Русский текст. № 5. 1997

К.А.Баршт (Санкт-Петербург)*

РУССКАЯ МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ШКОЛА И ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКАЯ ПАЛЕОНТОЛОГИЯ И.Г.ФРАНК-КАМЕНЕЦКОГО (*"К ГЕНЕЗИСУ ЛЕГЕНДЫ О РОМЕО И ЮЛИИ"***)

От редакции. Предлагая вниманию читателей статью К.А.Барштa, посвященную впервые опубликованной в №№ 2—4 "Русского текста" монографии И.Г.Франк-Каменецкого "К генезису легенды о Ромео и Юлии" (1937), редколлегия подчеркивает, что в статье изложена точка зрения ее автора, которая отнюдь не является официальной позицией журнала. Тем не менее, до сих пор это пока ***единственный*** *известный нам развернутый отклик на публикацию работы 60-летней давности, имеющей, однако, столь много точек соприкосновения с наиболее популярными сегодня методами исследования литературного текста.*

Мифологическая школа в литературоведении формировалась под влиянием тех значительных успехов, которых добились в XIX веке археология, психология и этнография. В русском обществе росла уверенность, что эти науки могут стать методологической базой для всех дисциплин гуманитарного цикла. На фоне кризиса догматического мышления, падения устаревших историко-культурных схем, моды на всякого рода мистические или интуитивистские доктрины призыв к глубине и ясности выглядел особенно актуальным. Всеобщий сарказм по поводу глобальных теоретических претензий, в сочетании с увлеченным строительством религиозно-философских "универсалий", объясняющих все и вся, и одновременно — с отказом от претензии на философское обоснование "всеобщей истины", — таков был парадокс в филологии начала XX века, жаждавшей простого и очевидного подхода к описанию художественного произведения. Как воздух нужен был метод, который, в соответствии с духом времени и господствующим дискурсом, сочетал бы в себе простоту и доказательность, наглядность и широкую применимость, легкость в использовании и возможность работать с принципиально разными группами текстов. Гуманитарные науки одинаково устали и от театрализованных полумистических построений "академистов", и от суконной пошлости "теории

---

* **Константин Абрекович Баршт** — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы XX века РГПУ им. А.И.Герцена.

** См.: *Русский текст.* — № 2 (1994), с. 158—177; № 3 (1995), с. 167—205; № 4 (1996), с. 178—203.

отражения", и от пышной метафорики символистских эссе, и от "физиологических теорий", объяснявших сущность искусства то половыми потребностями человека, то его внутренним сходством с обезьяной. Как и всегда в такие периоды, появилось желание "связать времена", начать ab ovo, в качестве точки отсчета и основания используя при этом не нуждающийся в дополнительных обоснованиях ясный и очевидный факт человеческого бытия, в равной степени присущий и изучаемому художественному явлению, и исторической жизни человечества.

Таким удобным принципом-фактом стал миф, а методом, вызвавшим прилив энтузиазма, — литературоведческая палеонтология. Слава Богу, уже не нужно было, после трудов Ф.Буслаева и А.Веселовского, доказывать значение мифа для возникновения родов и жанров литературы, включая и характерный для нее сюжетно-мотивный набор. Стало ясно, что этот путь сулит твердые и очевидные достижения. Кроме того, находки мифо-палеонтологов выглядели более устойчивыми к научному устареванию на фоне быстро меняющихся ориентиров литературоведческой моды. Имея дело с преемственностью ряда сходных мотивов, литературовед может выстроить простую и жесткую схему, почти не поддающуюся критике, практически вечную и неуничтожимую (при этом, что очень важно, легко приемлющую дальнейшую, едва ли не безграничную модернизацию путем усложнения и структурирования ее отдельных элементов). В этом позитивном стремлении науки к "отчетливо ясному", как сказал бы Ф.М.Достоевский, заключается причина всенародного успеха научных штудий "формалистов", математически ясных расчетов В.Проппа, увлеченности определенной части общества фрейдизмом и марксизмом. В этом же и секрет столь широкой популярности мифолого-палеонтологического метода изучения литературного текста, свое наиболее полное и завершенное воплощение получившего в работах И.Г.Франк-Каменецкого.

Сотрудник "Яфетического института" Н.Я.Марра, И.Г.Франк-Каменецкий еще в рамках своей "основной" работы по поиску семантических корней и оснований языковых явлений приобрел вкус к мифо-палеонтологическим разысканиям. Целый ряд "Яфетических сборников", изданных в Ленинграде в 1920-е—30-е гг., зафиксировал этимологические штудии марристов, искавших семантико-мифологические соответствия между лексемами разных языков и находивших их подчас там, где их на самом деле не было. Поиски "стадиальности в истории" (Ф.И.Шмид), обзоры национальных диалектов (Т.М.Матвеев), аналитический обзор мужского мифологического божества на Крите (Б.Л.Богаевский), выяснение детерминатива к древнеегипетским "мертвец" и "враг" (И.Г.Лившиц), настойчивые поиски "яфетидизмов" в албанском, германских, греческом, этрусском и др. языках (Н.Я.Марр), интерпретации древнейших обрядовых "терминов" (И.И.Мещанинов, Л.Г.Бажинджанян) и пр. — образовывали пеструю картину, передававшую и безудерж-

ную экспансию марристской "яфетической теории", и многообразие научных направлений школы.

Особое внимание, конечно, было уделено Грузии и Армении, "чистому яфетическому центру"; при этом "яфетология... подошла к ряду теоретических вопросов по палеонтологии языка с поразительно конкретным восприятием глоттогенических явлений... Вопреки господствующей теории о языках, индоевропейской лингвистике, яфетическое языкознание вынуждено поставить во главу угла о происхождении речи и возникновении ее типов и различных языков учение о происхождении языков от скрещивания..." (*Марр Н.Я.* Институт Яфетологических Изысканий Российской Академии Наук: Объяснительная записка к Положению об Институте // Яфетический сборник. — № 1. — Пг., 1922. — С. VI, X—XI). В конце концов Марр надеялся "усилить культурно-созидательное давление над процессом развития речи" и ускорить наступление момента, когда "путем скрещивания возникнет единая мировая речь" (там же, с. XI). Сохраняя характер фантастического проекта, марристская концепция вместе с тем несла в себе ценное зерно основной идеи А.Потебни, впервые обосновавшего связь поэтического символа и мифа. Марристы настаивали на изучении древнейших соответствий между языковыми явлениями на основе "этно-культурных данных". Приводя к неизбежным ошибкам в лингвистике, эта идея неожиданно эффективно "заработала" в изучении поэтики художественного текста — в трудах О.М.Фрейденберг и И.Г.Франк-Каменецкого, двух сотрудников Института, питавших склонность к поэтико-лингвистическим вопросам.

В мифологической школе существуют две традиции: 1) *позитивистская*, опирающаяся на изучение мифа и ритуала в поиске определенного "мономифа" (обряд инициации, миф о солнце, миф о возрождении), объясняющего не только структурные элементы текста, но и все существование художественной литературы в целом; 2) *интуитивистская*, представители которой, напротив, опираются на теорию архетипа, разработанную К.Юнгом. Понятие архетипа помогает связать зарождающуюся художественную идею с подсознательным набором первичных психо-образных комплексов, сформировавшихся в сознании человека и закрепленных в виде устойчивых образований. Поэтому творческое сознание писателя работает как бы за пределами строгого отчета в выборе тропов и метафор.

Мифологической школе свойственно полное или частичное отождествление мифа и литературы, на этом строится и интерпретация романа, например, понимаемого как словесное воплощение структуры мифологических представлений автора. Само возникновение литературного искусства понималось как эмансипация человеческого духа. Троп, понимаемый как формальный признак поэзии, был формой мышления любого архаического человека, не только поэта и писателя. Древние времена понимаются как время тотальной власти поэзии. Разрушение мифологического мировосприятия было плодотворным для развития литературы, метафора и метонимия и по сей день сохранили свойства мифологической материи, из которой они произошли, и

понимаются как маленькие мифы, не утратившие основных черт своего родителя.

В отличие от формальной школы, изучающей "приемы" создания литературного произведения, или сравнительно-исторической, ищущей первичное структурное звено литературного текста в сравнительном анализе сюжетов разных национальных литератур, мифологическая школа сосредоточена на поиске древнейших, архаических корней тех современных литературных форм и явлений, которые иногда представляются нам выдуманными сегодня. Мифологи считают определяющей роль архаического или современного мифа в создании образной системы и сюжета современного литературного текста.

В своих трудах представители этой научной школы поставили важнейшие вопросы о взаимоотношении между "словом", внутренней жизнью индивидуума и современной ему мифологией, всегда имеющей социально-историческое объяснение. Проблема соотношения символичности мифа и символичности искусства, их взаимовлияния и взаимопреемственности, поставленная представителями этой школы, оказала плодотворное влияние на развитие литературоведческой науки, включая и структурно-семиотические методы. Были намечены и новые методы типологизации истории словесности ("физиогномическая морфология" А.Ф.Лосева).

