

В ПОТОКЕ КНИГ

П.С. Гуревич

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ СКРЫТОГО СМЫСЛА.

Тематический обзор книг издательства «Канон+»

Миф и художественное сознание XX века / Отв. редактор Н.А. Хренов. М.: Государственный институт искусствознания; Канон+, 2011. 687 с. (тираж 800 экз.);

Маликов Е.В. Миф и танец. Опыт занимательной герменевтики. Зачем люди танцуют? Научная монография / Под ред. М.С. Кухта. М.: Канон+, 2012. 304 с. (тираж 1000 экз.)

В наши дни стало ясно, что древнейшие формы постижения мира не только не остаются у истоков истории, но продолжают жить. Представление о том, что какие-то формы человеческого духа могут быть окончательно изжиты, а ступени духовного восхождения попросту забыты, оказалось не более чем иллюзией. Обнаружилось, что человеческие достижения не утрачивают, а сопровождают человеческий род непрерывно.

Выяснилось, что миф — далеко не простой феномен. Нет оснований оценивать миф как неправду, как некую мнимость и чистое заблуждение. Возникла догадка, что миф гораздо ближе к истокам человеческого существования, нежели, скажем, формы абстрактного умозрительного освоения реальности. Многие исследователи начали рассматривать миф как зашифрованные повествования о действительных событиях. Другие философы, скажем, К. Юнг или Э. Фромм, обращаясь к языку символов, который был столь понятен древним, стали прочитывать в мифе глубинный, неисчерпаемый и универсальный смысл.

Немецкий философ Э. Кассирер полагал, что из всех явлений человеческой культуры миф и религия хуже всего поддается логическому анализу. На первый взгляд, миф кажется только хаосом — бесформенной массой бессвязных идей. Вот история Медеи: какой в ней смысл? Может быть, рассказ о всеокрушающей любви? Однако прославление любящей женщины, которая убила своих сыновей, вызывает некоторое сомнение. Неужели не было других форм отмщения? Мы сочувствуем Медее, осуждаем вероломство Ясона, но что-то подсказывает нам: измена мужчины, как это тривиально...

Многочисленные попытки различных школ сравнительной мифологии вывести все мифы из какого-ни-

будь одного источника потерпели неудачу. Но, с другой стороны, культурологи давно обратили внимание на большое сходство основных мифологических мотивов в различных культурах и в различных социальных условиях.

Миф не теоретичен по самой своей сути. Его логика, если только он обладает таковой, бросает вызов обычному научному постижению. Однако философия во все времена отрицала саму возможность подобного раздвоения. Для философии миф всегда был призван обладать определенным «значением», хотя бы скрытым. Уже стоики, широко распространенное учение которых в Древней Греции стремилось рассматривать человека как часть природы, разработали целую систему иносказательной интерпретации мифа.

Авторы коллективного труда, прежде всего, отмечают неустранимость мифа. Они отмечают, что в переходные периоды истории миф активизируется, настоятельно заявляет о себе. И особенно их интересует минувшее столетие. В самом деле в конце XIX — начале XX вв. в судьбе мифа произошли существенные изменения. Возник особый феномен — социальная мифология (реестр социальных иллюзий, сознательно распространяемых в обществе для достижения тех или иных моделей). Миф стал выразителем неосознанных стремлений и ожиданий больших масс людей, средством социальной ориентировки толпы.

Чрезвычайно важно, что в мифе мы можем обнаружить кристаллизацию опыта и ожиданий людей, более отчетливую, чем, допустим, в доктринерском прагматическом выражении аналитической мысли. Миф порою более ясно помогает судить о чувствах и настроениях людей, о векторе их устремлений, об энергии порывов, нежели идеологическая догма.

Многие культурологи пытались придать понятию мифа конструктивный смысл. Вот что писал, скажем, Ф. Ницше: «Без мифа всякая культура теряет свой здоровый творческий характер прирожденной силы; обставленный мифами горизонт замыкает целое культурное движение в некое законченное целое. Все силы фантазии и аполлонических грез только мифом спасаются от бесцельного блуждания. Образы мифа должны незаметными вездесущими демонами стать на страже; под их охраной подрастает молодая душа, по знамениям их муж истолковывает жизнь свою и битвы свои; и даже государство не ведает более могущественных неписаных законов, чем эта мифическая основа»¹.

В XX в. существенно возрос интерес общества как к древним, так и к футуристическим (предполагающим будущее) мифологиям, и не только в литературе и кино, но и в политике. Научные успехи в области религиоведения, истории религий, аналитической психологии позволили качественно расширить границы мифа и мифотворчества в целом, стимулировали возникновение специальной области знаний, посвященной мифологии.

