

# МИФ И КУЛЬТУРА

Н.А. ХРЕНОВ

(Москва)

## РОЛЬ МИФА В ИНТЕГРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА

В науке об искусстве XX в. миф становится предметом постоянного внимания. Это не есть интерес к чему-то давно утраченному. Наоборот, интерес к мифу нередко по-новому открывает нам явления современного сознания и современной истории. Не случайно М. Элиаде полемизирует с теми, кто считает, что по мере утверждения исторического мышления мифологическое мышление бесследно угасло<sup>1</sup>.

Эпоха Просвещения с ее «проектом модерна» стала тем периодом в истории культуры (прежде всего европейской), когда представляемая наукой система рациональности обрела высокий статус, начав активно вытеснять другие системы истолкования мира. Раньше ей приходилось сосуществовать с мифом. Теперь культ науки породил иллюзию, что культура связывает себя исключительно с наукой, а следовательно, она, исходя из объекта или объектных отношений мира, расщепляет субъект и объект, объединенные в мифе.

Между тем, в последующем развитии культуры многие противоречия оказались связанными именно с гипертрофией науки. Постепенно такая ситуация приводила к реабилитации отвергнутых систем истолкования мира. Поэтому вместе с осознанием издержек рационализма происходит реабилитация других систем рациональности и, прежде всего, мифа<sup>2</sup>.

Значимость мифа для картины мира хорошо осознается в искусствознании. Так, обращаясь к живописи того этапа, когда она выходит за пределы мифа (на Западе это происходит в XVII в.), Е. Ротенберг сопоставляет традиционную поэтику живописи с преобладанием в ней мифологических форм и поэтику Нового времени, когда значимость мифа начинает утрачивать-

ся. Имея в виду классическую живопись, исследователь формулирует существо проблемы. По его мнению, мифологическую форму образной интерпретации в живописи нельзя считать навязанной извне, поскольку это естественная, а на многих творческих этапах прошлого единственно возможная форма существования художественного образа<sup>3</sup>.

Мифологическое измерение классического наследия несомненно. Классика вынуждена была обращаться к мифу потому, что тяготела к образному воплощению универсального взгляда на мир, к поиску всеобъемлющего смысла, когда временной аспект бытия приобретал значение вечности<sup>4</sup>. Не случайно, когда художники XVII в. и, в частности, Караваджо стали пренебрегать мифом ради реальности, это привело к отказу от изображения как всеохватывающего образа мира. Исчезновение мифа из искусства свидетельствует о трансформации художественной картины мира в целом.

Вытеснение мифа приводит к большей автономности искусства в культуре. В силу того, что миф покидает остальные сферы культуры, а потребность в нем остается (и не только по причине инерции), искусство становится единственной сферой, продолжающей соотноситься с мифом и восприниматься как миф. Даже освобождаясь от непосредственной формы мифа, оно оказывается его латентным выражением или, по определению К. Хюбнера, «средством просветления чувственного»<sup>5</sup>.

Художественный образ ассоциировался с мифологическими представлениями в большей степени, чем понятие. Поэтому эпоха вырождения мифа в культуре оказывается эпохой расцвета искусства как единственной сферы, продолжающей сохранять миф. Ориентация под воздействием науки на предметность, материальность и объективность делает искусство уникальным способом выражения идеального. Именно это имел в виду К. Хюбнер, когда применял циклическую логику к анализу процессов развития искусства: значительный период в его истории (с Ренессанса до



XIX в.) ученый соотносил с эпохой перехода от мифа к христианству в античности<sup>6</sup>.

Если верно, что процесс демифологизации истории в XX в. сменяется интересом к мифу, то начинается он с модернизма. Проблема заключается лишь в том, что, противопоставляя себя классике, модернизм не изолировался от некоторых явлений в искусстве прошлого. Символисты, например, утверждали, что они подхватывают характерные для романтизма тенденции. Так, А. Белый прямо говорит об имеющем место в символизме культе немецких романтиков<sup>7</sup>. От романтиков переходит к символистам и интерес к мифу — обстоятельство, нуждающееся в тщательном обсуждении, тем более что в отечественной науке этот интерес еще в XIX в. породил обилие исследований, посвященных мифу.

Фиксация внимания на мифологическом уровне картины мира обусловлена тем, что именно миф соотносится со сверхчувственной стихией<sup>8</sup>. Проявляя постоянный интерес к этой стихии, искусство XX в. вынуждено актуализировать миф, что, несомненно, является важнейшей тенденцией зарождения и утверждения новой культуры. Там, где имеет место разочарование в рационализме, возникает потребность в мифе (как это происходит в модернизме). Кризис «чувственной» культуры (П. Сорокин), приводит к осознанию необходимости в возрождении ее «идеациональных» форм, а, следовательно, неизбежному росту значимости мифа. Интерес к мифу можно обнаружить уже у Ф. Ницше, философия которого становится теоретической основой модернизма. Как известно, виновником распада античной культуры у Ф. Ницше предстает «сократизм» или рационализм, ставший причиной увядания мифа, а вместе с мифом и всей этой культуры. Вывод Ф. Ницше звучит упреком в адрес западной культуры, способствующей развитию рационализма и разрушению мифа. И в этом смысле Ф. Ницше выражает настроение, присущее целому философскому направлению — «философии жизни».

Идея Ф. Ницше о враждебности рационализма культуре и о необходимости культивирования мифа подхвачена русским символизмом. С символизма начинается новая волна активного интереса к мифу, что будет характерно для всего XX в. Судя по тому, какое место занимает проблематика мифа в создаваемой символистами теории искусства, значимость мифа для художественного творчества ими хорошо осознается. А. Белый декларирует, что теория символизма изучает законы мифологического творчества<sup>9</sup>. Согласно символистам, творческий акт в поэзии воспроизводит акт мифотворчества. Иллюстрируя это

положение, А. Белый обращается к сравнению луны с белым рогом («луна как белый рог»<sup>10</sup>), т. е. прибегает к переносу признаков одного предмета на другой. По мнению А. Белого, такой тип изображения — цель творческого процесса. Именно для такого типа изображения характерно слияние поэтического и мифологического творчества. Поскольку предмет, к которому относят поэтический образ, не изображается, но подразумевается, то, согласно А. Белому, символ трансформируется в миф<sup>11</sup>.

Теория русского символизма впервые сталкивается со столь значимой для становления культуры XX в. проблемой. Именно понятие «символизм» выводит эстетическое восприятие из предметно-вещественного и телесно-эмпирического поля, что абсолютизируется в «чувственной» культуре, позволяя ставить вопрос о присутствии в этом поле другого, невидимого, но подразумеваемого уровня изображенного в произведении. Символ является не прямой выраженностью вещи, не простым ее отражением. В нем скрывается некоторая требующая разгадки таинственность<sup>12</sup>, которая объясняется присутствием мифа или сверхчувственного содержания. Символ указывает на некоторый предмет, выходящий за пределы его непосредственного содержания. Проблема заключается в том, что отношения вещи и соотносимого с этой вещью и символизирующего ее явления в каждом типе культуры различны.