Преодолевая ограниченность мифо-палеонтологического метода, в своей знаменитой книге "Диалектика мифа" (1930) А.Ф.Лосев показал ряд точек совпадения и ряд глубоких принципиальных отличий, существующих между литературой и мифом. Он указал на важный момент этической обусловленности мифа, где преодолевается противоречие и вражда между "я" и "не-я" (остальным миром). С помощью сопоставительного анализа поэтики мифа и художественного слова им была показана природа фантастического как реализация мифа о чуде, "священной истории". Миф был трактован в работах А.Ф.Лосева как "развернутое магическое имя", самовыражение личности (индивидуальной концепции мироздания) в слове. Особенно хорошо видны различия этих индивидуальных мифологий в трактовке "природы" (например, в творчестве А.С.Пушкина, Н.А.Некрасова и Ф.И.Тютчева).

В 1930-е гг. представители мифологической школы подверглись гонениям, особенно за попытки изучения не только античной мифологии, но и современного социалистического мифотворчества. В условиях, когда языковедческая сторона учения Н.Я.Марра со всех сторон подвергалась резкой кри-

тике, частью справедливой, но подчас и явно конъюнктурного характера, сам метод сравнительно-палеонтологического изучения текста, царствовавший в институте Марра, заиграл новыми красками на обширном литературоведческом поле, оставленном формалистами 1920-х гг. Глухая стена, воздвигнутая формалистами между текстом и внетекстовой реальностью, не спасла их научный метод от поражения. Диахронический "железный занавес" формалистов отгородил их метод от возможности полноценного развития, а художественный текст — от несомого им смысла. Попытка изучать художественную структуру вне главного условия ее существования — внетекстового дискурсивного поля — привела к потере предмета исследования, провозглашенного ими же "поэтического языка". Сосредоточенность на голой синхронии вызвала раскол в рядах самих формалистов, и одновременно с этим — появление научной концепции, компенсировавшей этот существенный недостаток. Рождение палеонтологического литературоведения И.Г.Франк-Каменецкого и О.М.Фрейденберг зафиксировало этот бросок литературоведения от голой синхронии — к "голой" диахронии. Синхронно-диахроническая модель "всемирной литературы", впервые замелькавшая в работах А.Веселовского, никак не помещалась в сбалансированный теоретический объем (синхроническая или диахроническая линии и по сей день выпирают и гипертрофируются в современных литературоведческих доктринах). Именно поэтому изучение внутренне последовательной и точной литературоведческой крайности, какой является палеонтологическая школа И.Г.Франк-Каменецкого, представляет и сегодня большой интерес и может принести очевидную пользу.

Логика, приведшая к возникновению этого научного направления, выглядит следующим образом. Представим себе, что образ литературного произведения равен его значению: литературное творчество может быть истолковано как простое мифотворчество (письменное мифотворчество). Тогда теряет значение вопрос о различии между "поэзией" и "прозой" (поэтикой и риторикой, художественным и нехудожественным), вопрос, над которым ломали голову поколения литературоведов. Любой текст становится чистым "выражением", по сути — априори художественным. Своего рода постструктурализм еще *до* структурализма, мифо-палеонтологическая школа уходила от эклектики "академистов" своим, особенным путем: через конкретную определенность мифологического мотива, равно очевидного и в мифе, и в письменном тексте. В свою очередь, в основе этого лежит представление о мифе как образном (нелогическом, но естественном и точном) эквиваленте любого

акта познания, описывающего картину мира. Дело даже не том, что данная литературоведческая концепция изучает давно замеченную бессознательно-мифологическую природу художественности. Миф здесь носит универсальный, цельный характер, содержа в себе тотальное "все" — словно пиктограмма на экране компьютера, которая легко может быть развернута до любой степени подробности. Уже было выяснено, что именно исконный символизм языка порождает тропы, являясь источником художественности, уже стало ясно, что, желая стать наукой, литературоведение должно найти свою единицу измерения — свой собственный метр, джоуль или ватт.

Первым предпринявший такую попытку А.Веселовский указывал, что мотивы потому могут претендовать на роль единиц материи "всемирной литературы", что зарождаются в виде схематического отражения архаических форм быта, в то время как сюжеты большей частью передаются с помощью заимствований. В свою очередь, между фольклорными сюжетами и многими первобытными общественными институтами выясняются отчетливые связи, указывающие на возникновение сюжета из повторяющихся (вспомненных позже и пересказанных) форм быта. По сути, литература оказалась здесь заложницей истории, но это обстоятельство никак не смутило мифо-палеонтологов, игнорировавших дискурсивную природу самой истории (включая и описания ритуалов) и сосредоточенных на выявлении связей между ритуалом и ритуалом, ритуалом и текстом, текстом и текстом. Уже в середине XIX века в России как всем понятная и для всех очевидная звучала мысль о слове как "зерне, из которого вырастает миф" (А.Н.Афанасьев). Палеонтологи заговорили о необходимости вычленить из этого зерна его генетическую структуру, своего рода смысловую ДНК, в наборе определенных мифов-хромосом дойдя по последнего края корней, связывающих художественное целое с почвой, на которой оно выросло.

Следуя по пути, указанному А.Веселовским, марристы настойчиво искали мифологическую "подкладку" сюжета и мотива художественного произведения, пытаясь таким образом объяснить особенности его внутренней структуры. Если формалисты были сосредоточены на внутритекстовых связях произведения, то представителей русской мифологической школы интересовали, напротив, самые древние и потому — основные внетекстовые семантические связи литературного произведения. Чем древнее, тем ближе к истине — под этим незримым лозунгом велись исследования марристов. Следуя по одной, определяемой темой исследования линии, марристы проделывали путь в ты-

сячелетия, прочно связывая непрерывной нитью античный миф и литературный факт современности. Надо отметить, что и сам Н.Я.Марр, и О.М.Фрейденберг, и И.Г.Франк-Каменецкий были исключительно эрудированными и всесторонне образованными филологами. Их работы поражают смелостью и точностью сопоставлений, глубиной понимания искомых и найденных художественных смыслов. Развиваемая ими концепция смысловой палеонтологии приносила подчас блестящие результаты. Устанавливая тождество смысловых и сюжетных единиц текста с древними мифами, ритуалами и обрядами, другими архаическими моделями, марристы находили этимологические корни образной системы произведения. Замечательно то, что палеонтологи не уходили, подобно марксистам и "формалистам", от проблем этико-эстетического комплекса, как и от вопроса о связи между моделью миропонимания человека и формируемой им художественной системой. Не делая принципиальных различий между принятыми и отвергнутыми общественным вкусом морально-социальными дискурсами, палеонтологи стремились к научной объективности и методологической строгости. Так, например, национальное своеобразие русской литературы XIX века объяснялось ими опорой на специфический "христианский миф", с его, в отличие от языческого, резким разделением между добром и злом. Способ отношения между добром и злом, принятый в те или иные времена, по их мнению, каждый раз рождал новый дискурс как определенный способ словесного оформления мифа.

Надо отметить, что ученики Марра разрабатывали не только "археологический" слой в литературном тексте. Миф-символ понимался ими как обозначение реальности бытия в виде немотивированного знака или функции вещи. Являясь местом встречи означаемого с не имеющим с ним ничего общего означающим, символ оказывается принципиально открытым знаком, обращенным лицом к контексту, помогающим литературоведу не только связать текст с его древнейшими генетическими корнями, но и через этот общий связный поэтико-исторический дискурс увидеть миф в динамике его трансформаций и прагматическом аспекте. Изучение трансформаций сюжета и лежащих в основании составляющих эти сюжеты мотивов (связанных с мировоззренческими мифологическими комплексами) явилось результатом скрещивания идеи "исторической поэтики" А.Н.Веселовского и мысли А.Потебни о связи "внутренней формы" слова с мифом. Мифологический мотив становится здесь базой для бесконечного становления, траекторией движения, обозначенной рядом точек его конкретного воплощения. Другими словами,

описать палеонтологическую природу текста — значит изучить символ, увеличить количество известных точек его траектории. Ясно, что сама эта траектория становится более точной, без спрямления линии в местах нашего незнания. Литературоведение, следовательно, может поставить перед собой задачу более или менее полного описания и сравнительно-исторического анализа символов, на которых стоит изучаемая художественная модель.

Ритуально-мифологической критике свойственно внутреннее стремление отождествить миф и литературу, найти в литературе некую "грамматику мифа". Произведение конкретного автора понимается как оформленный в виде текста миф, отличающийся от традиционно понимаемого лишь как выражение ценностного взгляда на мир конкретной личности. Основа грамматики мифа — "мотив", "тема", "морфа" (персонаж, образ), вокруг которых пучками растет материал. Ясно, что структура художественного текста подменяется здесь структурой его мифологической основы. Нельзя не заметить, что само представление о "записанном мифе" парадоксально, ибо знаковая форма мифа органически враждебна его тотальной, принципиально внезнаковой семантике. Отбор ценностей, их оспаривание или утверждение, диспут о ценностях мира, утверждение независимого и автономного (иногда — резко враждебного со средой) литературного героя, линейное историческое время — все это, кажется, не очень хорошо сочетается с мифологическим героем, мифологическим временем и пространством.