Минувший век оказался значимым, поскольку авторы труда подразумевают, что в этот столетий осуществился переход от культуры Нового времени, которую можно было бы назвать культурой модерна, к альтернативной культуре, под которой П.А. Сорокин подразумевал культуру идеационального типа. Становление альтернативной культуры, полагают авторы, связано с реабилитацией того, что модерн отвергал, а отвергал он сверхчувственное начало, которое уже в эпоху модерна реабилитировал романтизм, а затем на рубеже XIX-XX вв. неоромантизм, известный в истории искусств как символизм.

Концепция коллективного труда состоит в утверждении мысли о том, что в минувшем столетии то, что было характерно лишь для искусства, все более становится универсальным, то есть выражением духа альтернативной культуры в целом. Однако, доказывая, что XX в. как переходная эпоха способствует возрождению мифологического сознания, авторы данного издания касаются и того, что, несмотря на вытеснение мифа рационализмом эпохи модерн, миф, составляя коллективное бессознательное, оказывает активное воздействие и на восприятие человека модерна, и на искусство этой эпохи, что своевременно осознано не было.

Миф — выдающееся достижение человеческой культуры, ценнейший материал жизни, тип челове-

ского переживания и даже способ уникального существования. Это не только социальный, культурный, но прежде всего антропологический феномен. Иначе говоря, можно рассматривать миф как специфический тип человеческого бытия. В мифе воплощаются тайные вожелания человека, в частности, и его галлюцинаторный опыт, и драматургия бессознательного. Индивиду психологически неуютно в разорванном, расколоте мире. Он интуитивно тянется к расчлененному мироощущению. Миф освящает человеческое существование, придает ему смысл и надежду. Он помогает одолеть безжалостную, критическую направленность сознания. Вот почему люди так часто отступают от трезвой мысли, отдавая предпочтение миру мечты.

Социальная мифология как таковая, разумеется, опрощает миф, нередко использует его лишь как идеологический знак. Однако она все же аккумулирует жизненную энергию различных социальных групп. Миф, следовательно, самозаконная и самодостаточная форма постижения мира. Все попытки окончательно заменить его аналитической мыслью, научным открытием обречены, ибо не соотносятся с человеческой природой. Миф архетипен, потому что отражает глубинные аспекты человеческого бытия.

Человеческое сознание способно впасть в грех мифологизации. Но оно обладает даром критической оценки собственных идолов. Следовательно, рассуждение о мифе — это поиск очертаний данного духовного образования. Называя мифом какую-нибудь социальную идею, мы вовсе не освобождаем себя от необходимости ее осмысления, от заложенных в ней ресурсов, от вычленения в ней реалистического, земного ядра. Тем более не можем предполагать, что сами изначально свободны от мифологизма.

Люди в своем политическом поведении далеко не всегда руководствуются одухотворяющими химерами. Говоря словами Томаса Манна, их больше воодушевляют химеры и кошмары, которые вообще не соотносятся с правдой как таковой. Конечно, это рождает для нас новую ситуацию. Ведь мы привыкли к тому, что идея, если она подвергнута логическому разбору и критике, как бы перестает существовать. Миф же остается нерушимым, какие бы резоны ни обрушивались на него. В мифе своя логика, свои первоисточки.

Но, может быть, можно хотя бы типологизировать политические мифы? Типологически все социальные мифы развивают два верховных сюжета. Один сопряжен с идиллией, с поиском благостной и спасительной утопии. Другой раскрывает силы зла, демонстрирует тематику катастрофизма и злой участи. Идиллии благостны, реальность кошмарна. Миф, как подметил

¹ Ницше Ф. Сочинения в 2-х тт. Том 1. М., 1990. С. 149.

писатель, оказался движущей силой истории. Ход ее в значительной степени определен энергией мифа.

В последние столетия миф усиленно политизируется. Он как бы утрачивает онтологическое, бытийное содержание, присущее классическому мифу. На первый план выдвигается его функциональный смысл, то есть способность сплачивать людей, развязывать политическую энергию. Социальный смысл — это стойкое духовное образование, которое в наглядной упрощенной форме выявляет волю и интуицию людей, накапливает психическую энергию и облекает ее в конкретные образы...

Многочисленные мифы раскрывают благодатную картину чаемой или воплощенной идиллии. Массовая культура показывает причудливую смесь покорности и фанатизма, доброты и злодейства, всепрощения и садизма. Скромная девушка из народа выходит замуж за миллионера, жалкий воришка становится всемогущим князем или графом, а «совсем простой человек» — видным политиком. В той же мере современные политические партии в своих программах не только рисуют картину лучезарного обновления страны, но и непременно живописуют те кошмары, которые станут реальными, если будут приняты другие программы.

В последние десятилетия бурное развитие получило практическое имиджмейкерство (изготовление образов политиков), что стало также ярким проявлением тенденции возрождения мифотворчества на современном уровне. Тем самым в конце прошлого века стала ощущаться потребность в соотношении процесса мифотворчества, считавшегося в недалеком прошлом исключительно религиозным, с реалиями общественного сознания в целом, или в философской систематизации исследований в области мифологического.