Тяга к символике, к утверждению за предметным рядом подразумеваемой и представляющей в мифе сверхчувственной реальности (столь ярко проявившейся в целом художественном направлении, называемом «символизмом») на самом деле выражает процесс становления принципиально новой системы ценностей или новой культуры, которую П. Сорокин называет *интегральной*. Чувственные элементы в ней не вытесняют сверхчувственные, как это имело место на протяжении Нового времени, но вступают с ними в принципиально новые отношения. Если в искусстве ренессансной эпохи сверхчувственные элементы продолжали быть реальными, то их значимость все равно принижалась. XX в. реабилитирует эти элементы, ибо для новой художественной картины мира они оказываются вполне репрезентативными. Принимая во внимание смену культурных циклов, на которой настаивает П. Сорокин, а также становление «интегральной» культуры<sup>13</sup>, можно объяснить возрастающий интерес XX в. к мифу<sup>14</sup>, становящемуся в ситуации угасания религии единственной стихией сверхчувственного.



Отдавая отчет в том, что, в отличие от научного, художественное мышление в большей или меньшей степени связано с мифологическим мышлением, необходимо иметь представление и о художнике как человеке, обладающем исключительным даром проникать воображением в прошлое. «С ним, — пишет В. Топоров, — связана функция памяти, видение того, что недоступно другим членам коллектива, — и в прошлом, и в настоящем, и в будущем. Поэт как носитель обожествленной памяти выступает хранителем традиций всего коллектива»<sup>15</sup>. Не случайно М. Элиаде соотносит создание мифа с творческой индивидуальностью, посвященной с помощью экстаза в тайны Вселенной. Исследователь подчеркивает, что творческая индивидуальность оказывается не только пассивным передатчиком существующих мифов, но их активным творцом.

Подобная точка зрения имеет место и в русской религиозной философии, в частности, она характерна для С. Булгакова, представляющего художника как «вещуна» некоей нездешней действительности, постигаемой с помощью художественных образов<sup>16</sup>. По мнению философа, таким «вещуном» предстает и религиозный пророк. По С. Булгакову, содержание религиозного и художественного «откровений» является мифом. Высший, трансцендентный мир можно постичь лишь с помощью мифа. Иначе говоря, миф — пересечение имманентного и трансцендентного миров.

История мифотворчества свидетельствует о том, что оно было не менее драматичным, чем современное искусство, ведь новые мифы далеко не всегда принимались коллективом. Тем не менее, некоторые из своих откровений и видений шаманам, сказителям и певцам все же удавалось внушить массе (причем, даже те, что противоречили традиционным «сценариям» мифа<sup>17</sup>).

В круг предметов внимания теории символизма включает и мифотворчество, отождествляя с ним искусство. По мнению В. Иванова, именно символисты вспомнили о том, что художник всегда был мифотворцем<sup>18</sup>. Согласно В. Иванову, гений —

это дар, позволяющий видеть невидимую людям сторону жизни<sup>19</sup>. Мифологическое мышление не существует без мистики. Поэтому символисты постоянно рассуждают о мистической, не всегда выразимой с помощью языка и слова природе творчества. Символизм воскрешает священный язык жрецов и волхвов, способный передать таинственный, мистический смысл<sup>20</sup>. С его помощью они воздействовали на самые разные стихии. Древнейшая поэзия, опиравшаяся на ритмическую речь, была частью ритуала. Имея в виду эту функцию древней поэзии, символисты и в современном поэте видели «тайновидца» и «тайнотворца»<sup>21</sup>. При таком восприятии поэзия и разум разводятся: поэтическое творчество отождествляется с иррациональным экстазом. Поэты грезят о будущем и пророчат это будущее («Поэты суть жрецы — возвестители непредвиденного вдохновения, зеркала гигантских теней, которые будущность бросает в настоящее: слова, непонятные самому говорящему; живые трубы, зовущие в бой и не слышащие собственного призыва; неведомые миру законодатели мира»<sup>22</sup>).

Отождествляя миф с постепенно исчезающей из культуры сверхчувственной стихией, мы пока не дали четкого его определения. Что следует понимать под «мифом» и, соответственно, какой смысл вкладывать в него в том случае, когда мы соотносим его с художественной картиной мира? Как известно, это понятие весьма многозначно. Как

*«... Следует отделять понятие "мифа" от понятия "повествования", "сказки", "выдумки" (ср. гомеровское значение "mythos": "речь", "рассказ", "повествование"), сближая его с понятиями "сакральность акта", "знаменательность деяния", исконного, первоначального события. Мифологическим является не только то, что рассказывается об определенных событиях, совершившихся in illo tempore и о живших тогда героях, но и всё то, что прямо или косвенно связано с героями и событиями первоначальных времен...»*

(М. Элиаде. Трактат по истории религий. СПб., 1999. Т.2. С. 333).

выразился А. Пятигорский, «мы живем в цивилизации, полной всевозможных вещей и событий, которые называют словом "миф"»<sup>23</sup>. В поисках вкладываемого в это понятие смысла исследователь исходит из его сопоставления с сюжетом как системой, организующей последовательную цепь происходящих с героями событий. Однако в событиях, объединенных в сюжет, оказывается нечто, что связывает их вместе и что героями не осознается<sup>24</sup>. Это «нечто» не имеет отношения ко времени, в котором разворачиваются события. С определенной точки зрения, сюжет не является в произведении главным. Более того, он оказывается вторичным по отношению к находящемуся за пределами сюжета знанию, т.е. к



мифу. Следовательно, миф — это первичное знание, существующее еще до сюжета и вообще до тех форм понимания времени, что получили выражение в сюжете. Оно не только противостоит новому знанию, приобретаемому героями в ходе событий, но и является одновременно наиболее значимым для организации художественной картины мира. Лишь его открытие придает смысл приобретаемому героями знанию и делает восприятие произведения истинным. Данное суждение можно проиллюстрировать наложением событийной стороны сюжета романа Г. Маркеса на повествования пергаментов одного из его героев — Мелькиадеса, располагавшего знаниями о будущем и предвосхитившего своим объяснением дальнейший ход истории<sup>25</sup>.

Как известно, В. Пропп обратил внимание на то, что разнообразные варианты волшебной сказки, в конечном счете, можно свести к единой схеме. Выявляя генезис такой схемы, исследователь обнаруживает три способа передвижения героя: летающий конь, летающий корабль и птица. В соответствии с архаическими представлениями, они суть носители души умершего. В основе композиции любой сказки оказывается мотив странствования души в загробном мире<sup>26</sup>. Это мифологическое представление — праструктура сюжетов волшебной сказки. Такая праструктура и есть миф как нечто отдельное и самостоятельное по отношению к сюжету, но в то же время определяющее его восприятие и понимание.

С точки зрения высшего знания, развертывающиеся в сюжете события могут не содержать в себе новизны, а лишь иллюстрировать то, что изначально существовало в мифе. Нужно это сюжетное, т.е. субъективное, известное героям знание лишь соотносить с предшествующим ему мифом. В конечном счете, сюжет и миф не противостоят друг другу. Сюжет и есть миф, т.е. всё, что есть в сюжете — лишь повторяет давно известную историю. Правда, переживающие ее герои могут носить другие имена и жить в другое время. Сюжет не тождествен мифу, поскольку имеет свое, «сюжетное» время и развертывается в соответствии с ним. Но и в этом смысле произведение не может быть свободным от мифа. Последний способен актуализироваться в нем в процессе восприятия.

