительности, то уже ранние представители «неомифологического» искусства — символисты, например, находят специфику художественного видения в его нарочитой мифологизированности, в отходе от бытовой эмпирии, от чёткой временной или географической приуроченности.

При этом, однако, глубинным объектом мифологизирования даже у символистов оказываются не только «вечные» темы (любовь, смерть, одиночество «я» в мире), как это было, например, в большинстве драм М. Метерлинка, но именно коллизии современной действительности — урбанизированный мир отчуждённой личности и её предметного и машинного окружения («Города-спруты» Э. Верхарна, поэтический мир Ш. Бодлера, Брюсова) или царство вечно недвижной провинциальной стагнации («Недотыкомка» Ф. Сологуба). Экспрессионизм (ср. «R. U. R.» К. Чапека) и особенно «неомифологическое» искусство второй и третьей четверти XX в. лишь окончательно закрепили эту связь мифологизирующей поэтики с темами современности, с вопросом о путях человеческой истории (ср., например, роль «авторских мифов» в современных утопических или антиутопических произведениях так называемой научной фантастики).

Наиболее ярко, однако, специфика современного обращения к мифологии проявилась в создании (в конце XIX — начале XX вв., но особенно — с 1920—1930-х гг.) таких произведений, как «романы-мифы» и подобные им «драмы-мифы», «поэмы-мифы». В этих собственно «неомифологических» произведениях миф принципиально не является ни единственной линией повествования, ни единственной точкой зрения текста.

Он сталкивается, сложно соотносится либо с другими мифами (дающими иную, чем он, оценку изображения), либо с темами истории и современности. Таковы «романы-мифы» Джойса, Т. Манна, «Петербург» А. Белого, произведения Дж. Апдайка и др.

Крупнейшие представители мифологического романа XX в. — ирландский писатель Джойс и немецкий писатель Т. Манн дали характерные для современного искусства образцы литературного «мифологизирования», противостоящие во многом друг другу по основной идейной направленности. В романе Джойса «Улисс» эпико-мифологический сюжет «Одиссеи» оказывается средством упорядочения первичного хаотического художественного материала.

Герои романа сопоставляются с мифологическими персонажами гомеровского эпоса, многочисленные символические мотивы в романе являются модификациями традиционных символов мифологии — первобытной (вода как символ плодородия и женского начала) и христианской (мытье как крещение). Джойс прибегает и к нетрадиционным символам и образам, представляющим примеры оригинальной мифологизации житейской прозы (кусочек мыла как талисман, иронически представляющий современную «гигиеническую» цивилизацию, трамвай, «преображённый» в дракона, и т. д.).

Если в «Улиссе» мифологизм даёт лишь дополнительную опору для символической интерпретации «натуралистически» поданного материала жизненных наблюдений (непосредственным сюжетом романа является один день городской жизни Дублина, как бы пропущенный сквозь сознание главных персонажей), то в романе «Поминки по Финнегану» происходит полное (или почти полное) отождествление персонажей с их мифологическими двойниками (здесь используются мотивы кельтской мифологии). Для мифологического моделирования истории Джойс чаще всего пользуется мифологемой умирающего и воскресающего богочеловека — в качестве «метафоры» циклической концепции истории.

В романе «Волшебная гора» Манна преобладают ритуально-мифологические модели. Процесс воспитания главного героя (главная тема романа) ассоциируется с обрядом инициации, некоторые эпизоды сопоставимы с распространёнными мифологемами священной свадьбы, имеют ритуально-мифологические параллели (ритуальное умерщвление царя-жреца и др., сама «волшебная гора» в известном смысле может быть сопоставлена с царством мёртвых и т. д.).

В «Иосифе и его братьях» Манна, как и в «Поминках по Финнегану» Джойса, сам сюжет носит мифологический характер. У Манна сюжет взят из Библии и подаётся как «историзированный» миф или мифологизированное историческое предание.

Представлению Джойса о бессмысленности истории противостоит здесь художественно реализованная с помощью образов библейской мифологии концепция глубокого смысла истории, раскрывающегося по мере развития культуры. Мифологизация исторического прошлого влечёт за собой поэтику повторяемости.