Попробуем с этой точки зрения подойти к ситуации, которая сложилась сегодня в нашей стране. Безмерное мифологическое пространство, скованное обручем тоталитаризма, в наши дни раскололось, распалось. Но истаяли ли его осколки? Увы, драматизм нынешней ситуации состоит в том, что на прежнем материке гнездится теперь множество мифов, давно или только что рожденных. Они не просто противостоят друг другу, но претендуют на некую универсальность, порождая иллюзию тотальной поврежденности аналитической мысли.

Миф — это первая форма постижения мира. Она превращает хаос в космос. Миф — продукт коллективного бессознательного, кристаллизация универсального опыта человечества. Это также внутренний язык психики, с помощью которого устанавливается гармония между человеком, природой и культурой.

Благодаря мифу человек живет в циклическом времени, периодически возвращаясь к «началу времен», к мигу творения. Со времен возникновения миф расширил свои границы.

Будучи рожденным на стадии верховенства архаического сознания, миф не покидает историю и общественное сознание. Он постоянно воспроизводится в культуре, особенно в искусстве и политике. Однако возвращение мифа в традиционной форме исключается. Мы никак не можем проникнуть в мир, который нам чужд полностью. Воскрешение мифа в культуре вызывает не только энтузиазм, но и тревоги. Одни опасаются политической манипуляции, другие видят угрозу для христианской традиции, которая заместила в европейской культуре господство мифа.

Мифологизм — вообще одна из наиболее характерных черт литературы XX в. Нашу эпоху называют мифологической. Переработка, актуализация мифа обнаруживается в творчестве многих писателей. Некоторые исследователи полагают, что эта реакция на несостоятельность рационального объяснения мира. Именно поэтому мифотворческие свойства сознания заработали вновь. Миф, рождающий целостное восприятие реальности, открыл возможность как-то структурировать стихию, хаос жизни.

Использование мифа в целях моделирования английский поэт Томас Элиот (1888-1965) назвал мифологическим методом, который позволяет осмыслить необозримую панораму пустоты и анархии, каковой является современная история. В статье «Улисс, порядок и миф» (1923) этот автор сформулировал суть мифологизма. Мифологизм стал явлением всеобщим, и писатели ищут вдохновения в самых разных мифологиях — древневогосточной, античной, библейской.

Ирландский поэт Уильям Йейтс (1865-1939) в поисках героя обратился к центральному персонажу кельтского эпоса Кухулину. Его образ сопровождал Йейтса на протяжении всего творческого пути. Первое стихотворение он посвятил ему в начале 90-х гг. XIX в. «Битва Кузулина с морем», последнее закончил за несколько дней до смерти («Кухулин успокоенный»), а десятилетия между ними создал пять пьес о Кухулине.

В этих произведениях Йейтса прежде всего интересовала основа трагедии личности, вступающей в борьбу с судьбой. Это и был тот путь, по которому пошла литература XX в., извлекающая из мифа, изначального чуждого психологизму, психологическую напряженность внутренней борьбы. Немецкий писатель Томас Манн (1875-1955) определил это формулой: «Мифология плюс психологизм». Йейтс предварил и

другие особенности мифологизма, свободно обращаясь с сюжетом, вводя в него новые образы, сопрягая древний миф с современностью.

Английский писатель Джеймс Джойс (1882-1941) в романе «Улисс» воспроизвел хронику одного дня из жизни двух героев, которая соотнесена с эпизодами из «Одиссеи» Гомера. Так в литературе появилось выражение «поток сознания», то есть свободный, произвольный и неорганизованный рассказ. В «Одиссее» Джойс нашел модель ситуации, в которой пребывает человек. Она восходит к мотиву странствия и возвращения домой, что после Ницше закрепилось в западном сознании как мифологизм общечеловеческого состояния.

Обратимся, например, к той роли, которую играет миф в блистательной литературе латиноамериканских стран. На долю того или иного персонажа выпадает удивительная, постоянно возобновляемая судьба. Он как бы приговорен воспроизвести некий архетип жизни, неоднократно разыгранный на подмостках истории. Но в этом кружении времени отражается нечто вселенское, что никак нельзя назвать миражом. Напротив, обнажается некая неразложимая правда. За зыбкостью и своеобразием проступает более глубокое постижение реальности.

Во вводной статье «Миф в модерне и модерн как миф» редколлегия отмечает, что интерес к мифу за рубежом был постоянным на протяжении всего минувшего столетия. Этот интерес особенно возрос в связи с появлением исследований К. Леви-Строса по этнографии, давших импульс распространению структуралистского метода, который оказал огромное влияние и на искусствоведческую рефлексию, в том числе и в отечественном искусствознании.