Идея связи поэтического творчества с мифологическим, столь активно исследованная в создаваемой символистами теории искусства, будет подхвачена А.Ф. Лосевым. Констатируя сходство между поэзией и мифом, проявляющееся в том, что они предстают разновидностями механизма

выражения внутреннего через внешнее, а также в том, что им свойственна некая отрешенность, выхватывающая вещи из потока обыденной жизни и превращающая их в предметы исключительного интереса, А.Ф. Лосев, однако, выступает против отождествления поэзии и мифа. Миф представляет живую и буквальную реальность, поэзия же, как и вообще искусство, образы такой реальности лишь воспроизводит<sup>27</sup>. Согласно А.Ф. Лосеву, миф может существовать без поэзии и без искусства, тогда как поэзия и искусство в момент творчества неизбежно воспроизводят миф.

В то же время при отождествлении реальной, вещественной и телесной жизни с мифом нужно иметь в виду не саму жизнь, а лишь ее восприятие, т.е. сознание человека, в котором активны мифологические структуры. Следовательно, миф — это привнесение в мир вещей неких имеющихся в сознании представлений. Но таких представлений (научных, идеологических, эстетических и т.п.) в сознании существует множество. Речь же идет или о ранних уровнях сознания, или о структурах сознания, функционирующих в эпохи кризиса иерархических образований культуры, когда активизируются эти уровни.

Уточняя природу мифологического взгляда на мир, А.Ф. Лосев отождествляет его с примитивно-интуитивной реакцией на вещи<sup>28</sup>. Искусство является исключительной сферой, способствующей сохранению дорефлективных, интуитивных взаимоотношений с вещами. Возвращение к таким отношениям художника с вещами, т.е. к мифу художественного образа, означает и прорыв в стихию игры в ее элементарных формах. Поэтому отношения мифа и игры во многом проясняют собственно природу игры и особенно игры в ее художественных проявлениях. В качестве примера сошлемся на Рубенса, который в период разрушения мифологических структур в живописи XVII в. возвращает искусство в «естественную форму первичного жизнеощущения»<sup>29</sup>, которая и является мифом.

Если все вещи в мире могут быть наделены мифологическим смыслом, то это еще не означает, что такой смысл они содержат. С мифом прежде всего связана наша интерпретирующая способность, т.е. умение видеть мир в определенном ракурсе. Когда А.Ф. Лосев настаивает на том, что миф предполагает дорефлективную реакцию человека на мир, то последняя может быть доминантой всякого реагирования на мир в архаическом обществе и исчерпывать мышление человека, но она может быть характерной и для современного человека, обремененного грузом идеологических и научных представлений. Такая реакция



оказывается возможной лишь в исключительные мгновения, когда удельный вес рационалистических представлений понижается.

При постановке вопроса о сходстве между мифом и искусством, не обойтись без анализа соотношения мифологического и исторического сознания. Миф нельзя отождествлять исключительно с искусством. Его проявления можно обнаружить в самых разных формах жизни. Так, А.Ф. Лосев находит его даже в науке, в т.ч. и современной, а, скажем, Р. Барт — в политических и идеологических системах. В самом деле, когда мы стремимся выявить наиболее универсальные слагаемые современной картины мира, то в данном случае искусство невозможно изолировать от остальных сфер. Художественная картина мира — это синтез разных слагаемых, предстающих как в художественных, так и в нехудожественных формах. Поэтому необходима постановка вопроса о соотношении истории и мифа.

Стремясь разобраться в мифе не только как архаической системе мышления, но и как проявлении разных сфер сознания и бытия современного человека, А.Ф. Лосев не может не выйти на обсуждение вопроса об отношениях истории и мифа. В этом смысле его сочинение венчает вывод о мифе как выражении чудесного. Придя к выводу о том, что миф не противостоит истории, а пронизывает ее, А.Ф. Лосев, однако, полагает, что миф в истории воспринимается как чудо<sup>30</sup>. Пока эта мысль весьма туманна. Под «чудом» подразумевают вмешательство высших сил и, соответственно, нарушение законов природы. Между тем, исследователь настаивает на том, что с точки зрения носителей мифологического сознания под чудом следует подразумевать даже проявление законов природы.

Вообще, эффект чуда возникает в результате совпадения разных планов действительности<sup>31</sup>, что нередко истолковывается как вмешательство высших сил и нарушение законов природы. Это план «внутренне-замысленный» и план «внешне-исторический». Под последним понимается алогичная, иррациональная стихия бытия или судьба как реальная и абсолютно жизненная категория («Напрасно ученые и философы забросили это понятие судьбы и заменили его понятием причинности»<sup>32</sup>). Судьба — не выдумка, а жесточайшие клещи, в которые зажата наша жизнь, поэтому чудо — встреча двух планов: *личностного*, т.е. плана личности как идеи и принципа, и *реального*, т.е. плана развертывания этого принципа в истории или алогического становления. Исследователь находит еще и третий — *план первообраза* —

идеального образца воплощения идеи или принципа, что можно соотнести не только с мифом, но и с тем, что К. Юнг вкладывает в понятие «архетип». Чудесное для исследователя предстает в момент, когда бытие личности в своем историческом становлении на краткое мгновение совпадает с первообразом (происходит наложение разных планов: личностного, исторического и идеального, т.е. мифологического).

В данном случае можно говорить о мифологической целесообразности истории. Это момент абсолютного самовыражения личности, свободного проявления ее духовных сил. Такое проявление может предстать в каком-либо событии, выделяющемся на фоне неопределенной эмпирической действительности. Оно провоцирует память об идеальном прошлом («В чуде есть веяние вечного прошлого, поруганного и растленного, и вот возникающего вновь чистым и светлым видением»<sup>33</sup>). В глубине исторической памяти кроются корни, питающие настоящее. («Вечное и родное, оно, это прошедшее, — пишет А.Ф. Лосев, — стоит где-то в груди и в сердце; и мы не в силах припомнить его, как будто какая-то мелодия или какая-то картина, виденная в детстве, которая вот-вот вспомнится, но никак не вспоминается. В чуде вдруг возникает это воспоминание, возрождается память веков и обнажается вечность прошедшего, неизбывная и всегдашняя»<sup>34</sup>).

В момент абсолютного самоутверждения в действительности все может быть воспринято чудом, т.е. мифом, если не рассматривать это с логической, практической и т. п. точек зрения («Не нужно ничего специально странного и страшного, ничего особенно необычного, особенно сильного, могущественного, специально сказочного, чтобы осуществилось это мифическое сознание и была оценена чудесная сторона жизни»<sup>35</sup>). В такие мгновения бытие в нашем восприятии достигает уровня мифа.

При определении мифа А.Ф. Лосев исходит из той же посылки, что и западные исследователи, т.е. из мифа как некоего идеального образца или примера для подражания, из такого состояния личности, когда имеет место полнота реализации ее духовного потенциала или состояния мира, когда актуализируется представление об идеале.

Дело, однако, в том, что абстрактная формула мифа не противоречит эмпирической истории мифологического сознания и, в частности, наблюдениям ученых над формами архаического мышления. Под мифом носители последнего подразумевают некий рассказ о событии далекого прошлого, но имеющем прямое отношение к настоящему.



Согласно К. Леви-Стросу, «миф всегда относится к событиям прошлого: "до сотворения мира" или "в начале времен", во всяком случае, "давным-давно"»<sup>36</sup>.

В принципе нельзя утверждать, что миф обязательно актуализируется в рассказе, а следовательно и в сюжете, поскольку, как показывает О. Фрейденберг, рассказ, т.е. наррация вообще, возникает лишь на поздних этапах развития культуры. Рассказу предшествует показ — демонстрация каких-то действий, не обязательно организованных в сюжет. Отвергая тождество мифа и сюжетный способ организации рассказа, исследователь пишет, что миф является непосредственной формой познавательного процесса<sup>37</sup>, представляя также в действиях героев и предметном мире.