Она подается Манном, в отличие от Джойса, не как дурная бесконечность исторических процессов, а как воспроизведение образцов, представленных предшествующим опытом, циклические представления сочетаются с линейными, что соответствует специфике данного мифологического материала. Судьба Иосифа метафоризируется посредством ритуальных мифологем, причём инициационные мотивы отступают здесь на задний план перед культом умирающего и воскресающего бога.

Поэтика мифологизирования у Манна (как и у Джойса) является не стихийным, интуитивным возвращением к мифологическому мышлению, а одним из аспектов интеллектуального, даже «философского» романа и опирается на глубокое знание древней культуры, религии и современных научных теорий. Специфично мифотворчество австрийского писателя Ф. Кафки (романы «Процесс», «Замок», новеллы).

Сюжет и герои имеют у него универсальное значение, герой моделирует человечество в целом, а в терминах сюжетных событий описывается и объясняется мир. В творчестве Кафки отчётливо выступает противоположность первобытного мифа и модернистского мифотворчества: смысл первого — в приобщении героя к социальной общности и к природному круговороту, содержание второго — «мифология» социального отчуждения.

Мифологическая традиция как бы превращается у Кафки в свою противоположность, это как бы миф наизнанку, антимиф. Так, в его новелле «Превращение», в принципе сопоставимой с тотемическими мифами, метаморфоза героя (его превращение в безобразное насекомое) — не знак принадлежности к своей родовой группе (как в древних тотемических мифах), а, наоборот, знак отъединения, отчуждения, конфликта с семьей и обществом; герои его романов, в которых большую роль играет противопоставление «посвящённых» и «непосвящённых» (как в древних обрядах инициации), так и не могут пройти «посвятительных» испытаний; «небожители» даются им в заведомо сниженном, прозаизированном, уродливом виде.

Английский писатель Д. Г. Лоренс («мексиканский» роман «Пернатый змей» и др.) черпает представления о мифе и ритуале у Дж. Фрейзера. Обращение к древней мифологии для него — это бегство в область интуиции, средство спасения от современной «дряхлой» цивилизации (воспевание доколумбовых кровавых экстатических культов ацтекских богов и др.).

Мифологизм XX в. имеет многих представителей в поэзии (англо-американский поэт Т. С. Элиот — поэма «Бесплодная земля», где реминисценции из евангельских и буддийских легенд, «Парцифалья» и др. организуют сюжетную ткань; на рубеже XIX и XX вв. — ирландский поэт и драматург У. Б. Йитс и другие представители «ирландского возрождения» с их доминирующим интересом к национальной мифологии и др.). В русском символизме с его культом Вагнера и Ницше, поисками синтеза между христианством и язычеством мифотворчество было объявлено самой целью поэтического творчества (Вяч. Иванов, Ф. Сологуб и др.).

К мифологическим моделям и образам обращались подчас очень широко и поэты других направлений русской поэзии начала века. Своеобразной формой поэтического мышления стала мифология для В. Хлебникова.

Он не только пересоздаёт мифологические сюжеты многих народов мира («Девий бог», «Гибель Атлантиды», «Ка», «Дети Выдры», «Вила и леший»), но и создаёт новые мифы, пользуясь моделью мифа, воспроизводя его структуру («Журавль», «Внучка Малуши», «Маркиза Дзезес»). О. Мандельштам с редкой чуткостью к историко-культурной феноменологии оперирует с первоэлементами античного мифологического сознания («Возьми на радость из моих ладоней...», «Сестры — тяжесть и нежность...», «На каменных отрогах Пиерии...»).

Творчество М. И. Цветаевой нередко интуитивно проникает в самую суть архаического мифологического мышления (например, воссоздание культово-магического образа удушенной богини женственности — дерева — луны во 2-й части дилогии «Тесей», блестяще подтверждённое научным исследованием греческой религии). Большое место мифологические мотивы и образы занимают в поэзии М. А. Волошина (стихотворные циклы «Киммерийская весна», «Путями Каина»).

Мифологизм широко представлен и в драме XX в.: французский драматург Ж. Ануй [трагедии на библейские («Иезавель») и античные («Меддея», «Антигона») сюжеты], П. Л.

Ш. Клодель, Ж. Кокто (трагедия «Антигона» и др.), Ж. Жироду (пьесы «Зигфрид», «Амфитрион 38», «Троянской войны не будет», «Электра»), Г. Гауптман (тетралогия «Атриды») и др.