Ясно, что литературный текст — это не просто "записанный миф", но сами связи письменного (включая художественный) текста с мифом могут быть структурированы. Миф может проявляться в тексте: 1) генетически, 2) в типе моделирования действительности. Если научный текст описывает определенный, избранный темой исследования срез картины мира, то художественный текст, как и миф, создает модель Вселенной, тотальный знак универсума. Признавая связь с мифом любого письменного текста, палеонтологическая школа сосредоточивалась именно на художественном тексте — именно потому, что он обладает способностью наиболее прочно — подчас без всяких структурных изменений — удерживать в себе и целые мифы, и определенные мифологические мотивы, при этом активно их эксплуатируя. Мифологическая школа занимается определением роли и значения этих элементов литературного текста. Происходит это двумя путями: 1) нахождение и историческое объяснение всего фантастического и сверхъестественного в тексте (боги, демоны, духи и пр.); 2) изучение мифологического (архетипического)

значения самых обычных явлений, предметов и фактов, тесно сплетенных, однако, с их архаическим мифологическим подтекстом (например, части человеческого тела; солнце и луна; такие животные, как лев, орел, змея; такие растения, как дуб, омела, лавр, и пр.). Как замечает по этому поводу А.Ф.Лосев, в рамках такого подхода образы мыслятся овеществленными в прямом смысле. Нахождение архаических связей литературного образа помогает нахождению основных, первичных элементов человеческого бытия.

Литературный текст включается тем самым в широкий историко-культурный контекст, в нем выясняются особая внутренняя глубина и связанность с самыми древними формами зарождающегося из мифа искусства. Не случайно, что автор идеи "исторической поэтики" А.Н.Веселовский столь активно изучал возможности выявления связей между литературой и мифом, обрядом и ритуалом. В сущности, палеонтологическая школа работала в основном русле "исторической поэтики", главный упор делая на выяснении первых звеньев намеченных Веселовским цепочек-связей сюжетных преемственностей мировой литературы. Истощение присущей мифологическим представлениям амбивалентности, расподобление и прагматизация мифа — основной путь создания "наррации" (О.Фрейденберг), вплоть до признания древнегреческих Олимпийских Игр первым явлением повествовательности в Европе. Симпатичной чертой палеонтологического литературоведения школы Марра является то, что оно не пыталось, подобно коллегам-языковедам, навязать истории изучаемого явления историко-материалистическую схему типа "тотемический период развития человечества", "космический период" и т.д.

Характерный для философской базы "Яфетического института" вопрос о классовой природе языкового явления не то чтобы не ставился, но как бы уходил из поля внимания исследователя, занятого сугубо конкретной работой по выявлению, например, характерной реликтовой символики библейских текстов.

Фантастический психологизм вольных штудий марристов обеспечивал им свободу в выборе темы и исключительно комфортные кондиции исследования. Погоня литературоведа-палеонтолога за первобытной конкретностью основного мифа приводила к созданию научного текста, сочетающего в себе жесткость основной схемы с безудержным полетом фантазии и исключительно ценными конкретными наблюдениями.

В целом же само возникновение мифо-палеонтологического литературоведения оказалось в русле повышенного интереса к природе и роли мифа в

истории человечества, свойственных началу XX века. Попытка каталогизации принципиально некаталогизируемых явлений, дон-кихотская атака мифопалеонтологов на труднейший материал не могут не заслуживать уважения. Выглядит естественной их попытка расположить мифологические элементы в художественных текстах по мере убывания образности и возрастания рациональной рассудочности (логического анализа) — и тем самым выстроить концепцию поэтического мышления как занимающего положение *между* формальным анализом научного мышления и тотальной властью образа в мифе.

С помощью представления о тропе как путеводной нити, соединяющей миф и поэтическое слово, определялся также и набор мифов, диктующих европейской литературе (различным периодам и различным национальным литературам) характерные темы и сюжеты: "золотой век" (социальная проблема, мысль о другой, лучшей жизни), "доброе старое время" (мысль о возврате к прошлому), "обетованная земля" (Эдем, Рай, идиллическая тема), "рог изобилия" (снятие материальной детерминации жизни) и пр. Отсюда возникают сюжеты "потопа", "священного брака", "лестницы вверх", "умирания и одновременного воскрешения" (например, физическая смерть А.Болконского в "Войне и мире" Л.Н.Толстого, сопровождаемая духовно-нравственным воскресением героя) и пр. Литературный сюжет из частного элемента определенной художественной конструкции вырастал у ученых мифо-палеонтологической школы до выражения космического отношения человека к миру, а художественная литература нового времени представала как новая форма мифологического бытия человечества.

Недостатки и крайности мифо-палеонтологической школы заключались в том, что она игнорировала функциональное отношение определенных частей текста ко всему тексту в целом. Произведение, иногда понимаемое в работах этой школы как арифметическая сумма элементов, каждый из которых имел свой мифологический источник, теряло свое текстовое значение. Многие чувствовали это, результатом была жесткая критика.

Стремясь семантически привести элементы текста к ритуально-обрядовому эквиваленту, "палеонтологи" игнорировали структуру художественного текста, беря отрывки из него произвольно, без учета их роли в композиции. В их анализе уравнивались отрывки из писем и литературных произведений, факты биографии — и записи, сделанные во время работы в тетради. Главным было соответствие уже давно определенной априорной модели. Получа-

лись искажение и парадокс: они искали внутреннюю, сокровенную, центральную и первичную семантику элементов литературного произведения, одновременно игнорируя значение, которое каждый из взятых элементов имел внутри данного текста. Подобно тому, как историко-культурная школа — это экспансия исторической науки в литературоведение, мифологическая школа — это экспансия мифологии и этнографии в литературоведение.

Однако в целом в России мифологическая школа усилиями соратников Марра — особенно О.М.Фрейденберг и И.Г.Франк-Каменецкого — сделала большие успехи, оказала заметное влияние на современную философскую и филологическую мысль. В ее основном русле, например, лежат работы Вяч. Иванова с его развитием идей о слове-мифе, слове-иероглифе, замкнутой понятийно-образной системе, поэтическом мифе как знаке бытия.

Анализируя научный метод И.Г.Франк-Каменецкого (далее — *ФК*), нельзя не упомянуть, что марристская палеонтология, в недрах которой был воспитан научный гений ФК, развивалась в русле идей А.Потебни. Еще в 1860-е гг. Потебня наметил пути (и дал первые образцы) поисков архаической семантики в художественном тексте, которые впоследствии вдохновляли марристов. Не менее глубоко усвоил ФК и идеи А.Н.Веселовского. Он широко пользуется словами "сюжет" ("сюжетная схема"), "мотив" — все это взято у Веселовского. Концептуальная зависимость ФК от Веселовского имеет две стороны медали, определяя многие плюсы и минусы концепции ФК. Прямо по Веселовскому, ФК определяет сюжет как "совокупность мотивов" (РТ-3: 168)*. Поэтому, когда он сосредоточивается на рассмотрении "мотива погребения", ему можно адресовать все упреки формалистов А.Н.Веселовскому по поводу нечеткости его определения "мотива", который часто — уже разложимый на мотивы "сюжет". Конкретный анализ, проведенный ФК, также указывает на многочленность, сюжетность выявленного им "мотива погребения", что, однако, не очень смущает исследователя, занятого больше художественным знаком, чем уточнением различий между сюжетом и мотивом.

В основе палеонтологической "исторической поэтики" лежало убеждение, что семантической базой для трансформации сюжета служили на разных этапах развития литературы разные мотивы — как архаические, так и новейшие. Они исходили из идеи первоначального синкретизма поэтического творчества и религии, думая, что содержание и форма могут легко перево-

* Далее ссылки на монографию И.Г.Франк-Каменецкого даются в тексте с указанием номера журнала и страниц (запись "РТ-3: 180" означает "Русский текст", № 3, с. 180).

диться друг в друга. Отсюда поиск черт мифологического мышления, враждебного формальной логике, причем чем древнее — тем больше этих различий и тем большую ценность они представляют для построения палеонтологической "цепочки". Отсюда ясно, почему ФК так сосредоточен на Библии и других древнейших памятниках письменности. Чем более ранний текст мы берем, исходя из этой логики, тем ближе оказываемся к источнику истины. Здесь сказалось представление о том, что содержание мифологического сюжета определяется его палеонтологической семантикой, в рамках представлений мифологов — смысловым тождеством определенного круга значений. Поиск этого единого смыслового корня и был сутью поисков литературоведов-палеонтологов, самым талантливым и крупным из которых был, по-видимому, ФК.