Таким значимым событием, имевшим место в прошлом, но соотносящимся с настоящим, явилось сотворение мира. Мир был сотворен идеальным. В соответствии с такими представлениями о начале бытия деяния каждого нового поколения соотносятся с этим событием, которое осмысливается как архетип, образец, придающий современности форму и смысл. Последующая история людей не обязательно связана с улучшением мира, как это может показаться, если исходить из сознания человека поздней истории, связывающего идеальные состояния с будущим (в таком восприятии мира проявляется логика космологических представлений, т.е. периодическое умирание космоса, его поглощение хаосом). Более того, последующая история часто связана с ухудшением состояния мира, поскольку настоящее поколение не всегда соответствует тем, что вызывали мир к жизни. Некогда сотворенный мир был лучше того, в котором приходится существовать. Лучше были и его творцы, т.е. предки, которых успели обожествить, поскольку именно они были творцами. Вот почему в архаических обществах идеальное состояние мира связывалось с прошлым, а не с настоящим и будущим.

Поскольку содержание рассказа-мифа связано с деяниями наделенных сверхъестественными свойствами предков, то миф становится образцом для подражания<sup>38</sup> и с ним, следовательно, нередко ассоциируются действия и поступки новых поколений. В настоящее время всякое значительное событие, если его таковым воспринимают люди, представляет повторение деяний предков. Это означает особую логику развертывания человеческого бытия, в соответствии с которой происходящее осмысливается не как качественно новое явление, а лишь как повторение некогда совершенного предками творческого акта. Речь идет о логике циклического развертывания време-

ни, без которого не существует мифа, логике, оказывающей сопротивление формированию исторического времени. Но если время мифа противопоставлено истории, то о какой активизации мифа применительно к искусству XX в. может идти речь? Между тем, многое в истории происходит в соответствии с мифом, во всяком случае, воспринимается сквозь призму мифа<sup>39</sup>.

Обратим внимание на то, что повторение некогда совершенного акта творения космоса может происходить как в реальных, так и в ритуальных формах. Иллюстрацией ритуального повторения сотворения мира служат актуализирующие первый день творения календарные праздники. Даже на поздних этапах истории многие политические события воспринимаются повторением сакрального акта творения космоса. Историки обратили внимание на то, как массовое сознание воспринимает революцию в формах праздничного действия или карнавала. Имея в виду разрушительную стихию французской революции, М. Вовель утверждает, что акты насилия становились условием рождения нового мира. Не случайными в революционном Париже были и костры, в которые бросали чучела короля и папы<sup>40</sup>. А казнь короля соотносилась с ритуальным убийством вождя, символизирующим смерть космоса, без которой не произойдет и его нового рождения.

По сути дела, политическая история воспроизводила мифологические представления, в соответствии с которыми рождение нового мира было возможно лишь после уничтожения старого. На этот раз ритуалы, обычно сопровождающие прощание со старым годом и встречу нового и символически воспроизводящие космологические представления, проявлялись в кровавых буйствах и крайней жестокости. В соответствии с этой логикой, убийство короля тоже носит ритуальный характер. Как пишет М. Элиаде, церемония возведения короля на трон воспроизводит миф о сотворении земли и возрождении космоса<sup>41</sup>; смерть короля тоже воспринимается сквозь призму мифа. Если в соответствии с мифологическими представлениями первое лицо государства несет ответственность за стабильность и благосостояние вселенной, а в действительности царит хаос, то отсюда следует, что его необходимо предать смерти. Это символично: тем самым подданные предотвращают возможные опасности.

Данную мысль можно было бы проиллюстрировать многочисленными примерами из Дж. Фрэзера. Так, один из архаических ритуалов заключается в том, что племя устраивает пир, во время которого вождя, не справляющегося со своими обязан-



ностями и утерявшего магический дар, убивают<sup>42</sup>. Человек, дерзнувший поднять на него руку, занимает трон. В более поздние времена, если срок царствования продлевался и царя не убивали, с помощью специальных магических ритуалов предотвращали все неприятности, которые могут случиться с племенем (например, способствовали обновлению сил царя, принося в жертву юношей и девушек, или осужденного на смерть преступника одевали в царские одежды, сажали на трон, позволяя ему отдавать любые распоряжения, а затем убивали). Знакомый с концепцией Дж. Фрэзера, С. Эйзенштейн использовал этот ритуал в фильме «Иван Грозный» в сцене пира, когда князя Владимира Старицкого Грозный сажает на свой трон, а затем вместо себя отправляет на смерть.

Как известно, античная трагедия невозможна без умирающих героев. С точки зрения мировосприятия древнего грека, героем может быть лишь умерший<sup>43</sup>. Смысл героизации заключается в воздаянии умершим заупокойных почестей. Соответственно, место культа героя — могила. «Умереть» и «стать героем» означает одно и то же. В античном театре актеры играли в масках, и эта особенность также соотносится с героями, т.е. с умершими. Маска — лицо мертвеца. Играющий героя актер должен был носить маску, ибо трагедия есть культ героя, а культ героя, т.е. умершего невозможен без маски. Так театр сохранял связь с ритуалом, религией, мифом.

Искусство в форме трагедии соотносится не только с мифом, но и с космологическими представлениями. Умирающий и воскресающий герой античной трагедии — это ни что иное, как символическое изображение смерти и нового рождения космоса. Чтобы продемонстрировать космологические представления, древний грек имел в своем распоряжении единственное эффективное средство — театр. Тем более, что представление о самом космосе у него было связано тоже с театральным представлением<sup>44</sup>. Стремление представить на сцене трагедию, изображающую борьбу героя со смертью, но при этом подразумевающую жизнь не людей, а Вселенной, космоса, и составляет сущность «идеационального» искусства с его мифологической основой.

Здесь можно добавить лишь то, что мистерия Христа также не остается нейтральной по отношению к космологическому аспекту. В христианстве существен архетип умирающего и воскресающего бога, возникший в архаическую эпоху. Сохраняя связь с космологическим архетипом, христианство остается верным мифу, т.е. оказывается мифологией, хотя, как показал А.Ф. Лосев, при сходстве мифа и религии

существенны также и расхождения между ними.

Если на протяжении всей истории эсхатологические и апокалиптические представления являли собой гигантскую и драматически насыщенную проекцию ритуальной системы праздника Нового года, то, собственно, и события революции в России начала XX века воспринимались в форме архаического ритуала. Известно, что государственные перевороты нередко осмысляются как перевороты космические, и поэтому могут быть отмечены катастрофами лишенной плодородия земли<sup>45</sup>. Это значит, что государство рассматривается в соответствии с космологической традицией, т.е. как космос.

Города также нередко воспринимаются в соответствии с этой традицией. Они рождаются и умирают. При этом рождение благочестивого города сопровождается гибелью города порочного. Даже противопоставление политических систем в XX в. имеет мифологический аналог (например, антагонизм между идеальными Афинами и пышной, утопающей в роскоши и пороках Атлантидой<sup>46</sup>).

