

Поиск константных образований в культуре и в литературе привлек к себе внимание многих ученых-гуманитариев в XX в., и именно здесь можно обнаружить точку схождения между «нюкритицизмом», аналитической психологией К. Г. Юнга, ритуально-мифологической школой и — отчасти — структурализмом.

Элиот заметил, что переживания и опыт, существенные для человека как для эмпирической личности, могут не найти никакого места в его творчестве, и наоборот — те из них, которые имеют творческую значимость, могут играть ничтожную роль в его обыденной жизни. Откуда берутся эти переживания и почему они так настойчиво заявляют о себе в искусстве?

Частичный ответ на этот вопрос дал создатель *аналитической психологии* К. Г. Юнг своей теорией архетипов, под которыми он понимал

некоторые «первопереживания», «первообразы», то есть определенные мотивы и их комбинации, способные повторяться у самых разных авторов на протяжении всей истории искусства и не могущие быть объяснены не только индивидуальным складом психики художника, но и воздействием на него непосредственно окружающей действительности<sup>30</sup>. Архетипы, коренящиеся в области «коллективного бессознательного», там, где откладывается совокупный, миллионы раз повторенный опыт всего человечества, — это не какие-то конкретные и врожденные представления, но скорее «врожденные возможности представления», в каждом индивидуальном случае наполняемые конкретным материалом сознательного опыта, который подсказывает социальная практика данного времени. Архетип функционален, и функция его, скажем, в рамках мифологического и современного культурного сознания может облекаться в совершенно разную образную плоть: так, сегодня «вместо Зевесова орла или птицы Рок выступает самолет, вместо сражения с драконом — железнодорожная катастрофа <...>, вместо хтонической матери — толстая торговка овощами»<sup>31</sup> и т. п.

Архетипы — это отнюдь не те конечные «причины» деятельности художника, которые искало позитивистское литературоведение; они также не являются и целью этой деятельности, ибо принципиально лежат вне сферы сознания и целенаправленной воли автора; архетипы, по Юнгу, выполняют роль своеобразного регулятивного принципа, структурной схемы, того русла, по которому направляется образотворческая активность: он как бы упорядочивает эмпирический опыт художника, придает ему «форму». Юнг, и это логично для него, не претендовал на объяснение смысла или назначения искусства, на оценку эстетических достоинств или недостатков того или иного произведения (он сам неоднократно подчеркивал, что принцип аналитической психологии и принцип искусствознания не конкурируют, но только дополняют друг друга). Его теория позволяет понять не «содержание» художественного сообщения, а тот «язык», на котором оно передается, позволяет объяснить, почему, скажем, целый ряд мотивов в сюжетах об Оресте и Гамлете так поразительно напоминают друг друга (хотя о сознательном заимствовании здесь вряд ли приходится говорить) или почему тип трикстера в литературе с такой устойчивостью повторяется от глубокой древности до современных нам произведений вроде «Признаний авантюриста Феликса Круля» Т. Манна.

Но архетип не только формообразующий регулятивный принцип; в нем есть своя, пусть достаточно расплывчатая, но зато универсальная семантика; именно ее наличие во многом способно объяснить, почему

многие далекие от нас произведения (например, «Божественная комедия»), чье предметное содержание накрепко привязано к своей эпохе и вряд ли может заинтересовать современного человека, тем не менее способны вызывать у нас неподдельное волнение; причина, пишет Юнг, именно в архетипах, благодаря которым общечеловеческое бессознательное «прорывается к переживанию и празднует брак с сознанием времени»<sup>32</sup>, преодолевает однократность индивидуального бытия и возвышает личную судьбу до судьбы человечества.

Юнгианское учение об архетипах в сочетании с ритуалистическими теориями английского этнографа Д. Фрезера, изучавшего особенности мифологического сознания, привело в 30-е гг. к возникновению *ритуально-мифологической школы* в литературоведении (М. Бодкин, Р. Чейз, Ф. Уилрайт и др.), видным представителем которой является канадский ученый Нортроп Фрай, автор программной работы «Анатомия критики» (1957).