Сюжет, как основа структуры художественного текста (благодаря чему тексты могут сопоставляться и сравниваться), представлен у А.Н.Веселовского как комбинация определенных мотивов, имеющих ритуально-мифологический генезис. Вслед за Веселовским, ФК критикует "теорию бродячего сюжета", схемы, "неизвестно где и когда изобретенной и странствующей в веках от народа к народу, из страны в страну" (РТ-4: 97). В качестве методологического противовеса он выдвигает вопрос о "метафорическом единстве" сюжета, сводя его то к мифу о матери-земле (кстати, очень популярного в православной святоотеческой литературе, совершенно не затронутой вниманием ФК). Сводя в общем мифе сюжеты разных литературных памятников, он вычленяет из них некую "схему". Что же такое "сюжетная схема" (или "схема сюжета") — что, собственно, и пытается изучать ФК? Имеется в виду ряд событий, обозначающих резкие повороты в траектории движения человека от рождения к смерти, некоего пути, имеющего ценностно осмысленные характеристики. Для того, чтобы нечто стало событием, необходимо поле значений, на фоне которых это нечто выходило бы за пределы определенного нормативного ряда. Увлеченный сравнительным анализом нескольких сюжетов и отыскивая в них общую схему, ФК обращает мало внимания на этот чрезвычайно серьезный вопрос. Основывая свой анализ на сравнении "сюжетных схем", ФК не замечает, что сами эти "схемы" подчас вычленены им произвольно, на основании неведомого, но общего для всех семантического контекста (которым становится у него некая абстрактная общебытовая норма, вне времени и вне национальной специфики). Такие элементы художественной структуры, как отсылка сына, "из опасений мезальянса", в Париж,

или вынос мужем тела только что умершего любовника из дома на улицу, причем оно "оставлено у входа в дом" (РТ-2: 168), — выглядят странными и экзотическими *не для любой* культурно-этической нормы, однако ФК не хочет обращать внимания на то, что в рамках средневековых норм они не всегда являют собой что-то выдающееся, оказываясь рядовыми, фоновыми поступками, вполне дискурсивными для своего времени. ФК не замечает (или принципиально не хочет замечать), что для точной формулировки основного предмета его изучения — сюжетной схемы — необходим четкий и одинаково работающий в разных семантических средах принцип выяснения и формулирования сюжетной "схемы". То, что входит в "схему", не должно становиться заложником личной актуализации исследователем отдельных компонентов сюжета. Это именно то, что сегодня заставляет деструктивистов отказаться от идеи углубленного сравнительно-исторического анализа.

Старая проблема осталась нерешенной. Эта проблема не решена и до сих пор, — но именно поэтому за ее нерешенность нельзя упрекать одного ФК. В его основной научной концепции не все увязано и не все бесспорно. От методологического хаоса ФК спасает все та же принадлежность к нормам христианской культуры, его опора на традиционную нравственно-антропологическую концепцию, в своих основных чертах общую всем европейским культурам нового времени. ФК анализирует текст, опираясь на общехристианские этико-эстетические нормы, иногда с неподражаемой наивностью апеллируя к своему читателю как к собрату, безусловно и всецело разделяющему эти понятия. Рассуждая о смерти Сильвестры (из новеллы Боккачо), которая умерла в храме у тела своего возлюбленного, он говорит: "Что касается Сильвестры, то ее смерть от потрясения была бы понятнее, если бы она наступила непосредственно за смертью Джироламо" (РТ-3: 168), — как бы не замечая, что тем самым он фиксирует норму международного литературного обихода: "смерть одного любовника вызывает немедленную смерть другого". С другой стороны, сам факт смерти человека от горя — явление столь трагическое и нестандартное, что тут трудно говорить о какой-то очевидной "понятности" этого явления. Кажется, что самая размытость основной методологии ФК парадоксальным образом не мешает увязыванию изучаемых сюжетов с мифологической "схемой", и это (еще один парадокс) делает исследование ФК особенно интересным и актуальным. Мы вполне можем мысленно списывать некоторые его теоретические нестыковки на дав-

ность времени, на трудности и пр., — "вычитывая" из его исследования действительно интересную историко-поэтическую гипотезу.

В конце концов, выясняется очевидная двойственная природа понятия "мотив" у ФК: с одной стороны, это элементарная частица структуры литературного произведения, с другой — его причина (логическое, психологическое, бытовое обоснование реалистичности или правдоподобия поступка литературного героя). Анализируя ряд способов, пользуясь которыми героини средневековых новелл оканчивали свою жизнь у тела возлюбленного, ФК находит морально-психологическую установку, актуализирующую старый мифомотив в направлении придания фантастическому сюжету максимального правдоподобия. Он, например, подчеркивает, что появление кинжала или яда в данном случае оправданно, так как, "снабдив Юлию кинжалом", автор "устраняет фантастический характер развязки. Тот же мотив оказался неприемлемым и для Masuccio..." (РТ-3: 170). Термин "мотив" выглядит у ФК расплывчато, однако именно своей неопределенностью он закрывает белые пятна вопроса о соотношении правдивого и правдоподобного в искусстве (категорий не совпадающих и в ряде случаев противоположных), слабо разработанного в то время. Очевидно, что в погоне за достоверностью рассматриваемые ФК авторы актуализировали свои тексты на уровне темы, прибегая к журналистскому приему "горячего факта". Что же касается правдивости художественного текста, то здесь не обойтись без анализа художественной структуры, чем ФК, сосредоточенный на выстраивании сравнительно-исторической цепочки, отказывается заниматься, почему и главный вопрос поэтики, вопрос об анализе художественной формы, повисает в воздухе.

Вторая характерная особенность метода ФК заключается в широком использовании принципа бинарных оппозиций, причем использовании осмысленном и принципиальном: отдельные пассажи его работы живо напоминают о традициях "морфологического литературоведения". Правда, ФК чаще пользуется термином "антитеза", но смысл, по сути, тот же. Близость к позитивистским и антимистическим тенденциям "формальной школы" здесь налицо. Принадлежа к той же научной тенденции, литературоведы-палеонтологи искали позитивное научное объяснение литературным фактам, сосредоточиваясь не столько на запечатленном в тексте "приеме", как это делали их коллеги-формалисты, сколько на порождающем данный текст исходном культурно-филологическом материале. Повторим, палеонтологическая школа работала в русле общей задачи "исторической поэтики" Веселовского, в об-

ширном и трехмерном объеме "всемирной литературы" отыскивая одномер-ные связи, более уповая на историческую полноту отдельного линейного ли-тературно-генетического ряда, чем на милую сердцу самого Веселовского объемную парадигму широких многоуровневых связей. Трепещущую бабочку поэтического текста они пытались нанизать на булавку мифологического сюжета, — все для того, чтобы возникла хоть какая-то возможность его сис-тематического изучения. Вскрывается семантическая ось текста, нанизанного не на некий "мономиф", но на символическую антитезу, вбирающую в себя семантические слои и подуровни иерархии текстовых значений. ФК пишет: схема сюжета, как и переменные мотивы, служит выражением одной и той же антитезы — любви (resp. жизни) и смерти — в неопределенном ряде си-нонимных вариантов или семантических дериватов представлений, образую-щих основную антитезу" (РТ-3: 167). Односторонность палеонтологии — од-новременно и ее плюс, и ее минус. Ограниченность метода — его достоинст-во и признак выдержанного научного принципа. Критиковать за это палео-тологов легко, но бессмысленно, как бессмысленны претензии к рыбе, из-бегающей сухих мест.

Нигде не говоря об этом прямо, ФК в своем исследовании отчетливо де-монстрирует (точнее, практически применяет) классическую христианскую картину мира ("церковную историю человечества"), где человек одновремен-но участвует и в добре и во зле, по мере духовного вырастания стремясь к первому и избегая второго. ФК сосредоточенно погружается в материал, из-бегая методологических вопросов, которых он явно не любит, и уходит от прямого, обращенного к нему заинтересованным читателем вопроса: в чем нравственно-ценностная основа его литературоведческого анализа (каков миф самого ФК")? Не углубляясь в метафизику, исследователь демонстри-рует свое кредо на практике: двуплановое и трагичное положение человека, сердце которого — "поле битвы между Богом и дьяволом" (Ф.М.Достоев-ский) — основная линия художественной структуры, интересующая ФК. Он прозрачно намекает: "На одной стороне любовь, соединение после разлуки, оживание умершей; на другой стороне разлука, смерть, убийство, вражда или распря" (РТ-3: 167).

Особенно интересна у Франк-Каменецкого его нравственная доминанта, основанная на определенной антропологической идее. Она легко вычленяет-ся из его работ, построенных на анализе конкретных литературных памятни-ков. Суть ее по своей основной характеристике чрезвычайно близка к тради-

циям христианской культуры: жизнь человека понимается как "житие", незамкнутое бытие-существование, подчиненное определенной цели и ценностно направленное по определенному пути. ФК не подвергает сомнению основные традиционные категории христианской культуры (добро / зло, красота / безобразие, гармония / хаос, жизнь / смерть, любовь / ненависть), широко пользуясь ими в своем аналитическом рассмотрении сюжетных основ литературных памятников. Можно полагать, пожалуй, что в сердце самого ФК глубоко укоренился "миф о добре" — побеждающем абсолютном начале, источнике всего живого, явно или подспудно руководящем событиями и "сюжетами".

Именно поэтому в изучении сюжетов различных художественных текстов (включая и устные предания) ФК остается в рамках традиционно-христианского интереса к человеку как существу, побеждающему смерть. В изучении исторического бытия легенды о Ромео и Юлии ФК остается исследователем соотношения жизни и смерти в судьбе персонажа. Именно этот элемент сюжетной схемы особенно важен для него. Амбивалентность мифа-символа, органически соединяющего в себе противоположности (и потому могущего стать основой художественного моделирования мира в тексте), становится объектом пристального внимания; в сущности — об этом, а не только об исторических корнях конкретной легенды, монография ФК. Нас не могут здесь испугать термины типа "единство противоположностей", как и терминологическая путаница (сюжет — фабула): из контекста становится ясно, о чем идет речь. ФК пишет: "Антитеза любви и смерти дана в сюжете как "единство противоположностей", находящее образное выражение в соединении влюбленных в смерти, как и в основном движении фабулы от любовной встречи через разлуку + смерть к вторичному соединению, если не в жизни, то в смерти" (РТ-3: 167).