В восприятии города мифологическое измерение имеет отношение не только к античности, но и к отечественной истории, причем, истории Нового времени. В качестве примера можно сослаться на мифологию Петербурга, демонстрирующую проектирование на город двух взаимоисключающих образов-мифов. Один образ Петербургу присваивался представителями консервативной части общества, оценивающей исторические события в соответствии с византийской традицией, другой — соответственно, западниками, относящимися к Петербургу как к городу-посреднику между Россией и Западом. Первый образ имел космологические признаки и связывался с гибелью, т.е. с апокалиптическими мотивами<sup>47</sup>. В соответствии со вторым образом город воспринимался сакральным пространством, противопоставленным остальной территории России, которая должна перестраиваться и пересоздаваться.

Мифология также способна вторгаться в идеологию. В частности, М. Элиаде утверждает, что коммунизм связан с эсхатологией, поскольку один из важнейших его постулатов — провозглашение гибели старого мира и наступление всеобщего изобилия и блаженства<sup>48</sup>. Касаясь коммунистического мифа, можно утверждать, что воссоздающие процесс сотворения мира в его космологическом варианте и относящиеся к прошлому революционные события тоже превращаются в образец для последующего движения истории, а сами творцы ново-





го мира приподнимаются над земным как своеобразные «культурные герои». Такое видение революционной истории воплощается и тиражируется искусством.

Вопрос об отношении мифа к строению художественной картины мира связан, прежде всего, с пониманием того, как в искусстве разворачивается художественное время и пространство. Художественная картина мира представляет организацию художественного пространства и художественного времени. Искусство последних столетий демонстрирует революцию в способах организации пространства и времени. В частности, как подмечено А. Бергсоном, в XX в. художник все менее озабочен построением пространства, которое позволило бы выразить наиболее универсальные представления о мире в их законченных, статических формах, и ориентирован на такое к нему отношение, когда оно лишается своей автономности, все более демонстрируя функциональность по отношению ко времени, и предстает в «хронотопе».

Естественно, что в этом случае пространство утрачивает свои сакральные, символические и сверхчувственные смыслы, превращаясь в нечто, подобное фотографическому отпечатку в его чувственных формах. Освобождаясь от сверхчувственных значений, оно утрачивает и мифологический смысл. Такая утрата связана с его подчиненностью времени, поскольку с эпохи Ренессанса время становится все более линейным и историческим, а его разворачивание уподобляется принципу эволюции. В структуре времени большую роль начинает играть эмансипирующееся настоящее время, вытесняющее прошлое с его принципом повторяемости, цикличности (что делало его мифологическим). Становление принципа историзма на протяжении XIX в. также способствовало освобождению искусства от мифа.

Процесс возникновения новых способов организации пространства и времени показателен для смены картин мира. Пока речь идет о космологических формах картины мира, выход в историю невозможен. Если сознание определяет космология, историческое время не открыто. В космологической картине мира время циклично, о чем свидетельствует античная идея вечного возвращения. Выход из циклического времени происходит в возникающих религиозных системах (иудаизм, христианство). Вместе с появлением Христа историческое время разворачивается в прямую линию, становясь необратимым. Эта эпоха в философии обозначена как эпоха «осевого» времени<sup>49</sup>.

По мере преодоления космологических представлений искусство, утверждающее

историческое время, создает новые формы. В качестве иллюстрации можно сослаться на роман, создаваемый с целью «моделирования эпохи с развитым историческим мышлением»<sup>50</sup>. Роман — необычайно пластичная форма художественного мышления, для него характерна активность контакта с внехудожественной реальностью настоящего. Это обстоятельство способствует связи романа с политикой, социологией, психологией, экономикой, историей и содействует свертыванию в нем всего, что сохраняет представления о циклическом разворачивании действия. Оно же позволяет противопоставить сказочные формы разворачивания повествования романским. Если сказка закрыта от нехудожественной реальности, то роман — открытая форма<sup>51</sup>. Такая открытость подводит к разрушению в литературе XIX в. повествовательной структуры, поскольку здесь — что ни автор, то особый сюжет. Однако, разрушения не происходит. Тенденция к активизации контакта с нехудожественной реальностью уравнивается прямо противоположной тенденцией повторяемости некоторых сюжетных элементов и блоков, заимствуемых из архаического фонда<sup>52</sup>. Чем более открытой оказывается структура романа, тем активней в нем проявляются архаические формы сюжетосложения, относящиеся к космологическим и мифологическим представлениям.

Строение картины мира воздействует на сюжетосложение с присущими ему пространственно-временными особенностями. Если имеется в виду картина мира, в которой циклическое время преобладает, то о сюжете в его поздних формах (с завязкой, кульминацией и развязкой) здесь еще говорить не приходится. В соответствии с такой картиной мира сюжет может начинаться с любой точки<sup>53</sup>. В рассказе эта точка соотносится с безличным протеканием природного цикла. Рассказ в его циклическом разворачивании не ориентирован на фиксацию принципиально нового, неизвестного, а, следовательно, на отклонение от вечного, ритуального. Лишь со временем, по мере того, как формируется и утверждает себя историческое сознание, вызывается к жизни и сюжет в его позднем значении аномалии, отклонения от привычного течения жизни, закрепленного в системе ритуала.

Картина мира в ее поздних формах оказалась возможной в результате трансформации циклического разворачивания времени в линейное. Последнее воздействует не только на акт творчества, но и на интерпретацию художественной практики прошлого. Однако в реальной художественной жизни, в том числе, и современной, параллельно функционированию художествен-



ных текстов, созданных на основе линейного развертывания времени, сохраняются и функционируют тексты с циклическим развертыванием времени. Так, например, на протяжении XIX в. можно наблюдать древнейшие формы организации текста. Речь идет о том, что О. Фрейденберг применительно к античной пантомиме назвала «балаганом».

Такие фольклорные формы театрализованных представлений, характерных для праздничной площади XIX в., уходят в глубокую древность. В России они были активизированы в результате появления здесь в XIX в. иностранных гастролеров, знакомых с поэтикой низовых театров (с помощью которых древнейшие формы балагана и дошли до нашего времени). На праздничной площади XIX в. в России французские актеры воскрешали поэтику итальянской народной комедии масок и еще более древние формы площадного театра. По утверждению М. Бахтина, комические маски площадного театра оказали значительное влияние на становление европейского романа<sup>54</sup>. Добавим также, что это влияние имело место в XX в. и в других искусствах, в частности, в кино. В качестве примера функционирования структур, возможных на основе циклического времени, мы ссылаемся на балаган еще и потому, что даже в своих поздних формах он воссоздает космологическую картину мира.

Время, являясь одним из значимых понятий картины мира, предстает как в своих исторических, так и мифологических формах. Естественно, что постигать время человек учился с помощью мифологических представлений. В соответствии с ними существенно оказывалось исключительно прошлое, т.е. время, когда был впервые сотворен космос. Что же касается настоящего, то оно не воспринималось самоценным и, следовательно, не отрывалось от прошлого. Настоящее было формой воспроизведения того, что однажды уже имело место. Соб-

ственно, это и выражает суть циклического развертывания времени, т.е. времени рождения и умирания космоса.

Нельзя утверждать, что восприятие времени в античности было исключительно мифологическим. Последнее характерно лишь для времени, называемого сакральным, т.е. находящегося в оппозиции по отношению к профанному времени. Существование такой оппозиции предполагает периодическую возможность перехода из сакрального времени в профанное и наоборот. Однако, развертывание сакрального времени, обычно происходящее в праздник, предполагает восстановление в настоящем значимого для коллектива и, следовательно, сакрального события. Последним является сотворение культурными героями космоса. Поскольку время от времени такой космос демонстрирует отсутствие энергии, т.е. упадок, кризис, то праздничные ритуалы предназначены для восстановления витальной силы космоса.