Проследивая традицию отечественной гуманитаристики, связанной с изучением мифа, авторы указывают и на трудности, которые возникают в этом направлении исследований. Они возникают еще и потому, что пока трудно понять, является ли постмодерн отрицанием модерна или же он является его продолжением. «Еще несколько десятилетий тому назад термин «постмодернизм» связывали с отрицанием модерна. Однако этим смысл модерна явно не исчерпывается. По всей видимости, постмодерн — это обозначение некоей неопределенности, присущей исключительно переходной эпохе. Термин «постмодерн» не способен выразить весь смысл приходящей на смену модерну альтернативной культуры, которая требует своего особого обозначения, не исчерпывающего то, что подразумевается под постмодерном» (с. 6).

Авторы коллективного труда стремятся отметить на вопрос, в чем заключается более широкий смысл

альтернативной культуры. Мифы — это, разумеется, определенное мировосприятие. Он, как и идеология, тесно связан с властью, не важно, власть ли это диктатора, вождя или власть традиции, завещанной предками. Важно, что за всеми этими вариантами улавливается мифологический первообраз — культурный герой.

В политической мифологии постоянно присутствует образ харизматического героя, тайного помазанника небес, пострадавшего или как бы «погибшего за своей народ» от его врагов, но чудесно восстановившего великое государство (то или иное) и духовно воплощающегося в каждом своем преемнике на троне.

Причем тема героики используется не только в мифологии. В философской литературе героическое возникает по разному поводу. Сошлемся, к примеру, на анализ А. Тойнби, который показывает, что в развитии цивилизации постоянно эксплуатируется архетип «вызов-ответ-возвращение», который, собственно, и обуславливает дальнейшее развитие цивилизационного космоса.

Мифологически мотив героя соотносится с бессознательной самостью человека, а сам герой выступает как квази-человеческое существо, символизирующее идеи, формы и силы, которые созидают или захватывают душу. Целью героя является обретение сокровища, принцессы, кольца, золотого яйца, эликсира жизни и т.д. Психологически все эти обретения выступают как метафоры подлинных чувств и уникального человеческого потенциала.

Герой символизирует бессознательную самость человека, и это проявляет себя эмпирически, как общая сумма всех архетипов, и поэтому включает архетип отца и мудрого старца. В известной степени герой выступает как собственный отец и как свой собственный родитель.

К.Г. Юнг показал, что харизматический лидер всегда архетипен. Вообще говоря, нельзя оказаться властителем масс, не опираясь на жанровые особенности судьбы социального героя. Сравнивая разных политиков, обсуждая их роль в истории, мы отчетливо видим некую архетипную нить, которая ведет лидера. Порою складывается впечатление, что он оказался заложником предначертанного жребия. Нередко видны и причины непоправимых ошибок вождей, которые пытались освободиться от оков названного архетипа. Юнг прав: социальный герой в кружении времен зачастую оказывается хорошо знакомым нам персонажем.

Получается, что первая половина минувшего столетия явилась эпохой предельной активности мифа, когда он оказался тождественным идеологии. Следова-

тельно, миф вернул культуру к единству утилитарного и игрового, художественного и нехудожественного, идеологического и мифологического. Применительно к той эпохе вопрос об активности мифа не ставился, ибо миф не имел собственных форм проявления. Он был инобытием идеологии, т.е. функционировал в обществе латентно. Если первая половина минувшего столетия демонстрирует бессознательное мифотворчество, то вторая его половина связана с попытками это спонтанное мифотворчество осознать.

Авторы очередного выпуска «Искусство в исторической динамике культуры» ставят своей задачей обнаружить активность мифа в тех сферах художественного сознания XX в., которые ранее рассматривались лишь на уровне журналистики.

Коллективный труд открывается энциклопедической статьей А.Н. Хренова «От эпохи бессознательного мифотворчества к эпохе рефлексии о мифе». Автор начинает не с определения мифа, а с обозначения его признаков. Он обращается к древнегреческим философам. Полагая, что рационализм античного Просвещения не раскрыл смысл мифа, А.Н. Хренов задается вопросом: может быть поздний западный рационализм преуспел в этом больше? По мнению исследователя, проблема трудностей в интерпретации мифов существует потому, что современному эксперту приходится иметь дело не только исключительно с символическими формами мышления, но с давно преодоленными социальными формами бытия. В минувшем столетии возникает настойчивое стремление избежать при интерпретации мифа позднейшей модернизации и понять не только миф, но и вообще структуру первобытного мышления, порождением которой миф является.