Факты и идеи, к которым обращается ФК, дают пищу для размышлений. Ряд сюжетов средневековой литературы становится у ФК материалом, помогающим по-новому поставить вековечный вопрос о смысле человеческой жизни. ФК любит фантазировать и сравнивать, сопоставлять почти несопоставимое, но при этом он исключительно скромен и корректен, крайне осторожен в выводах. Сосредоточиваясь на поиске определенных мифологических корней сюжета, ФК объективно ставит вопрос о самой семантике сюжета. Возможно, сам того не замечая, вместо "мифа" ФК формирует некую инвариантную "сюжетную схему", которая работает как художественный текст

становится чистым и неподвижным материалом, "веществом" для изуче-
). Реконструкция им сюжетной схемы новеллы Боккаччо о Джироламо и
ьвестре (РТ-3: 168) воспринимается как особая, сокращенная редакция
изведения, и наше восприятие "схемы" остается в рамках прагматики ху-
ественного текста. Формируя свою "схему", вместе с тем, ФК отказыва-
я от пути, по которому позже шли структуралисты, уничтожавшие следы
ожественности в формулируемых ими "структурных моделях" художест-
ных текстов — именно для того, чтобы продукт научного творчества, ме-
екст описания художественного объекта стал научным (нехудожествен-
м), что позволило бы рассчитывать на объективность анализа.

ФК не желает идти по этому пути, напротив, он самое художественность
ользует как средство анализа, временами вплотную приближаясь к фор-
и работы литературного критика, "пересказывающего" под новым, чита-
ьским, углом зрения художественный текст: "Сильвестра с мужем прихо-
в церковь; увидав лицо покойника, героиня подходит к самому гробу и,
устив крик, падает лицом на тело Джироламо..." (РТ-3: 168). Неожиданно
сняется, что изучению подлежит не только "сюжетная схема", но и, в
ще концов, обозначенная этой "сюжетной схемой" мысль о том, что "лю-
ь сильнее смерти" (там же). Мысль ФК двоится: говоря о "схеме", он
тически называет произведение, говоря о "мысли", он имеет в виду цель-
: текстовое значение (текст как цельный художественный знак). Правда,
должно поставить вопрос о художественной прагматике — но ФК чув-
ует себя свободным от проблем рецепции художественного произведения.
ечленность и высокопрофессиональная работа с конкретным материалом
олняет живым смыслом его небезупречную научную концепцию. Важно,
, выходя за пределы чистой лингвистики, ФК рассматривает художествен-
: элементы текста как определенные структурные единицы, фактически
отает как современный структуралист.

Обратимся к примерам. ФК выделяет три ключевых звена сюжетной схемы нескольких па-
ников средневековой литературы (в дополнение к названным — о Тристане и Изольде, о
ре и Бланшфлор, о Клиже и Фенис): 1) любовная встреча, 2) разлука, 3) встреча (в жизни и /
смерти). Третий элемент схемы вызывает особенно пристальное внимание ФК, и здесь он
интересное объяснение часто повторяющемуся мотиву "мнимой смерти" как способу дости-
ия художественной цели: доказать, что любовь преодолевает смерть (если лишить ее куртуаз-
ротического оттенка — идея сугубо христианская). Любовь—смерть—возрождение—любовь
о этому кругу (точнее, квадрату) движутся персонажи рассматриваемых и подразумеваемых
литературных памятников. Опираясь на канон "исторической поэтики", он подчеркивает,
"конкретные условия возникновения сюжета" — в "отражении реальной действительности в
осозерцании первобытного общества" (РТ-3: 169).

До тех пор, пока ФК концентрирует свое внимание на сравнительном анализе памятников литературы, он интересен и содержателен. Но, затрагивая проблемы теории литературы, он становится подчас беспомощным подражателем Веселовского или концепции исторического материализма Маркса—Ленина в преломлении "яфетической теории". Особенно часты ошибки при соприкосновении с вопросом о сущности и природе литературного творчества. А.Веселовский жестко требовал исключить "личный почин" автора из сферы филологического исследования, занятого конкретным текстом, выражающим традицию (модификацию сюжета). Однако никакого точного указания на то, как можно провести линию между "личным почином" и традицией, сделано не было. У ФК, кажется, эта граница резко смещена в сторону увеличения роли традиции и сокращения поля "личного авторского почина". Инструментом для расширения поля исторической детерминированности художественного произведения у ФК стала пусть модернизированная, но все же легко узнаваемая "теория отражения" (дань которой также отдал и А.Веселовский).

Поэтому ФК продолжает говорить как о некоей очевидности о "содержании" трагедии, о "воспроизведении изображаемого", которому сопутствуют "художественные особенности" в виде "риторической напыщенности", "чрезмерного загромождения поэтической речи разнохарактерными тропами и фигурами", "скорее отклоняющими внимание в сторону от "содержания", нежели способствующими его усвоению (РТ-4: 180). Мысль о некоем "содержании" художественного текста, которое загромождено всевозможным хламом в виде метафор и прочих "тропов" ("художественными особенностями"), оказалась по сердцу и представителю мифологической школы, заплатившему здесь тяжелую дань историко-культурной школе Пыпина и Тихонравова. Фактически признавая текстовое значение и структуру художественного произведения, на словах ФК отвергал его.

Парадоксальность положения ФК заключается в том, что сюжет не является частью провозглашенного им "содержания", оказываясь лишь вычленяемой из художественного текста частью его структуры. Художественная структура неотделима от самого текста, то есть первичен по отношению к сюжету именно текст, но никак не "отражение реальной действительности" каким бы то ни было миросозерцанием, пусть даже и первобытным ("тотемическим"). Никакое общество сюжет создать не в силах — это задача отдельного человека с его "личным почином". Конкретным условием возникновения сюжета является творческая воля художника. Конкретные исторические условия его существования — лишь материал для работы. Это простые и очевидные вещи. Однако мы не думаем, что ФК невнимательно читал Веселовского. Путаница в терминах, которая свойственна ФК (тема — сюжет), может быть, объясняется и реверансом (впрочем, довольно неуклюжим) в сторону советской цензуры, требовавшей от ученых, чтобы они все художественные явления всех эпох сводили к "конкретным общественным отношениям". На самом же деле никакая поэзия не "направлена на изображение жизни общества" (РТ-4: 186), как пишет, вслед за Н.Г.Чернышевским и Н.А.Добролюбовым, ФК, равно как и "образное воспроизведение человека и людских отношений" (там же) никогда не было действительной причиной создания произведения искусства. Согласившись с марксистской "теорией отражения", ФК естественным образом пропускает мысль формалистов о том, что новый смысл, создаваемый писателем, выражается созданной им новой формой произведения: хронологически доступная ФК, она явно прошла мимо его сознания, увлеченного мифологической палеонтологией.

Возможно, этим же объясняются и — вполне в духе "социологической поэтики" В.Фриче — попытки ФК привязать изменяющийся набор мотивов в рамках рассматриваемой сюжетной схемы к "изменяющимся общественным отношениям". Что заставляет ФК всерьез говорить о существовании "передовых идей", о том, что конфликт между "отцами и детьми" (как очевидно, свой-

ственный всем без исключения эпохам) "отражает столкновения двух мировоззрений: отжившего феодального общества и нарождающегося капитализма" (РТ-3: 171)?

В другом месте ФК неожиданно выпускает ядовитые стрелы сарказма в христианскую религию, говоря о том, что в "Декамероне" мы видим "реалистическую сатиру, обличающую лицемерие духовенства и невежество верующих" (РТ-3: 175). Едва ли не давлением политически лояльного редактора, зримо или незримо нависающего над исследователем, объясняются эти пассажи, глубоко враждебные всему строю нравственно-философской концепции ФК, легко вычитываемой из его трактовок средневековых литературных памятников. Эти пассажи заставляют задуматься и над тем, почему эта монография не была в свое время опубликована. Не было ли это попыткой оправдания перед режимом — попыткой, по своему смыслу равнозначной пьесе о Сталине, которую писал примерно в это же время М.А.Булгаков?

Впрочем, для искушенного читателя ФК дает другую, альтернативную версию происхождения сюжета — из разложившегося мифа: версию, хорошо изученную О.Фрейденберг. Описывая механизм этого превращения, ФК подчеркивает: "Внося указанные мотивы в традиционный сюжет, разъясняя трагическую участь героев враждой между их семьями, разлуку убийством, мнимую смерть снотворным напитком и т.п., новеллисты претворили фактическую легенду в реалистическую повесть..." (РТ-3, С.170). Указывая на то, что авторы времен Возрождения, обратившиеся к этому традиционному сюжету, никак не могли справиться с рациональным объяснением мнимой смерти героини (при наличии достаточно большого числа медиков, способных отличить мертвого от живого), ФК вскользь говорит самое главное: "...мнимая смерть героини отнюдь не обусловлена снотворным напитком или обмороком; то или другое является не чем иным, как рационалистическим истолкованием уже непонятного мотива <...> который <...> возник на почве мифосозерцания" (РТ-3: 170). Заплатив дань политическому цензору, ФК настаивает на том, что сюжетные варианты старой традиционной схемы о встрече любовников в могиле развивались как результат проникновения в нее все новых и новых мотивов, порожденных бытовой реальностью. Явления быта становятся литературными фактами, входя в старую сюжетную схему, меняя, обновляя и — как не говорил ФК, но как сказали бы формалисты — актуализируя ее.