*«...Постоянное взаимодействие литературы и мифа протекает непосредственно в форме "переливания" мифа в литературу, и опосредованно: через изобразительные искусства, ритуалы, народные празднества, религиозные мистерии, а в последние века — через научные концепции мифологии, эстетические и философские учения и фольклористику. Особенно активно это взаимодействие совершается в промежуточной сфере фольклора. Народная поэзия по типу сознания тяготеет к миру мифологии, однако, как явление искусства, примыкает к литературе. Двойная природа фольклора делает его в данном отношении культурным посредником, а научные концепции фольклора, становясь фактом культуры, оказывают большое влияние на процессы взаимодействия литературы и мифа».*

(Мифы народов мира / Энциклопедия. В 2-х тт. М., 1994. Т. 2. С. 58).

Восстановление происходило через возвращение к хаосу, о чем, например, свидетельствовали такие явления, как пренебрежение сословными различиями, эротические вольности и т.д. Поскольку все это совершалось в форме ритуала и, следовательно, имело сакральный характер, то не представляло опасности. Возвращение к хаосу во время праздника было условием рождения нового мира. Подобные праздничные ритуалы повторялись ежегодно, сопровождая наступление нового года, ассоциирующегося с новым космосом. Конечно, ритуалы, воспроизводящие первый день творения, происходят в настоящем времени. Но это не просто настоящее, а реконструируемое, воспроизводимое в настоящем прошлое, т.е. вечность. Поэтому М. Элиаде и называет его «вечным настоящим»<sup>55</sup>.

Выход за пределы сакрального и, следовательно, мифологического времени разрушает ритуал как основу фольклорного театра и становится предпосылкой становления



театра в позднем значении этого слова. Возникновение нового театра могло произойти лишь на основе развитого представления о самоценности настоящего времени, когда речь шла уже не о воспроизведении мифологического события в настоящем, а о фиксации не связанных с прошлым реальных исторических событий. Если иметь в виду Россию, то с XVII в. здесь возрастает роль настоящего времени, осваиваемого также и в художественных формах. Свое наивысшее выражение, как показал Д.С. Лихачев, процесс автономизации настоящего времени получает именно в театральном драматургии<sup>56</sup>. Так в России XVII в. произошло то, что когда-то уже имело место в культуре античности, а именно — выход человека за пределы мифологического или циклического, повторяющегося времени. С этого момента в театре и в литературе возникают новые временные формы повествования.

Однако выход за пределы мифологических представлений не означал полного отрыва от мифа. По мере того, как искусство связывало себя с воспроизведением существующих в историческом времени явлений настоящего, имело место сохранение архаических стереотипов. К примеру, влияние западного романа на отечественный не нейтрализовало функционирование в последнем глубинных архетипических структур. Как показал Ю.М. Лотман, в русском романе XIX в. продолжали оставаться весьма значимыми глубинные мифологические модели<sup>57</sup>, что отличает отечественную литературу этого времени от западной. Указывая на особенности построения отечественных романов, их композиционную нечеткость (например, отсутствие финала), исследователь констатирует ориентацию романа на миф, в котором понятие конца и начала текста не существенно. С мифом связано и представление о герое в русской романической традиции, точнее, о преображении его внутренней сущности. Здесь линия героя разворачивается по схеме «смерть — ад — воскресение». Подобное обстоятельство позволяет ставить вопрос об особом для каждой цивилизации отношении между мифологическим и историческим в картине мира.

Сталкивая понимание времени в античности, с одной стороны, и в западном мире на позднем этапе истории, с другой, О. Шпенглер показывает, как радикально изменяется в последнем восприятие времени. Вместе с утверждением самоценности настоящего здесь формируется и так называемое историческое время, вырывающееся из жесткой обусловленности прошлым. Философ утверждает, что античная культура не обладала исторической памятью и что грек

не относился к жизни как становлению во времени<sup>58</sup>. Этой культуре чувство истории было несвойственно («хотели мифа, а не истории»<sup>59</sup>). Поэтому античные ландшафты и города лишены отпечатка времени. Что же касается западного мира, то он утверждает идею становления во времени, ассоциирующегося с судьбой<sup>60</sup>. Именно это и делает западную цивилизацию уникальной («Мы, люди западноевропейской культуры, с нашим историческим чувством являемся исключением, а не правилом»<sup>61</sup>). Отрицая античное «точечное настоящее», западный человек все явления истории соотносит с прошлым и будущим. Сиюминутности здесь противопоставляется идея становления, символом которой становятся часы, открытые Западом и столь много значащие для него. Ни в одной из культур прошлого время не ощущалось столь остро и не переживалось с таким сознанием его направленности. Если в античности год не играет роли, а в индийской культуре — десятилетия, то на Западе значение имеют даже секунды. Западный человек прикован к прошлому, о чем здесь свидетельствует развитие археологии и страсть к коллекционированию. Мгновение настоящего здесь соотносится с прошлым и будущим («Над нашим ландшафтом с тысяч и тысяч башен денно и ночью раздается бой часов, постоянно связующий будущее с прошедшим и растворяющий мимолетный момент «античного» настоящего в каких-то чудовищных соотношениях»<sup>62</sup>). В этой культуре хронология пронизывает все восприятие человеческого бытия. С эпохи Возрождения западный человек фиксирует точные даты рождения и смерти людей и, прежде всего, великих, тогда как в других культурах такая точность отсутствует.

Одержимость фиксацией разворачивающегося во времени бытия предстает в форме музея как способа мумификации «тела» культурного развития. Применительно к искусству, в особенности, пластическому идея мумификации времени была развернута А. Базеном<sup>63</sup>. Жажда вырвать какое-то явление из неуемного потока времени и закрепить его телесную сущность — комплекс скорее египетской, чем античной культуры. Освобождаясь от магических и религиозных функций, искусство живописи как фиксации времени в западном искусстве получает развитие с XV в. По мнению исследователя, необходимость фиксации внешнего облика явлений, соответствующая мумификации времени, даже входит в противоречие с духовным содержанием искусства. Правда, это обозначившееся в живописи противоречие снимается с возникновением освобождающей живописи от правдоподобия фотографии. В еще большей



степени потребность в мумификации времени проявляется в кино. Допуская субъективную трансформацию запечатлеваемых предметов, кино, как и фотография, сохраняет связь с их видимыми формами, что и делает эти виды искусства эффективными способами мумификации времени.

Принцип фотографизма как агент исторического времени в искусстве отождествляется не только с фотографией, проникая в западном мире в научные методы и художественные способы выражения. Однако можно ли считать, что в XX в. принцип фотографизма оказывается наиболее ярким выражением художественной картины мира в целом? Несомненно, в нем получает развитие какая-то одна грань, но она еще не исчерпывает всех признаков картины мира. Если рассматривать принцип фотографизма с психологической точки зрения, то окажется, что он выражает репрезентативный для западной культуры потенциал экстравертивного типа личности. Однако очевидно, что в XX в. художественная картина мира не исчерпывается экстравертивностью. Тем более что некоторые цивилизации продолжают порождать интровертивные картины мира. Проблема заключается в том, что принцип фотографизма прежде всего соответствует тенденциям «чувственной» культуры. Его культивирование следует связывать с тем, что в западной культуре XIX и XX вв. ассоциируется с чувством историзма. Для М. Элиаде страсть западного человека этого времени к историографии означает предвестие заката западной культуры<sup>64</sup>. Этот вывод исследователя появляется как результат сопоставления Запада с другими цивилизациями, охраняющими более древний тип отношения ко времени, связанный с воспроизведением повторяющихся образцов или моделей, разрушенных в результате укорененности в западной культуре принципа историзма. Сохранение повторяющихся образцов в других цивилизациях свидетельствует о резервах мировой культуры в целом, связанных с интровертивным потенциалом, также оказывающим воздействие на художественную картину мира.