В статье дается столь обстоятельное и аналитическое обозрение исследований, связанных с мифом, что ее можно считать, пожалуй, едва ли не полной феноменологией скрытого смысла данного явления. Автор также отмечает, что активность мифа в первой половине XX столетия нарушает успевшее сложиться равновесие между коллективными и индивидуальными формами сознания. Хотя такой устойчивости в западной культуре и не существовало. Лишь в этом столетии индивидуальные ценности культуры модерна стали называть авангардными, однако таковыми они были и раньше и вообще на всем протяжении модерна. Что же касается коллективных форм, то они вытеснялись на периферию сознания, в бессознательное, в культуру молчаливого большинства, в стихию устного общения, пространство которого в связи с ростом числа городов и населения в каждом из них, а также в связи с эскалацией средств массовой коммуникации, постоянно сужалось.

Нельзя сказать, что в статье дано определение мифа, которое было обещано в начале изложения. Однако аналитическая обстоятельность А.Н. Хренова концептуально завораживает и правомерно проясняет данную проблему в контексте эстетики.

И.В. Кондаков в статье «Архитектоника мифа» отмечает, что различие мифов, принадлежащих разным культурно-историческим эпохам, носит, скорее всего, структурно-функциональный характер. Только вследствие этого мифы, по мнению исследователя, различные по времени, вписываясь в гетерогенные ценностно-смысловые контексты, обретают дифференцированный и своеобразный смысл, не переставая быть, по своей природе, теми же мифами, что архаические мифы первобытной древности (включая античность). В этом отношении античная мифология представляет собой эталонный образец мифологии вообще (с одной стороны, наиболее развитая и эстетически оформленная, - как лежащая в основании всей новоевропейской культуры).

О.А. Кривцун проводит различие между мифом и аурой. Он показывает, что миф втягивает нас и наше воображение в «свершение традиций», в узнавание и «припоминание» формульности человеческого бытия. Он же побуждает двигаться по пути, исхоженному тысячами созданий, опытов. Аура же являет всякий раз уникальную окраску переживания. По определению аура не возникнет на уже кем-то проторенном пути. Произведение с сильной аурой, как правило, демонстрирует явное предпочтение «показу» за счет «расказа», «сцене» в ущерб «описанию», особому типу изображения, создающему эффект «самоустранения» автора. В отличие от мифа, утверждает автор, аура неконвенциональна, рождается в процессе эмоционального переживания произведения. В определенном смысле аура способна нейтрализовать любые устойчивые мифологемы, проверить их на прочность.

«Возвышение мифа в эпоху культурных трансформаций модернити». Это название статьи В.М. Розина. Автор задается вопросом: в чем особенности современного мифа? Во-первых, по мнению философа, в настоящее время значительно ослабла, а в некоторых случаях и просто стала невозможной позиция «носителя истины», которая выступала необходимым условием мифологизации. Во-вторых, сформировались разнообразные социальные практики, удостоверяющие и воспроизводящие мифологическую реальность. Мифолог прибегает к творчеству, чтобы возобновить миф. В-третьих, имеют место две противоположные тенденции: к воспроизводству и обновлению мифа и к его деконструкции, к созданию дискурсов и практик, позволяющих обойтись без мифов.

А.С. Дриккер в статье «Мифологическое сознание и его метафизический предел» относит рождение мифа на многие десятки тысяч лет в глубины палеолита. Но задается вопросом, растворился ли миф в мощном потоке цивилизационного прогресса или, связанный со структурами подсознания, лишь видоизменился в «информационном обществе знания»? Миф, по мнению автора, начинается с библейского грехопадения, с утраты органичной, природной цельности, которую предания всех народов связывают с канувшим в Лету золотым веком невинного блаженства. Он полагает, что воображение родилось в палеолитической древности, когда собственно и был запущен весь механизм культурной эволюции, становления человека.

Эсхатологические мифы симметричны по отношению к так называемым мифам происхождения и описывают «конец времен» в качестве завершения человеческой истории. В статье А.И. Пигалева речь идет о некоторых более или менее общих «сценариях будущего», которые с момента возникновения представлений о едином для всего человечества времени становятся разновидностями некоторого предельно общего «сценария всемирной истории». Автор обращает внимание на изучение той модели иерархичности, которая лежит в основе рассмотренных эсхатологических мифов и всякий раз приводит к фундаментальным системным ошибкам, неустрашимым уже на стадии «программирования».

Предложенная В.А. Колотаевым модель формирования культурной идентичности утверждает идею соответствия между проживаемыми психосоциальным организмом стадиями развития эстетических форм духовной деятельности. В статье «Миф в системе построения культурной идентичности» он утверждает, что миф соответствует стадии протоидентичности, фольклор — репродуктивной фазе идентичности, а литература — продуктивной. Миф в этой связи рассматривается как сложившийся, целостный нарративный комплекс, подчиненный присущей мифическим повествованиям логике, достаточно подробно описанной авторитетными исследователями мифопоэтики. Изначально миф, считает автор, отражал состояние коллективной души, испытывающей давление бессознательных импульсов, угрожающих жизни организма. Это состояние хаотического потока, разбитых на никак не связанные фрагменты амбивалентных образов и обрывков бессюжетных построений. В ходе дальнейшего развития системы, по мнению В.А. Колотаева, духовные усилия направляются на упорядочение потока, на создание определенного образа, который выступает в роли объекта инкорпорации и отождествления с ним.