Правда, несмотря на свою очевидную приверженность методическим нормам "исторической поэтики", ФК временами выглядит и сторонником осужденной теории "бродячих сюжетов", раз за разом показывая, как старая сюжетная схема, обрастая новыми мотивами (которые, в свою очередь, порождает новый быт), обновляется и актуализируется, стремясь, как к некоему идеалу, к "реалистичности" и "правдоподобию" (РТ-3: 174—175).

Дегуманизация литературоведения, предпринятая "мифологами", формирует представление о литературе как о записанном мифе. Это переворачивает все с ног на голову: как раз наоборот, миф — свернутая в символ Вселенная, расположенная вокруг-внутри индивидуума, реальность, довлеющая себе. Миф насквозь внеэтичен, монологичен и не терпит никакого развития, никакой открытости к новому. Литература, напротив, диалогична, требует двух обязательно несовпадающих сознаний, она открыта, художественный текст несуществен в условиях эстетической изоляции. Единственное, что действительно сходно, — пресловутая "образность", но ее природа совершенно различна в мифе и в поэзии. Миф и поэзия расположены не рядом, но одно над другим, условие существования одного — непременное условие исчезновения

другого. Переход из мифа в поэзию имен собственных ничего не доказывает, так как функции имени в тексте художественном и мифологическом (нехудожественном) принципиально различны.

Вопрос о возникновении и смысле литературного искусства, от ответа на который зависит все написанное любым исследователем, выглядит у ФК следующим образом: литература — это миф, разложившийся под напором рационалистического отношения человека к миру. Сам способ актуализации старой мифологемы, выясненный исследователем, — все возрастающий уровень рационализации, выхолащивания сказочно-фантастического элемента реальными криминалистическими подробностями (замена смерти и воскресения в гробу сонным напитком и спасением грабителем могил, использование подложных бурдюков с кровью при мнимой "казни" и пр.). Имея в виду ограниченность "правдоподобия" как коренного телеологического фактора работы писателя, нельзя не обратить внимания на некоторую наивность этого рассуждения. Вместе с тем, основную линию возникновения сюжета ФК декларирует строго в рамках своей "школы": "С переходом от эпоса к роману, античному или средневековому, миф претворяется в псевдо-бытовой сюжет" (РТ-3: 177).

ФК, конечно, сужает набор факторов, которые рождают новую сюжетную схему, — это ведь не только литературное заимствование или миф. Подобным образом и другие наши ученые искали абсолютную связь между отдельными элементами структуры художественного произведения. Обращение к мифу объяснялось не нездоровой сосредоточенностью на модном материале, но попыткой максимально раздвинуть временные рамки исследования и, соответственно, охватить как можно больший период времени действия "исторической поэтики" того или иного элемента, той или иной "сюжетной схемы".

Опубликованную в "Русском тексте" монографию ФК, как, впрочем, и другие его работы, можно охарактеризовать как попытку решить вопрос о поэтике сюжета, игнорируя вопрос о точке зрения текста и его художественной семантике. Правда, ФК отдавал себе отчет в узости попыток механического "сопоставления сходных эпизодов, ситуаций, мотивов или же образных выражений, типических оборотов", предполагающих, что, найдя некое сходство, исследователь "спешит признать источник одного из них в другом, более раннем, изолируя данное произведение... от творческого процесса в целом" (РТ-4: 180). Негодование ФК против эклектической компаративистики,

аучное поле которой случайно и произвольно, нельзя не разделить. ФК праведливо протестует против того сравнительно-литературного рвения, которое ведет к превращению классиков под пером литературоведов в графоманов и плагиаторов, у которых что ни сюжет, что ни герой, что ни мотив — се заимствование да заимствование. Ученый декларировал принцип "расширения понятия литературной преемственности, нередко суживаемой до механического списывания одним поэтом у другого" (РТ-4: 180).

Однако и сам ФК парадоксальным образом оказался жертвой того же порока. Главная претензия, которую можно адресовать исследованиям ФК и других представителей традиционной мифо-палеонтологической школы (за исключением А.Ф.Лосева), — игнорирование "точки зрения текста" литературного произведения, смешение враждебных друг другу принципов структурной организации художественного и научного / делового текста. Трактуя различия, существующие между мифом ("поэтикой мифа") и "поэтической образностью", ФК сосредоточивается на рациональном характере художественного текста, "рационализирующего миф", то есть фактически говорит о различиях и сходстве между мифом и *словесностью*, а не между мифом и *художественным словом (поэзией)*.

Художественному тексту он приписывает качества научного, говоря о том, что миф, рационализируясь" (причем уничтожаются специфические тождества всего всему), "делает унаследованный материал пригодным для художественного воспроизведения реальной действительности" (РТ-4: 186).

Игнорирование текстового значения иногда приводит ФК к поразительным репликам: "Что асается Шекспира, то... оригинальность его сказывается не столько в изобретении нового, колько в использовании и переоформлении традиционного материала" (РТ-4: 180). На самом же еле, конечно, сюжет (или сюжетная схема) не лежит посередине между мифом (бродячим сюжетом, бытовыми случаями) и воплощающим художественным текстом как некое соединяющее их, равнивающее их начало. Он вовсе не является "полномочным представителем" текста, и использование его в этой функции парадоксально и принципиально неверно. Сюжет принадлежит исключительно и только художественной структуре произведения, не обладая никаким другим мыслом и значением. Сам художественный текст несет целое единое текстовое значение, не водимое ни к каким "кратким пересказам", пусть даже чрезвычайно удачным. В рамках исторической поэтики" возможен сравнительный анализ разных сюжетов с выяснением новых оявляющихся в них мотивов, актуализирующих старую схему. Но нельзя, по-видимому, всерьез итать возможным анализ значения того или иного текста, опирающийся на анализ сюжета и гнорирующий прагматику текста. Вот почему не могут не остановить взгляд такие формулировки ФК, как "реалистическая трактовка сюжета" (РТ-3: 179). На фоне удивительных по глубине равнительно-аналитических сопоставлений древнейших и новых сюжетов европейской литературы некоторые рассуждения ФК выглядят явными упрощениями, например: "остается только ивляться искусству новеллистов, которые, отвечая вкусам и требованиям своего времени, сумели претворить традиционный сюжет в реалистическую повесть, ярко отражающую идеи и настроения эпохи Возрождения" [в тексте последнее слово с маленькой буквы. — *К.Б.*] (РТ-3: 174).

Равным образом, нельзя, конечно, всерьез полагать, что гибель героя в литературном произведении можно целиком свести к "отражению смерти природы в непрерывной смене времен года" (РТ-3: 197), например, у Шиллера — "в момент осеннего равноденствия" (там же). На самом еле смерть литературного героя — чаще всего способ замыкания круга его жизненного пути, что

помогает писателю добиться наибольшей ясности и смысловой определенности декларируемой им точки зрения на мир. Парадоксально, но именно смерть литературного героя — наиболее ценный для него (как элемента художественной системы) фактор его бытия. Опять то же: ФК как будто умышленно не желает признавать за текстом его художественную структуру. Но необходимо помнить, что позиция умышленного ограничения, принятая ФК и выглядящая подчас некоей узостью, на самом деле — особенно учитывая его энциклопедическую образованность — была осознанной позицией ученого, добивавшегося точности на локальном научном поле с использованием определенных (к сожалению, иногда все-таки слишком узко) научных приемов.

В погоне за научной строгостью ФК не дает себе права восхищаться многочисленными подвигами, совершенными любовниками и любовницами в рамках сюжетной схемы "Ромео — Юлия" на пути к счастливому соединению. Исследование ФК наполнено сухими перечислениями мотивов, образующих сюжетную схему. Нельзя не отметить определенную ограниченность такого подхода. В основании литературного бытия каждой эпохи лежит определенная и характерная для нее концепция человека. Нельзя сбрасывать со счетов этико-эстетический тип отношения между "я" и "ты", культурный дискурс, который и служит ключом для определенного представления о том, во имя чего совершаются эти подвиги. Этот вопрос неотделим от того, почему все эти истории так волновали человека Средневековья и Возрождения, почему в эти эпохи половая любовь оказалась едва ли не конечной мировой ценностью, почему эта половая любовь почти начисто лишена эротики, сохраняя характерную онтологическую "подкладку". Почему завуалированная под любовные приключения мистерия возвращения к жизни через любовь, столь близкая в конечном итоге к христианской антропологической концепции, маскировалась тогда, как это потом мы наблюдаем и в новой русской литературе, например у Достоевского и Бунина, в авантюрно-уголовно-любовный сюжет?