Утверждение в мышлении западного человека принципа историзма не приводит к искоренению мифологического времени, противопоставляемого времени истории. Это время продолжало давать о себе знать всякий раз, когда человеку удавалось освободиться от времени повседневности. Иначе говоря, мифологическое время актуализировалось в сновидении, фантазии, воображении, экстазе, а также в искусстве, что и дает право ставить вопрос о присутствии специфического измерения художественной картины мира, связанного с ми-

фом и мифологическим временем. Поэтому миф является не второстепенным, а скорее даже «базовым» признаком картины мира. Во всяком случае, мифологическое измерение картины мира способствует выявлению наиболее универсальной черты цивилизации с интровертивными ориентациями. К таким, в частности, относится русская православная цивилизация, которую подчас отождествляют исключительно с религиозными, а еще точнее, христианскими идеями и образами. Между тем, в этой цивилизации сами христианские идеи и образы воспроизводят еще более древние образцы, сложившиеся в языческом земледельческом мире, т.е. образцы, связанные с древнейшими мифами.

Наблюдения над ритуалами, сохраняющимися у некоторых народов и в Новое время, свидетельствуют, что их смысл заключается в выходе за пределы повседневного времени и, соответственно, в возвращении в доисторическое время творения мира. Естественно, что если у человека сохраняется потребность периодически выходить из повседневности, а, следовательно, из истории, то можно предположить, что у него сложились далеко не гармонические отношения с миром, что он не обладает той свободой, которой располагали могущественные предки. Этот периодический «выход», осуществляемый с помощью экстатического состояния, оказывался возможным потому, что первоначальное время обладало особой ценностью — историческое время не могло его заменить и упразднить. Постоянно сопровождающая человека память о первоначале свидетельствует о присутствии в сознании человека двух оппозиционных временных пластов: о включенности в поток исторического времени и приобщенности к начальному времени. Поэтому можно утверждать, что человек существует одновременно и в историческом и в мифологическом времени.

Чтобы понять гипноз мифологического времени, необходимо преодолеть его абстракцию и расшифровать то, что под ним подразумевал архаический человек. Реконструируя древнейшие мифы некоторых народов, М. Элиаде обращает внимание на актуализацию в них образа «золотого века», в котором люди не знали смерти, не трудились, имея при этом обильную пищу, понимали язык зверей и жили с ними в мире<sup>65</sup>. Образ «первоначала» для современного человека является таким же притягательным, как и для человека архаического. По мысли М. Элиаде, ностальгия по «золотому веку» обнаруживается как в начале, так и в конце религиозной истории человечества<sup>66</sup>, как в дохристианских, так и в христианских формах.



Известно, что земледелец отождествлял рай с царством вечной весны, света и радости<sup>67</sup>, расположенным на Востоке, где восходит солнце, в противоположность Западу=закату, что связывается со смертью и адом, печальным царством вечной тьмы, куда удаляются усопшие предки и где господствует судьба. В блаженной стране весны, как гласит сказка, цветут сады с золотыми яблоками, бьют из земли источники с золотом и серебром, стоят медные, серебряные и золотые дворцы с несметными богатствами<sup>68</sup>. Если же задуматься о древнейших формах этого комплекса, то очевидно, что в его космологических признаках улавливается первое творение космоса, периодически разрушающегося, т.е. возвращающегося в состояние хаоса, а затем вновь нарождающегося. Поэтому возвращение в мифологическое время в форме ритуала предполагало возвращение в состояние хаоса, воссоздаваемое в виде оргии, т.е. отмены предписаний, которым следовали люди в обычной жизни<sup>69</sup>. Однако это чисто внешние приметы возвращения в мифологическое время. Наиболее репрезентативным признаком такого возвращения в «перво время» является состояние смерти. Тема смерти пронизывает смысл такого выхода из исторического времени. Если ритуал возвращения в мифологическое время назвать «мистерией», то смысл последней заключается в особом мистическом переживании смерти. При этом смерть понимается не в современном, т.е. вульгарном смысле. Для архаического человека она воспринимается лишь звеном в цепи коллективной жизни, из которой, собственно, и состоит драматургия таких ритуалов.

Другим звеном ритуала является воскрешение. Собственно, смерть и воскрешение божества, предка, культурного героя — повторяющийся мотив, возникающий в земледельческой культуре и никогда уже не исчезающий из культуры. Поэтому жертвоприношение и воскрешение героя можно было бы отнести к одному из универсальных архетипов культуры. Об этом достаточно сказано у Дж. Фрэзера, З. Фрейда и других исследователей.

Однако смысл возвращения в мифологическое время или во время первоначального творения космоса заключается не только в смерти и новом рождении предка, героя или бога — собственно, все это лишь иллюстрация космологического процесса (смерть и новое рождение космоса), — но и в погружении посвящаемых в особое состояние сознания. Смысл последнего не сводится только к экстазу, выражающему трансформацию коллективного сознания или, как это называет М. Элиаде, «онто-

логическую мутацию через переживание смерти и воскрешения»<sup>70</sup>. Особое состояние сознания, известное как «преображение», в которое часто вкладывают исключительно религиозный, христианский смысл, на самом деле означает отрыв от мирского, профанного бытия и приобщенность к сакральному или к сверхчувственной реальности. Смысл такой приобщенности состоит в изменении чувствительности и в открытии невозможных в повседневной жизни переживаний. Иногда их называют экстра-сенсорными измерениями человеческого восприятия. В этом смысле и следует понимать смерть в ситуации ритуала. Приобретая в состоянии экстаза способность ясновидения или какую-то другую экстра-сенсорную способность, человек перестает ощущать связь с телом, плотью, материальной стихией. Конечно, преобразование в таком его понимании больше соответствует технике, известной различным религиозным системам, но следы этой техники можно обнаружить во всех архаических ритуалах.

Собственно, духовное преобразование, происходящее в формах христианства или буддизма, западных или восточных культов, часто описывается лишь как духовная трансформация, связанная с религией. Однако, если обратиться к наиболее древним ритуалам, то окажется, что смысл такого преобразования состоит не только в том, чтобы покинуть тело и плоть, становясь духовным существом, но и в том, чтобы преодолеть время истории и оказаться во времени мифа (в доисторическом времени). С точки зрения архаического человека, приобщение к сакральному приобретает смысл лишь как приобщение к перво времени предков, когда впервые был сотворен космос. Это означает, что участники ритуала или посвященные становятся современниками предков. Выход из своего тела и преобразование — лишь способы, с помощью которых духовное путешествие совершается во времени и пространстве. В XX в. такое чудо оказывается возможным с помощью техники, а не экстаза и преобразования. Кстати, данное обстоятельство и сделало технику мифологическим явлением: она упраздняет психологические способы приобщения к чуду и сама это чудо демонстрирует.