Соотношение мифологического и исторического в произведениях «неомифологического» искусства может быть самым различным — и количественно (от разбросанных в тексте отдельных образов-символов и параллелей, намекающих на возможность мифологической интерпретации изображаемого, до введения двух и более равноправных сюжетных линий: ср. «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова), и семантически. Однако ярко «неомифологических» произведений составляют такие, где миф выступает в функции языка — интерпретатора истории и современности, а эти последние играют роль того пёстрого и хаотического материала, который является объектом упорядочивающей интерпретации.

Так, чтобы стал ясен смысл художественного замысла романа «Пётр и Алексей» Д. С. Мережковского, необходимо разглядеть в коллизиях кровавой борьбы Петра I с сыном новозаветную коллизию Отца-демиурга и Сына — жертвенного агнца. Познавательная ценность мифа и исторических событий в такого рода текстах совершенно различна, хотя истолкования мифа как глубинного смысла истории у разных авторов могут мотивироваться по-разному (миф — носитель «естественного», не искажённого цивилизацией сознания первобытного человека; миф — отображение мира первогероев и первособытий, лишь варьирующихся в бесчисленных коллизиях истории; мифология — воплощение «коллективно-бессознательного», по Юнгу, и своеобразная энциклопедия «архетипов» и т. д.).

Впрочем, и эти мотивировки в «неомифологических» произведениях не проводятся до конца последовательно: позиции мифа и истории могут соотноситься не однозначно, а «мерцать» друг в друге, создавая сложную игру точек зрения. Поэтому очень частым признаком «неомифологических» произведений оказывается ирония — линия, идущая в России от А. Белого, в Западной Европе — от Джойса.

Однако типичная для «неомифологических» текстов множественность точек зрения только у начала этого искусства воплощает идеи релятивизма и непознаваемости мира; становясь художественным языком, она получает возможность отображать и другие представления о действительности, например идею «многоголосного» мира, значения которого возникают от сложного суммирования отдельных «голосов» и их соотношений. «Неомифологизм» в искусстве XX в. выработал и свою, во многом новаторскую поэтику — результат воздействий как самой структуры обряда и мифа, так и современных

этнологических и фольклористских теорий. В основе её лежит циклическая концепция мира, «вечное возвращение» (Ницше).

В мире вечных возвратов в любом явлении настоящего просвечивают его прошедшие и будущие инкарнации. «Мир полон соответствий» (А. Блок), надо только уметь увидеть в бесчисленном мелькании «личин» (история, современность) сквозящий в них лик мирового всеединства (воплощаемый в мифе). Но поэтому же и каждое единичное явление сигнализирует о бесчисленном множестве других, суть их подобие, символ.

Специфично для многих произведений «неомифологического» искусства и то, что функцию мифов в них выполняют художественные тексты (преимущественно нарративного типа), а роль мифологем — цитаты и перефразировки из этих текстов. Зачастую изображаемое декодируется сложной системой отсылок и к мифам, и к произведениям искусства.

Например, в «Мелком бесе» Ф. Сологуба значение линии Людмилы Рутиловой и Саши Пыльниковой раскрывается через параллели с греческой мифологией (Людмила — Афродита, но и фурия; Саша — Аполлон, но и Дионис; сцена маскарада, когда завистливая толпа чуть не разрывает Сашу, переодетого в маскарадный женский костюм, но Саша «чудесно» спасается, — иронический, но и имеющий серьёзный смысл, намёк на миф о Дионисе, включающий такие его существенные мотивы, как разрывание на части, смена облика, спасение — воскрешение), с мифологией ветхо- и новозаветной (Саша — змий-искуситель), с античной литературой (идиллии, «Дафнис и Хлоя»). Мифы и литературные тексты, дешифрующие эту линию, составляют для Ф. Сологуба некое противоречивое единство: все они подчёркивают родство героев с первозданно прекрасным архаическим миром.

Так «неомифологическое» произведение создаёт типичный для искусства XX в. панмифологизм, уравнивая миф, художественный текст, а зачастую и отождествлённые с мифом исторические ситуации (ср., например, истолкование в «Петербурге» А. Белого истории Азефа как «мифа о мировой провокации»). Но, с другой стороны, такое уравнивание мифа и произведений искусства заметно расширяет общую картину мира в «неомифологических» текстах.