Сам по себе сюжет не может быть обоснован отдельно от его носителя — художественного текста — как его точный, адекватный аналог. Ясно, что художественный текст включает ряд событий, значение которых не соотносится прямо со значением бытовой жизни, определяясь закономерностями нравственного статуса и пространственно-временными характеристиками внутреннего мира произведения. Истинное значение отдельных поступков литературных героев (например, пощечина Шатова Ставрогину в "Бесах" Достоевского или потеря миссис Дьюли своего пенсне в "Островитянах" Е.Замятина) неотделимо от художественного контекста. Выведение же сюжетной схемы, во-первых, обязательно предполагает резкое сужение, упрощение этой ситуации, а во-вторых —ставит перед тяжелым вопросом о принципах отбора. ФК говорит о своей "сюжетной схеме" как о чем-то совершенно естественном и очевидном. Однако ясно, что, во-первых, он отбирает события по определенному и достаточно очевидному принципу (этот принцип может быть сформулирован так: отбираются события, оказывающие влияние на физическое существование героя и связанную с этим конечную цель его жизни — соединение с предметом обожания); во-вторых, можно представить себе и другой принцип отбора событий, дающий совершенно другую "схему", и несколько другой набор событий, сформулированный другим исследователем. Выходит, что на самом деле ФК оперирует не художественными текстами, а продуктами своей личной символизации (в рамках *своего* дискурса), отобранными им в соответствии с собственным рецептивным кредо (читательским кодом), например: "Пригвожденный к кресту на берегу Нила, герой молится солнечному богу; ветер опрокидывает крест в реку, и в устье Нила стража вылавливает плывущего на своем кресте Габрокома..." (РТ-3: 183).

От полного терминологического и методического хаоса в этих "схемах-пересказах" ФК спасает то, что свои "схемы" он вычленяет хотя из разных

екстов, но используя одну и ту же "точку зрения текста", кстати, тоже ор-
анически связанную с антропологической концепцией, свойственной хри-
тианской культуре. Жизнь человека понимается им как некий путь к исти-
е, сопряженный с испытаниями (страданиями), от количества и качества
оторых зависит достижение цели жизни (вечное блаженство). И ФК уверен,
го это представление разделяется всеми его читателями: только этим можно
бъяснить полное отсутствие разъяснения критериев отбора. Такова, видимо,
рирода всех сюжетных схем ФК, очевидно, тесно связанная не только с ря-
ом исследуемых им мифов о смерти—рождении, но и со сформированной в
знании самого исследователя концепцией. Фундаментальные и незыблемые
сновы человеческого бытия располагаются, по мнению ФК, в древнейшем
ифе о воскрешении—возрождении человека и природы, и дело исследова-
ля найти эти корни и связать ими ряд памятников словесности в один ряд
- линию "мифо-палеонтологической поэтики".

Ссылаясь на труды О.М.Фрейденберг о происхождении наррации, ФК
азывает на ее концепцию, согласно которой основная фабула греческого
мана — это "...переведенное на язык сюжетных мотивов семантическое то-
ество "любви" и "смерти", являющееся метафорическим выражением сме-
и и возрождения природы..." (РТ-3: 187). Упоминаемая работа О.М.Фрей-
нберг давно стала классикой отечественной филологии, однако мысль о
едении всех текстов к одному единому мифу, возникшему в "миросозерца-
ии первобытного общества" (там же), кажется серьезным упрощением: каж-
я эпоха не только видоизменяла старые сюжетные схемы, базирующиеся на
сновном мифе", но и порождала все новые и новые мифы, иногда частично
антирующие мифы старые, а иногда — прямо им противостоящие. Как со-
носятся современный миф, порожденный новым пониманием человека —
пример, человека возрожденческого типа, — и старый сюжет, опирающий-
на основной миф (или марровскую "космическую фабулу" — "связи и
схождения, любовь и вражду солнца, месяца, моря-воды" [Яф. сб. 3, 1925,
48])? ФК не пытается не только ответить на этот вопрос, но и поставить
о. Понятно, что сложность проблемы здесь возрастает на порядок; трудно
ссчитывать на глубокий интерес к сегодняшним проблемам Ближнего Вос-
ка со стороны археолога, поглощенного раскопками в районе Мертвого
оря.

Серьезным упрощением является и то, что литературный процесс предста-
здесь как некое причинно-следственное и определенно-линейное развитие,

вполне в духе прогрессистов, считающих, что литература идет к своей "цели", тоже "развивается" вместе с другими областями жизни общества.

Это довольно удобная позиция, мгновенно освобождающая от многих сложных вопросов, однако она тут же ставит перед другим, который едва ли не труднее только что "решенных": что произойдет с "сюжетной схемой" о смерти—воскресении в любви при окончательной ее "реалистической интерпретации"? Сюжет пересоздается, используя накопленную в мифе энергию, но что произойдет по исчерпании этой энергии — или где источник, эту энергию возобновляющий? Миф, представленный как некий источник энергии, становится мистическим "перпетуум мобиле" мирового литературного процесса, во что верится с трудом. Скорее всего, источник этот — в поэтическом обновлении языка за счет творческой энергии создателей текстов. А.Веселовский был более прав, находя источник движения литературы в "личном почине" творца, хотя и не отрицал роль мифа, дающего материал для его творчества. Нельзя игнорировать автора, несущего свою точку зрения на мир, свой собственный набор философско-мифологических представлений. Нельзя игнорировать специфическую для времени, для литературного направления, для автора или его героя концепцию человека, антропологическую картину мироздания, закрепляющую за человеком ту или иную позицию в отношении к вечности, времени, пространству и бесконечности бытия. Тогда семантические связи между отдельными компонентами произведения становятся очевидными. Образующиеся цепочки типа *"вода — смерть — жизнь — любовь — возрождение (воскресение)"* и т. д. (РТ-3: 195—197) помогают лучше осознать глубокие мифологические корни метафор средневековой и современной литературы. Исследования ФК далеки от задач общей поэтики, не вполне верны и "поэтико-историческому" методу, однако не вызывает сомнения их ценность для изучения прагматико-герменевтических потенциалов исследуемых текстов.

В каком-то смысле именно в направлении преодоления методологических упрощений марристов шла психоаналитическая школа, поднявшая на щит теорию архетипов, связывающую между собой не только "сюжетную схему" и ее родоначальника — "миф", но и личную психическую жизнь автора, несущего в себе определенную антропологическую картину бытия в виде сгустков психической энергии — архетипов, получающих свою смысловую форму и в поэтических произведениях. У юнгианцев, в отличие от классических марристов, ослабел интерес к традиционным ритуальным схемам, но в то же время оказался возрожденным, казалось бы, навсегда утерянный мифологами интерес к личности писателя. Определенные успехи, которые были достигнуты при попытках систематического описания художественных систем писателей как мифологических образований, заставляют нас всерьез отнестись к этому явлению.

Сильная сторона мифологической школы обусловлена принципиальным овпадением основных параметров структур мифа и культуры. Подобно ми-у, культура строит себя изнутри с помощью организации замкнутого, проти-остоящего "чужому" пространства. Подобно мифу, культура стремится замк-ть время, из протяженной линии сделать круг. Подобно мифу, культура ус-навливается на внутренних ценностях, обращенных не "вовне", а овнутрь". Мифологическая школа, в частности И.Г.Франк-Каменецкий, нко почувствовала эту принципиальную изоморфность мифа культуре, и лее — мифа — художественному пространству-времени, мифа — слову-мволу ("имени") и т.д. Верность избранного пути казалась несомненной, утренняя принципиальная схожесть мифа, культуры и слова казалась га-нтом методологической незыблемости руководящих принципов.

Однако позже выяснилось (усилиями О.М.Фрейденберг, М.М.Бахтина и .М.Лотмана), что сходств здесь не больше, чем различий, и эти различия жду мифом и художественным временем-пространством носят принципи-льный характер. Сведение художественного хронотопа к мифу оказалось не-змножным — особенно в культурном сознании XX века. Хронотоп художе-венного произведения все чаще моделировал историческое время, органи-ованное как система ценностных отношений между временами (культурны-и эпохами), представленными рядами своеобычных точек зрения (В.Набо-ов, А.Платонов, Е.Замятин и др.) В мифе же пространственные отношения невозможны, миф целен и един и требует тотальной монолитности воспри-тия. Слабое развитие времени в мифе и все возрастающая структурная роль атегории времени в хронотопе произведений литературы XX века расшири-л пропасть между мифом в классическом понимании и структурой литера-рного времени-пространства.

И.Г.Франк-Каменецкий как бы игнорирует эти различия. Он углубленно и средоточенно изучает архаический слой в памятниках мировой литерату-ы, делая его настоящим (и общим для всех) фундаментом литературных екстов, связанных между собой общим мифом. Миф в руках И.Г.Франк-Ка-енецкого превращается в некую волшебную нить, которой он сшивает ли-ратурные эпохи и самые различные имена и тексты, создавая по своему окрою некую одежду для все еще совершенно голого понятия "мировая ли-ратура". В его усердном, самоотверженном труде, полном строгости к себе неистового ригоризма, есть что-то от фанатической преданности науке сре-евековых алхимиков, искавших свой "философский камень" — и, так же

как и Франк-Каменецкий, сделавших на этом пути немало блестящих открытий. Вопреки и попутно главной, как они понимали ее, задаче.