Только на этом этапе и следует говорить о поэтике мифа и мифологическом мышлении в привычном для этнографии и антропологии смысле.

Миф архаический, миф классический, миф эпохи средневековья монотеистических религий, миф в структуре новоевропейских художественных миров и мифы современного массового сознания — это все один и тот же миф? — задается вопросом А.А. Пилипенко. Автор удивляется, что никто не задумывается на эту тему. Правда, в определенном смысле этот вопрос уже обсуждается в данном издании. Речь идет о статье И.В. Кондакова «Архитектоника мифа». И все размышление о безразмерном и мистифицированном концепте мифа правомочно. Автор справедливо полагает, что для внесения относительной ясности важно отделить миф как технологию смыслообразования от мифа как наличного результата этого самого смыслообразования, то есть миф как принцип и как способ мышления от продуктов мышления. Принято считать, что миф уже изначально выступал как продукт коллективного мышления и бытовал в оболочке ранней социальности. А.А. Пилипенко пытается скорректировать этот тезис. Всякий смысловой конструкт, порождаясь индивидуальной психикой, по мнению автора, есть прежде всего конструкт «для себя». И уже потом прodelывается специальная работа по его кодификации, то есть установлению правил его интерпретации, доступных другим членам социального коллектива.

Архаизирующие тенденции нередко становятся уже не просто частью авангарда, а оказываются самостоятельным явлением художественной культуры. Таково начало размышлений В.В. Прозерского в его статье «Архаизирующие тенденции в современной художественной культуре». Автор также ставит вопрос о том, в каком смысле искусство может трактоваться как миф, а в каком смысле, оно, несомненно, выходит за рамки мифа.

В монографии Е.В. Маликова «Миф и танец» на основании формирования социума под влиянием мифопоэтического восприятия жизни описывается взаимодействие танца и окружающего мира в терминах гуманитарных наук от лингвистики с привлечением естественно-математических знаний от теории языков до теории симметрии. В самом деле — «зачем люди танцуют?» Вопрос по своей отвлеченности сходен с репликой из А.Н. Островского «Отчего люди не летают?» Ответственный редактор издания М.С. Кухта, представляя книгу, отмечает разные ипостаси автора. С культурологических позиций Е. Маликов исследует традицию и современность, апеллируя к разным задачам, которые решают балетмейстеры. Как философ

выявляет символическую константу и глубинную архетипическую основу балетного спектакля, развертывающуюся в бинарных оппозициях «живая-мертвая вода», «порядок-хаос». Как математик проводит анализ различных видов симметрии, на которых строится хронотоп балетного спектакля. Как психолог исследует взаимоотношения мужчины и женщины. Как футуролог размышляет о судьбе балета.

Уже этих рекомендательных слов достаточно, чтобы устремиться в книжный магазин купить названное издание. Однако скромный автор предупреждает: написав этот труд, он не стал ближе к разгадке тайны танца. Любое хореографическое высказывание строится на основе некоторых механизмов, неизменных во времени, причем синтаксис и семантика хореографической фразы (будь то отдельный танец или целый балет) определяются особенностями мифопоэтического восприятия действительности в данную эпоху. Это, впрочем, понятно и на интуитивном уровне.

Поэт М. Волошин в статье «О смысле танца» писал: «Музыка и танец — это старое и испытанное религиозно-культурное средство для выявления душевного хаоса в новый строй. Но дело здесь не в танце, а в ритме: душевный хаос, наступающий от нарушенного равновесия сил и их проявлений в человеке, может быть оформлен и осознан, когда человек вновь овладеет всеми ритмами и числовыми соотношениями, которыми образовано это тело. Для этого всё свое сознание надо безвольно отдать духу музыки. Но осознание органических ритмов внутри себя и есть танец. Поэтому я и называю танец громадным фактором социальной культуры»².

Танец существует с далеких времен. Нет такой культуры, которая не соблазнилась бы танцем. В нем и лиризм, и спокойствие духа, и дионисийская страсть. Во втором случае М. Волошин имеет в виду особенности русской души, совмещающей неизжитое до конца доисторическое прошлое человека с европейской культурой завтрашнего дня, обещают нам бесконечные сложности ее душевных переживаний и особенную остроту безумия.