Фактически преодоление времени и пространства в XX в. при помощи техники имеет мифологический архетип. Например, А. Базен утверждал, что кино материализует мифологическую (виртуальную) реальность, давно существовавшую в культуре. Техника лишь позволяет ее актуализировать<sup>71</sup>.



Таким образом, преодоление времени и пространства или освобождение от них в мифе соотносится с потребностью в преодолении традиционных представлений о времени и пространстве в культуре XX в., а следовательно, и с их новым статусом в художественной картине мира. Собственно, свобода от них человека XX в. свидетельствует, что миф становится необходимым измерением времени и пространства как основных категорий художественной картины мира XX в.

### Примечания

- <sup>1</sup> *Элиаде М.* Аспекты мифа. М., 1995. — С. 117.
- <sup>2</sup> *Хюбнер К.* Истина мифа. М., 1996.
- <sup>3</sup> *Ротенберг Е.* Западноевропейская живопись XVII века. М., 1989. — С. 38.
- <sup>4</sup> *Ротенберг Е.* Указ. соч. — С. 28.
- <sup>5</sup> *Хюбнер К.* Указ. соч. — С. 269.
- <sup>6</sup> *Хюбнер К.* Указ. соч. — С. 270.
- <sup>7</sup> *Бельй А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. — С. 338.
- <sup>8</sup> *Лосев А. Ф.* Философия. Мифология. Культура. М., 1991.
- <sup>9</sup> *Бельй А.* Указ. соч. — С. 126.
- <sup>10</sup> *Бельй А.* Указ. соч. — С. 139.
- <sup>11</sup> *Бельй А.* Указ. соч. — С. 141.
- <sup>12</sup> *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.
- <sup>13</sup> *Сорокин П.* Человек. Цивилизация. Общество. М., 1992. — С. 427.
- <sup>14</sup> *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М., 1995.
- <sup>15</sup> *Топоров В. Н.* О космологических источниках ранненсторических описаний // Труды по знаковым системам. Т. VI. Тарту, 1973. — С. 116.
- <sup>16</sup> *Булгаков С.* Свет невечерний. М., 1994. — С. 57.
- <sup>17</sup> *Элиаде М.* Указ. соч. — С. 149.
- <sup>18</sup> *Иванов В.* Родное и вселенское. М., 1994. — С. 70.
- <sup>19</sup> *Иванов В.* Указ. соч. — С. 74.
- <sup>20</sup> *Иванов В.* Указ. соч. — С. 183.
- <sup>21</sup> *Иванов В.* Указ. соч. — С. 185.
- <sup>22</sup> *Иванов В.* Указ. соч. — С. 222.
- <sup>23</sup> *Пятигорский А.* Мифологические размышления. Лекции по феноменологии мифа. М., 1996. — С. 46.
- <sup>24</sup> *Пятигорский А.* Указ. соч. — С. 69.
- <sup>25</sup> *Маркес Г.* Сто лет одиночества. М., 1979. — С. 386.
- <sup>26</sup> *Пропл В. Я.* Морфология сказки. М., 1969. — С. 96.
- <sup>27</sup> *Лосев А. Ф.* Философия. Мифология. Культура. М., 1991. — С. 65.
- <sup>28</sup> *Лосев А. Ф.* Философия. Мифология. Культура. — С. 70.
- <sup>29</sup> *Лосев А. Ф.* Указ. соч. — С. 136.
- <sup>30</sup> *Лосев А. Ф.* Указ. соч. — С. 134.
- <sup>31</sup> *Лосев А. Ф.* Указ. соч. — С. 142.
- <sup>32</sup> *Лосев А. Ф.* Указ. соч. — С. 144.
- <sup>33</sup> *Лосев А. Ф.* Указ. соч. — С. 155.
- <sup>34</sup> *Лосев А. Ф.* Указ. соч. — С. 155—156.
- <sup>35</sup> *Лосев А. Ф.* Указ. соч. — С. 159.
- <sup>36</sup> *Леви-Строс К.* Структурная антропология. М., 1983. — С. 186.
- <sup>37</sup> *Фрейдберг О. М.* Миф и литература древности. М., 1978. — С. 28.
- <sup>38</sup> *Элиаде М.* Указ. соч. — С. 16.
- <sup>39</sup> *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М., 1995.
- <sup>40</sup> *Вовель М.* К истории общественного сознания эпохи Великой Французской революции // Французский ежегодник — 1983. М., 1985. — С. 147.
- <sup>41</sup> *Элиаде М.* Указ. соч. — С. 48.
- <sup>42</sup> *Фрэнгер Дж.* Золотая ветвь. М., 1980. — С. 305.
- <sup>43</sup> *Фрейдберг О. М.* Указ. соч. — С. 38.
- <sup>44</sup> *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Т. 8. Кн. 2. М., 1994. — С. 164.
- <sup>45</sup> *Фрейдберг О. М.* Утопия / Вопросы философии. М., 1990. № 5. — С. 150.
- <sup>46</sup> *Фрейдберг О. М.* Указ. соч. — С. 161.
- <sup>47</sup> *Лотман Ю. М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Семиотика города и городской культуры. Труды по знаковым системам. Вып. 18. Тарту, 1984. — С. 31.
- <sup>48</sup> *Элиаде М.* Указ. соч. — С. 76.
- <sup>49</sup> *Ясперс К.* Истоки истории и ее смысл. М., 1991.
- <sup>50</sup> *Топоров В. Н.* Указ. соч. — С. 148.
- <sup>51</sup> *Лотман Ю. М.* Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. III. Таллинн, 1993. — С. 93.
- <sup>52</sup> *Лотман Ю. М.* Указ. соч. — С. 95.
- <sup>53</sup> *Лотман Ю. М.* Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. I. Таллинн, 1992. — С. 224.
- <sup>54</sup> *Бахтин М.* Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. — С. 309.
- <sup>55</sup> *Элиаде М.* Священное и мирское. М., 1994. — С. 59.
- <sup>56</sup> *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971. — С. 322.
- <sup>57</sup> *Лотман Ю. М.* Сюжетное пространство русского романа XIX столетия / Указ. изд. — С. 95.
- <sup>58</sup> *Шпенглер О.* Закат Европы. М., 1993. — С. 135.
- <sup>59</sup> *Шпенглер О.* Указ. соч. — С. 142.
- <sup>60</sup> *Шпенглер О.* Указ. соч. — С. 329.
- <sup>61</sup> *Шпенглер О.* Указ. соч. — С. 143.
- <sup>62</sup> *Шпенглер О.* Указ. соч. — С. 242.
- <sup>63</sup> *Базен А.* Онтология фотографического образа // Базен А. Что такое кино? М., 1972.
- <sup>64</sup> *Элиаде М.* Мифы. Сновидения. Мистерии. М., 1996. — С. 272.
- <sup>65</sup> *Элиаде М.* Указ. соч. — С. 62.
- <sup>66</sup> *Элиаде М.* Указ. соч. — С. 76.
- <sup>67</sup> *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу. Т. I. М., 1994. — С. 182.
- <sup>68</sup> *Афанасьев А. Н.* Указ. соч. — С. 198.
- <sup>69</sup> *Элиаде М.* Указ. соч. — С. 88.
- <sup>70</sup> *Элиаде М.* Указ. соч. — С. 100.
- <sup>71</sup> *Базен А.* Миф тотального кино // Базен А. Указ. изд. — С. 47.