Видимые терминологические и теоретические провалы, как ни парадоксально, не помешали ФК создать ряд чрезвычайно интересных и содержательных работ. Одна из причин этого в том, что ФК свел воедино огромный фактический материал, нище не предлагая окончательного завершающего вывода, но выдвигая лишь ряд предположений, благодаря великолепной интуиции ученого попадающих в цель. Кроме того, иногда он пользовался устаревшей терминологией, влагая в слова новый смысл. Под "содержанием" он часто понимал "символ" или "знак"; под "образом", "образной речью" — художественную структуру или семантику текста или элемента его композиции (РТ-4: 129). Не случайно, завершая монографию, ФК заговорил о том, что художественная структура — "поэтические образы и сравнения, по материалу своему столь же традиционные, как и фабула, являются поэтическим переоформлением определенного круга представлений — *семантического пучка*" (курсив мой. — *К.Б.*) (РТ-4: 197), что непосредственно выводит нас к теории поэтического символа, трудам А.Ф.Лосева и о. П.Флоренского.

В работах И.Г.Франк-Каменецкого привлекает простота и ясность его научной мысли. Он безусловно прав в том, что все метафорические конструкции суть результат перевода на язык хронотопа (немифологический язык) мифологического текста. Языковой символ сродни мифу, и в этом заключена большая правда самого бытия литературы как явления человеческой культуры. Эта большая правда иногда мешает ему заметить, что язык литературного произведения все-таки несводим в мифу-символу, оказываясь своего рода параллельным ему, принципиально другим способом освоения точки зрения на мир. Даже сюрреалисты XX века, в их попытке представить текст как миф, строили художественное пространство-время, подчиняющееся законам литературы. Миф в произведениях сюрреалистов оказывается внутри художественного хронотопа, но не тотально мифологического.

Но важная проблема, практически не решенная И.Г.Франк-Каменецким, — это различия, существующие между сознательным и бессознательным мифологизмом литературных произведений. Исследователь склонен обращать минимальное внимание на эти различия. Миф есть знак, художественное произведение — система знаков (реализованных в знаковой форме мифов). Поэтому художественный текст, по сути, враждебен смысловому тоталитаризму мифа, всегда предлагая некую альтернативу. Сознательное использование писателем мифа и бессознательная опора на него есть работа по строительству художественной формы, но не простой "перевод" мифа или его прямое воспроизведение. Снятие вопроса о значении того или иного мифологического элемента в художественном целом литературного произведения значительно упрощает методику исследования, но одновременно снимает вопрос о поэтике — центральный вопрос любого литературоведческого иссле-

ования. Миф в литературном хронотопе — лишь средство, но не цель; литературный текст всегда предлагает ряд мифов, находящихся в отношениях противостояния друг другу. Настоящее мифологическое сознание этого выдержать, конечно, не может: миф есть один, два и больше мифов, сосуществующих в рамках одного целого, убивают мифологическую реальность, рождая художественный хронотоп. Противоположность мифа и хронотопа может быть сравнима с противоположностью аксиомы и гипотезы: тотальная закрытость и догматичность первой противостоит принципиальной открытости и диалогичности второй.

ФК был прав далеко не во всем. Неверно, что языковая и художественная семантика сводимы одна к другой. Неверно, что процесс сюжетосложения заключен в вечных идеологических сдвигах форм мышления (особенно надуманных "космических" и "тотемических" форм, в действительности не существующих). Неточно, что сюжет средневекового романа полностью сводится к мифологическим корням. В мифе, как и в поэзии, нет никакого ОНО: отношения между акторами складываются как отношения личные, действующее лицо понимается как персона "я", "ты" или "он" (она, оно, они). Если литературный процесс держится на взаимоотношениях между "я" и "он", при нем свидетелем оказываешься "ты", то в мифе "я" и "ты" оказываются под пристальным вниманием "его": трехчленная структура и там и здесь, но вывернутая наизнанку. Это нельзя игнорировать. Но ФК был безусловно прав в том, что содержание мифологического сюжета как повествования во многом определяется его палеосемантикой (то есть смысловым тождеством определенного круга значений, образующих семантический пучок). Его исследования предвосхитили структурно-семиотический подход Леви-Стросса и методы современных постструктуралистов. До сих пор нет определенного ответа на вопрос о сущности контакта мифа и реальности, мифа и искусства. ФК не случайно исключал из своих исследований вопросы поэтики: у мифа не может быть никакой поэтики, поскольку любое метатекстовое описание предполагает взгляд "извне", но при этом взгляде миф исчезает, остается лишь его оболочка — в виде пресловутого "ритуала", "культа" или определенного текста.

Важной особенностью этого направления в литературоведении является тесное взаимодействие с методами философии, особенно гносеологией, и историософией. В последние годы широкое распространение получила "мифопоэтика", синтезирующая достижения русских и зарубежных ученых. Смысл

работы представителя "мифопоэтического литературоведения" состоит в выявлении "реалий", фиксирующих связь и соотносящих между собой элементы структуры литературного текста и мифологические схемы. "Реалия" — отражение в мифе различных деталей социально-бытовой жизни человека, "законсервированных" там, подобно насекомому в кусочке янтаря.

Из специфического инструментария литературоведа-мифолога — противопоставления "середины" и "периферии", указания степеней свободы персонажа, анализа "порогового" выхода из положения, составления списка элементарных предикатов, временных классификаторов и метаязыковых операторов, семантически отмеченных и повторяющихся кругов текста, доказательства ослабления границ между именами собственными и нарицательными, качественно-символическая трактовка чисел и др. — ФК интересует только одно: сюжетное сходство ряда художественных текстов, единство (и внутренняя семантика) которых доказывается с помощью приобщения их к единому, организующему их мифу. ФК работал так, как будто вся мировая культура, включая современную, — один единый миф, обладающий одним определенным контекстом, своей изоморфностью обеспечивающий возможности прямых сравнительных историко-семантических операций. Он предвосхитил идею К.Леви-Стросса о том, что миф принципиально непереводим на другие языки, являясь универсальным абсолютным культурным кодом человечества.

Научные достижения ФК не могут не вызывать уважения. По сути, ФК стремился сделать со средневековой новеллой (в рамках определенного сюжета) именно то, что удачно проделал с русской сказкой В.Пропп. ФК настойчиво искал сюжетный инвариант, который помог бы открыть систему различий для создания исчерпывающего описания мировой сюжетики. Известно, сколько раз было высказано сомнение (в том числе и самим Проппом) в возможности последовательного применения метода структурно-исторической поэтики к произведениям новейшей литературы. Однако в отношении гораздо более строгих в сюжетном отношении средневековых новелл, анализируемых ФК, этот метод не выглядит нелепым. Пожалуй, монография ФК заставляет задуматься о возможностях продолжения этой работы — на новом уровне, имея более совершенный терминологический инструментарий и, возможно, с текстами новой русской литературы.

ЛИТЕРАТУРА

анасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. — 1866—1869.

слаев Ф.И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. — Т. 1. — СПб., 51.

слаев Ф.И. Странствующие повести и рассказы // "Русский вестник". — 1874. — № 5.

селовский А.Н. Сравнительная мифология и ее метод // Веселовский А.Н. Собр. соч. — Т. 16.

Иванов В.В., Топоров В.Н. Инвариант и трансформации в мифологических и фольклорных стах // Типологические исследования по фольклору. — М., 1975.

злов А.С. Мифологическое направление в литературоведении США. — М., 1984.

сев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. — М., 1957.

сев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. — М., 1976.

сев А.Ф. Бытие. Имя. Космос. — М., 1993.

ксимов Д.Е. О мифологическом начале в лирике Блока // Блоковский сборник—3. — Тарту, 79.

рр Н.Я. Постановка учения о языке в мировом масштабе. — Л., 1928.

летинский Е.М. Поэтика мифа. — М., 1976.

летинский Е.М. Средневековый роман. — М., 1983.

летинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. — М., 1990.

летинский Е.М. О литературных архетипах. — М., 1994.

иф — фольлор — литература: Сб. ст. — Л., 1978.

ифы народов мира: Энциклопедия. — Тт. 1, 2. — М., 1980, 1982 (Статьи: "Предания и мифы", 'казки и мифы", "Литература и мифы").

пеблин-Каминский М.И. Миф. — Л., 1976.

хо-Годи А.А. Миф и символ в сказке Горького "Девушка и смерть" // Филологические науки. 1968. — № 4.

поров В.Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологическо- мышления // Structure of texts and semiotics of culture. — The Hague—Paris, 1973.

поров В.Н. О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией "мирового рева" // Уч. зап. Тартуского ун-та. Труды по знаковым системам V. — Тарту, 1971.

ванк-Каменецкий И.Г. Пророки-чудотворцы. — Л., 1925.

ванк-Каменецкий И.Г. Растительность и земледелие в поэтических образах Библии // Язык и тература. — 1929. — № 4.

ванк-Каменецкий И.Г. Вода и огонь в библейской поэзии // Яфетический сборник. — Л., 1924. .—Л., 1938.

dkin M. Archetypal patterns in poetry. — 3rd ed. — N.Y., 1963.

Русск

Ц
фику
ным п
лее св
Н
ного
1
части
объе
2
ном
3
росс
колл
ошиб
могу
дени
4)
дова
легии
го С
обыч
ний с
5)
ва (п
шло
чаро
6)
иссле
Этим
а)
анали
б)