О книге Е. Маликова уже писали. Она достойна еще более пристального внимания, а скорее всего разгадки герменевтического смысла, заложенного в ней. Автор считает, что отдельные компоненты танца могут быть сведены в систему, описывать которую удобно в терминах теории языков. К понятию «танец-как-язык» можно применить подходы, принятые в современных

гуманитарных науках, рассматривающих языки уже не в качестве замкнутых, но в качестве открытых систем, которые описываются в терминах самых передовых методов современных исследований природных процессов от развития неравновесных термодинамических систем до эволюции текстов.

Но где же собственно о балете? Вслед за Пушкиным:

*И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух от уст Эола,
То стан совет, то разовьет,
И быстрой ножкой ножку бьет.
Или даже за А. Грибоедовым:
И вдруг — как ветр ее полет!
Звездой рассыплется, мгновенно
Блеснет, исчезнет, воздух вьет
Стопою, свыше окриленной...*

Так вот идет обстоятельный разбор балета «Снегурочка». И он сразу вводит нас в атмосферу мифа, потому что глава называется «В поисках меандра». Но ведь в меандровой ленте орнамента древние видели глубокий магический смысл, она отражала течение человеческой жизни. Автор рассматривает два спектакля, имеющих одно и то же название «Снегурочка», поставленных по одному драматургическому произведению (по пьесе А.Н. Островского), использующих одну и ту же музыку П.И. Чайковского, но несколько различных по танцевально-сценическому решению.

Анализируя постановку П. Петрова, автор монографии напрямую обращается к феноменологии мифа. По мнению Е. Маликова, миф оживил саму историю, сложенную из разных уровней. Правда, ему не удалось совместить все «этажи» мифологии, но он избавился от вопиющих несоответствий (в рамках одного уровня) между мифом о Дионисе и мифом об Аполлоне (они дополняют друг друга на более высоком уровне) и предложил организм, каждая часть которого, пусть и не всегда гармонично, но крепко соединена с остальными в живое целое (с. 83).

Но случается и так, что миф не «прописан» на уровне сюжета, но спрятан в обряде, подразумевается настолько явно, что поддается расшифровке на символическом уровне. Первый среди танцев, основанных на геометрии, называется обрядовое действие, давно перекочевавшее, впрочем, в сферу игры: танец «Ручеек». «Символический тот факт, что «Ручеек», будучи дионисийской игрой, уже названием связан с водной стихией, пишет автор. — Стихией порождающей, но и одновременно ночной, темной, нижней. Однако неискаемая жизнь, прообразом которой является Дионис,

² Волошин Максимилиан. Лики творчества. Ленинград: Наука, 1989. С. 395-399.

мыслится в полном соответствии с традицией в рамках «водной терминологии» (с. 90).

Известный русский мистик В.И. Шмаков писал: «Дионисийство — это мир дивной и грозной сказки. Оно не знает никакой ценности, кроме упоения, в котором все живое расцветает во всем блеске и через смерть своей самобытности приобщается к бессмертию необусловленного бытия. И этот мир влечет к себе человека, исполняет его дух великим томлением, сопричисляет к внутренней красоте, беспрестанно вырывает его из цепей космического сновидения»³.

Танец может быть действительно отнесен к наиболее древнему обнаружению того, что сегодня называют искусством. Античная трагедия выросла из естественных состояний и действительно с самого начала была избавлена от кропотливого портретирования действительности. Это мир, равно вероятный и реальный, подобный тому, который уже имели верующие эллины в Олимпе и его обитателях. В дионисийской культуре все формы и преграды иллюзорны: будучи лишь созданием игры случая и обстоятельств, они выходят из небытия на краткий миг, чтобы возвратиться в прах, откуда они вышли.

Всякое стремление к форме, к закреплению, ограничению, согласованию с условностями есть заблуждение или безумие. Все, что действительно существует, не нуждается в мертвенных слепках и жалких пародиях на свое бытие. Только то, что не причастно вечному и безусловному, что способно лишь к иллюзорному существованию, должно искать исполнения своей жалкой цели среди условного и преходящего.

Е. Маликов излагает также дискурсные битвы в балете «Жизель». У этого балета много достоинств, но автора интересует не музыка Адана и не танец многочисленных постановщиков. Он занят многоплановостью истории, которая лежит в основе сценического действия. Автор принципиально не намерен разбираться с «танцевальными грамматиками». Он берет танец в качестве языковой системы не то, чтобы неопределенного типа, но типа безразличного для поставленных задач. Итак, это языковая система — открытого типа, которая формируется под воздействием дискурсов.

Вся культура, на которой вырос Т. Готье, как показывает автор, включала в себя дионисийский элемент в обязательном порядке. Народная культура Европы включал Диониса не только в безудержной карнавальной разнузданности, но и в таком зловеще-веселом явлении, как *danse macabre*. А Аполлон со времен

Просвещения требовал не столько уже холодной ясности аналитического ума, сколько «юридических» признаков правдоподобия.