Ценность архаического мифа, мифа и фольклора оказывается не противопоставленной искусству позднейших эпох, а сложно сопоставленной с высшими достижениями мировой

культуры. В современной (после 2-й мировой войны) литературе мифологизирование выступает чаще всего не столько как средство создания глобальной «модели», сколько в качестве приёма, позволяющего акцентировать определённые ситуации и коллизии прямыми или контрастными параллелями из мифологии (чаще всего — античной или библейской).

В числе мифологических мотивов и архетипов, используемых современными авторами, — сюжет «Одиссеи» (в произведениях А. Моравиа «Презрение», Г. К. Кирше «Сообщение для Телемака», Х. Э. Носсака «Некия», Г. Хартлауба «Не каждый Одиссей»), «Илиады» (у К. Бойхлера — «Пребывание на Борнхольме», Г. Брауна — «Звёзды следуют своим курсом»), «Энеиды» (в «Смерти Вергилия» Г. Броха, «Изменении» М. Бютора, «Видении битвы» А. Боргеса), история аргонавтов (в «Путешествии аргонавтов из Бранденбурга» Э. Лангезер), мотив кентавра — у Дж. Апдайка («Кентавр»), Ореста — у А. Дёблина («Берлин, Александерплатц», в сочетании с историей Авраама и Исаака), Гильгамеша («Гильгамеш» Г. Бахмана и «Река без берегов» Х. Х. Янна) и т. д. С 50—60-х гг. поэтика мифологизирования развивается в литературах «третьего мира» — латиноамериканских и некоторых афро-азиатских.

Современный интеллектуализм европейского типа сочетается здесь с архаическими фольклорно-мифологическими традициями. Своеобразная культурно-историческая ситуация делает возможным сосуществование и взаимопроникновение, доходящее порой до органического синтеза, элементов историзма и мифологизма, социального реализма и подлинной фольклорности.

Для произведений бразильского писателя Ж. Амаду («Габриэла, гвоздика и корица», «Пастыри ночи» и др.), кубинского писателя А. Карпентьера (повесть «Царство земное»), гватемальского — М. А. Астуриаса («Зелёный папа» и др.), перуанского — Х. М. Аргедаса («Глубокие реки») характерна двуплановость социально-критических и фольклорно-мифологических мотивов, как бы внутренне противостоящих обличаемой социальной действительности. Колумбийский писатель Г. Гарсия Маркес (романы «Сто лет одиночества», «Осень патриарха») широко опирается на латиноамериканский фольклор, дополняя его античными и библейскими мотивами и эпизодами из исторических преданий.

Одним из оригинальных проявлений мифотворчества Маркеса является сложная динамика соотношения жизни и смерти, памяти и забвения, пространства и времени. Таким образом, литература на всём протяжении своей истории соотносится с мифологическим наследием первобытности и древности, причём отношение это сильно

колебалось, но в целом эволюция шла в направлении «демифологизации». «Ремифологизация» XX в. хотя и связана прежде всего с искусством модернизма, но в силу разнообразных идейных и эстетических устремлений художников, обращавшихся к мифу, далеко к нему не сводима.

Мифологизирование в XX в. стало орудием художественной организации материала не только для типично модернистских писателей, но и для некоторых писателей-реалистов (Манн), а также для писателей «третьего мира», обращающихся к национальному фольклору и мифу часто во имя сохранения и возрождения национальных форм культуры. Использование мифологических образов и символов встречается и в некоторых произведениях советской литературы (например, христианско-иудейские мотивы и образы в «Мастере и Маргарите» Булгакова).

Проблема «искусство и миф» стала предметом специального научного рассмотрения преимущественно в литературоведении XX в., особенно в связи с наметившейся «ремифологизацией» в западной литературе и культуре. Но проблема эта ставилась и раньше.

Романтическая философия начала XIX в. (Шеллинг и др.), придававшая мифу особое значение как прототипу художественного творчества, видела в мифологии необходимое условие и первичный материал для всякой поэзии. В XIX в. сложилась мифологическая школа, которая выводила из мифа различные жанры фольклора и заложила основы сравнительного изучения мифологии, фольклора и литературы.