Интерес к мифологии и ее отношению к литературе неразрывно вплетен в историю гуманитарных наук начиная по крайней мере с представителей *мифологической школы*, у истоков которой стоят братья Якоб и Вильгельм Гримм. Однако в течение долгого времени преобладала тенденция трактовать такие явления словесности, как сказка, эпос, историческое предание и т. п., в качестве своего рода продукта вырождения мифологии или, в лучшем случае, в качестве конгломерата мифических «пережитков» и «обломков». Когда же, уже в XX в., были предприняты попытки с тех же позиций объяснить явное сходство некоторых мифических мотивов, символов, образов и ситуаций с аналогичными мотивами, символами и т. п. в литературе Нового времени, несостоятельность такого подхода, чреватого многочисленными натяжками и домыслами, обнаружилась со всей очевидностью.

Значение работ представителей ритуально-мифологической школы, и прежде всего Фрая, состоит именно 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, образцы которого можно зафиксировать уже в глубокой древности, так что мотивы, сюжеты или жанры определенного типа оказываются как бы парафразами одного и того же смысла, способного вновь и вновь варьироваться на протяжении истории. Так, любой роман о «становлении молодого человека» неизбежно воспроизводит основные моменты и смысловую суть испытательного ритуала, обряда инициации, хотя автор романа может не иметь ни малейшего представления об этом обряде; сам сюжет, заимствованный писателем из необъятного арсенала «коллективной памяти», всего лишь воплощает один из хранящихся в ней инвариантов; такие инварианты (которые, конечно, последовательно входят в различные исторические контексты, наполняются конкретным социальным содержанием, модифицируются иногда почти до неузнаваемости) как раз и обеспечивают сквозное единство человеческой культуры.

Позиция школы плодотворна в той мере, в какой она видит в «ритуалах» и «мифологемах» не архаические про-образы, а универсальные пра-образы искусства, подоснову и фундамент произведения, на котором только и может вырасти его непосредственная конструкция. Пафос школы — в перенесении внимания с историко-генетических зависимостей в искусстве на его глубинную типологию.

Выступая против романтической абсолютизации личности в искусстве, против «биографизма» и позитивизма в литературоведении, стремясь проникнуть в глубинные формальные и смысловые слои произведения, «новая критика», юнгианство и ритуально-мифологическая школа, бесспорно, сумели раскрыть важные аспекты художественной фантазии и поэтического вдохновения, показать, что творчество гораздо глубже и многограннее, чем это может показаться поверхностному взгляду. И все же, будучи доведена до логического конца, методология этих школ без особого труда обнаруживает свои уязвимые стороны, а именно: сознательное преуменьшение индивидуального начала в искусстве, сведение его к общему и повторяющемуся (так что история литературы оказывается, по существу, историей не только без имен, но и без лиц, где Джайса можно спутать с Гомером), мифологический редукционизм и, главное, забвение того очевидного факта, что любые сверхличные символы и трансисторические архетипы способны быть только «языком» искусства, а не его непосредственной, целенаправленной «речью», что, как ни суди, помимо конкретного автора — с его внутрен-

*От структурализма к постструктурализму*

ним миром, сознанием и волей — произведение возникнуть не может и что прямым и основным импульсом к возникновению этого произведения является не стремление вневременных и бессознательных сил найти себе выход, а сознательное намерение автора поставить вопросы современности и осмыслить окружающую действительность.

<sup>30</sup> Об архетипах см.: *Юнг К. Г. Аналитическая психология // История зарубежной психологии, 30-е—60-е годы XX века.* М.: Издательство Московского университета, 1986. С. 142—170.

<sup>31</sup> *Юнг К. Г. Психология и поэтическое творчество // Самосознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе.* М.: Политиздат, 1991. С. 113.

<sup>32</sup> Там же. С. 114.