Аполлон — гений величавой гармонии. По словам В.И. Шмакова, на арене длящейся вечности он неустанно разворачивает формы бытия и наполняет их жаждой прекрасного. Из безграничного содержания жизни он стремится отчетливо выявить каждую даже самую крохотную частицу ее, исполнить ее сознанием самобытности, но во всем и всюду реализовать начало формы. Феноменология балета «Жизель» универсальна. Е. Маликов полагает, что обстоятельства смерти крестьянки обусловлены взаимодействиями, борьбой и компромиссами романтического, буржуазного и христианского дискурсов. Но еще больше ее смерть согласуется с мифологическими воззрениями: брошенная возлюбленная покидает этот мир безумной менадой в диком танце. Она сама — разрушающийся мир. Этот мир погибает в конвульсиях автодеструкции.

После столь обстоятельной мифологической экспертизы Е. Маликов задается вопросами: чем же является танец в рамках культурного пространства? В чем уникальный признак танцевальности, выделяющий танец из всего ряда произвольных двигательных практик? И по его мнению, танец всегда останется самим собой постольку и тогда, когда в нем сохраняется основа либо игры, либо священнодействия. Да, в примитивных культурах, сохраняющих древние черты, танец четко отделяется от игровой деятельности.

Игра есть такое измерение существования, которое многочисленными нитями сплетено с другими измерениями. Всякий человек играл и может высказаться об игре, опираясь на собственный опыт. Чтобы сделать игру предметом размышления, ее не нужно привносить откуда-либо извне: сообразно с обстоятельствами мы обнаруживаем, что вовлечены в игру, мы накоротке с этой ключевой возможностью даже тогда, когда на самом деле не играем или полагаем, что давно оставили позади игровую стадию своей жизни. Каждому известно несчетное число игровых ситуаций в частной, семейной и общественной сферах. Они изобилуют игровыми действиями, которые суть повседневные события и происшествия в человеческом мире. Никому игра не чужда, всякий знает ее по свидетельству собственной жизни.

Будничная привычность игры, однако, зачастую препятствует более глубокой постановке вопроса о сущности, бытийном смысле и статусе игры. Такая привычность, по мнению Финка, совершенно заслоняет вопрос о том, действительно ли и в какой мере игровое начало человека определяет и оформляет его

³ Цит. по: Гуревич П.С. Культурология. М., 2001. С. 135.

понимание бытия в целом. Будничная привычность игры чаще всего остается без вопросов благодаря будничному толкованию игры. В качестве основного феномена, игра обладает структурой истолкованности. И это толкование не сводится к примеси частного или общественного сознания, которая могла бы и отсутствовать. Основные экзистенциальные феномены — не просто бытийные способы человеческого существования: они также и способы понимания, с помощью которых человек понимает себя как смертного, как трудящегося, как борца, любящего и игрока и стремится через такие смысловые горизонты объяснить одновременно бытие всех вещей.

Что же характеризует будничное толкование человеческой игры? Не что иное, как попытку вытеснить игру из сущностного центра человеческого бытия, лишить ее сути, понять ее как «пограничный феномен» нашей жизни, забрать у нее весомость и подлинное значение. Хотя очевидны частота игровых действий, интенсивность, с какой предаются игре, ее растущая оценка в связи с возрастанием свободного времени в технизированном обществе, по-прежнему в игре принято усматривать прежде всего «отдых», «расслабление», времяпрепровождение и радостную праздность, благотворную «паузу», прерывающую рабочий день или присущую дню праздничному. Там, где толкование игры исходит из ее противопоставления

труду или вообще серьезности жизни, там мы имеем дело с наиболее поверхностным, но преобладающим в повседневности пониманием игры.

В книге Е. Маликова мы встречаемся и с общефилософскими рассуждениями. Он полагает, что наука не привнесла в нашу жизнь ничего мировоззренчески нового, ничего такого, о чем не говорила бы нам древняя мифология. Наука лишь усердствует в пересказе мифа современным языком. Да, известно признание известного физика Дэвида Бома: все, что я открыл, было известно уже древним мистикам. Вместе с тем наука исторична в том смысле, что она не интересуется «первопричинами».

Начав с танца, автор книги погрузил нас не только в мир далеких мифов. Он выразил свой взгляд на философию, науку, искусство. Однако при этом он ни в чем не поступился, не покинул интересующее его пространство мифа.

Итак, первобытный человек выражал свои чувства не только с помощью абстрактных символов, но и конкретно, непосредственно. Что это означает? Чтобы понять структуру мифа и первобытной религии, мы должны изучать способы их целостного выражения. Миф — это плод эмоций, эмоциональная основа окрашивает все его продукты особым цветом. Представления о кровном родстве всех форм жизни — вот общая предпосылка мифологического мышления.