Значительное влияние на общий процесс «ремифологизации» в западной культурологии оказало творчество Ницше, который предвосхитил некоторые характерные тенденции трактовки проблемы «литература и миф», проследив в «Рождении трагедии из духа музыки» (1872) значение ритуалов для происхождения художественных видов и жанров. Русский учёный А. Н. Веселовский разработал в начале XX в. теорию первобытного синкретизма видов искусства и родов поэзии, считая колыбелью этого синкретизма первобытный обряд.

Исходным пунктом сложившегося в 30-е гг. XX в. в западной науке ритуально-мифологического подхода к литературе был ритуализм Дж. Фрейзера и его последователей — так называемой кембриджской группы исследователей древних культур (Д. Харрисон, А. Б. Кук и др.).

По их мнению, в основе героического эпоса, сказки, средневекового рыцарского романа, драмы возрождения, произведений, пользующихся языком библейско-христианской мифологии, и даже реалистических и натуралистических романов XIX в. лежали обряды инициации и календарные обряды. Особое внимание этого направления привлекла мифологизирующая литература XX в.

Установление Юнгом известных аналогий между различными видами человеческой фантазии (включая миф, поэзию, бессознательное фантазирование во сне), его теория архетипов расширили возможности поисков ритуально-мифологических моделей в новейшей литературе. Для Н. Фрая, во многом ориентирующегося на Юнга, миф, сливающийся с ритуалом и архетипом, является вечной подпочвой и истоком искусства; мифологизирующие романы XX в. представляются ему естественным и стихийным возрождением мифа, завершающим очередной цикл исторического круговорота в развитии поэзии.

Фрай утверждает постоянство литературных жанров, символов и метафор на основе их ритуально-мифологической природы. Ритуально-мифологической школой достигнуты позитивные результаты в изучении литературных жанров, связанных генетически с ритуальными, мифологическими и фольклорными традициями, в анализе переосмысления древних поэтических форм и символов, в исследовании роли традиции сюжета и жанра, коллективного культурного наследия в индивидуальном творчестве.

Но характерная для ритуально-мифологической школы трактовка литературы исключительно в терминах мифа и ритуала, растворение искусства в мифе являются крайне односторонними. В ином плане и с иных позиций — с соблюдением принципа историзма, учётом содержательных, идеологических проблем — рассматривалась роль мифа в развитии литературы рядом советских учёных.

Советские авторы обращаются к ритуалу и мифу не как к вечным моделям искусства, а как к первой лаборатории поэтической образности. О. М. Фрейденберг описала процесс трансформации мифа в различные поэтические сюжеты и жанры античной литературы.

Важное теоретическое значение имеет работа М. М. Бахтина о Рабле, показавшая, что ключом для понимания многих произведений литературы позднего средневековья и Возрождения является народная карнавальная культура, народное «смеховое» творчество, связанное генетически с древними аграрными ритуалами и праздниками.

Роль мифа в развитии искусства (преимущественно на античном материале) проанализировал А. Ф. Лосев. Целый ряд работ, в которых были освещены различные аспекты проблемы «мифологизма» литературы, появился в 60—70-х гг. (Б. М. Мелетинский, В. В. Иванов, В. Н. Топоров, С. С. Аверинцев, Ю. М. Лотман, И. П. Смирнов, А. М. Панченко, Н. С. Лейтес). Литература: Аверинцев С. С., «Аналитическая психология» К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии, в кн.: О современной буржуазной эстетике, в. 3, М., 1972; Бахтин М. М., Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, М., 1965; Богатырев П. Г., Вопросы теории народного искусства, М., 1971; Вейман Р., История литературы и мифология, пер. с нем., М., 1975; Веселовский А. Н., Историческая поэтика, Л., 1940; Гуревич А. Я., Категории средневековой культуры, [М., 1972]; Выготский Л. С., Психология искусства, 2 изд., М., 1968; Жирмунский В. М., Народный героический эпос, М.—Л., 1962; Иванов Вяч. И., Дионис и прадионисийство, Баку, 1923; Иванов В. В., Топоров В. Н., Инвариант и трансформации в мифологических и фольклорных текстах, в сб.: Типологические исследования по фольклору, М., 1975; Иванов В. В., Об