

УДК 821.0-3

DOI 10.17223/19986645/20/11

Т.А. Рытова, Е.А. Щипкова

**ПРОБЛЕМА ИССЛЕДОВАНИЯ МИФОЛОГИЗМА И СЮЖЕТА МИФА
КАК ЭЛЕМЕНТА СЮЖЕТНОЙ СТРУКТУРЫ В РУССКОЙ ПРОЗЕ
КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI В.**

В статье рассматривается изменение к концу XX в. характера и принципов мифологизма в русской прозе и ставится проблема поиска подходов к объяснению использования мифов в новейших произведениях. В результате влияния тенденций постмодернистской и массовой литературы в современной прозе происходит опустошение как древних, так и авторских мифов на фоне постоянной генерации все новых мифологий. В статье предлагается выявлять структурные элементы сюжетов мифов в литературе рубежа XX–XXI вв. и исследовать «эквивалентности» между событиями сюжета мифа и сюжета современности.

Ключевые слова: русская проза рубежа XX–XXI вв., мифологизм, сюжет мифа, структурализм, эквивалентности.

1. Проблема эволюции мифологизма в русской литературе конца XX – начала XXI в.

В вопросе эволюции мифологизма в литературе XX в. нужно учитывать как социально-исторические процессы, так и литературные тенденции. Актуализация мифологизма на протяжении всего XX в. мотивирована поиском опор, выявлением вечных истин, непреходящих ценностей на фоне катастрофизма мира, «крушения культуры, разрушения основ человеческого бытия, тектонических сдвигов сознания, сотрясающих Россию» [1. С. 251]. Отмечая литературные тенденции, следует подчеркнуть, что если в конце XIX – начале XX в. обращение к мифологии возникало на фоне реалистической традиции и позитивистского мирозерцания [2. Т. 2. С. 62] и было одним из моментов перехода от реализма XIX в. к искусству первой половины XX в., высоко интеллектуализированному и тяготеющему к философским обобщениям¹ (в этот период мифология в силу своей исконной символичности оказалась удобным языком описания вечных моделей личного и общественного поведения и использование мифа было направлено на авторефлексию и самоописание), то в конце XX в. обращение к мифологии происходит на фоне модернистской и постмодернистской традиции XX в., для которой та же Аантичность уже «не идеал культуры, не стилевой эталон, а материал для ассоциативных вариаций современных социокультурных и эстетических проблем» [3. Стб. 637–639], а также на фоне развития массовой литературы. Это один из факторов, объясняющих смену использования мифов и мифологизма, которая выражается в том, что после Второй мировой войны «мифологизирование в литературе

¹ Модернизм предполагает моделирование каждым художником собственной реальности, обращение к мифам происходит здесь для привлечения материала создания собственного мифа. Модернисты создавали мифы об ускользающей истинной реальности, воспроизводили в тексте субъективные и условные образы реальности, ибо исчезло позитивистское представление о соответствии разума и реальности, образа предмета и самого предмета.

чаще всего не столько средство создания глобальной модели, сколько прием, позволяющий акцентировать определенные ситуации и коллизии современности параллелями из мифологии» [2. Т. 2. С. 61].

Предметом внимания в данной статье становится, с одной стороны, изменение к концу XX в. характера и принципов мифологизации под влиянием тенденций постмодернистской и массовой литературы, с другой стороны, поиск возможных подходов к объяснению изменившихся принципов мифологизации и выявление сюжета мифа как структурообразующего элемента современных повествований.

Главные волны переосмысления мифологизации в русской литературе второй половины XX в. спровоцированы, во-первых, характерным для всего послевоенного европейского мира всплеском интереса к «фольклорным регионам» (1960–1970-е гг.); во-вторых, переосмыслением исторических, культурных и национальных мифов в постсоветский период (1990-е гг.). Процессы мифологизации, происходящие в литературе в 1960–1980-е гг., на первый взгляд свидетельствовали об углублении и постижении мифов и неомифологизма, но это углубление происходило в контексте кризиса модернизма и развития постмодернизма, и вследствие этого оно заканчивается перебиранием и опустошением разных вариантов как древних, так и современных авторских мифов. Можно выделить следующие этапы этого процесса.

Развитие национальных литератур советского Востока 1960–1980-х гг. (Ч. Айтматов, О. Сулейменов, Ф. Искандер, А. Ким, Т. Пулатов, Г. Матевосян, О. Чиладзе, Ю. Рытхэу), опора на славянскую мифологию в произведениях русских писателей этого периода («Привычное дело», «Лад» В. Белова, «После дождика в четверг» В. Орлова) связаны с тем, что с 1960-х гг. в советской литературе начинается «интенсивная кристаллизация в миф повседневного опыта, осмысление его в притче и поучении» [4. С. 244]. При этом основным приёмом было воспроизведение какой-то одной части мифа или некоторых архетипических образов, иллюстрирующих авторскую идею [5. С. 88].

Н. Лейдерман подчеркивал, что движение реалистической литературы к оперированию мистическими или мифическими понятиями продолжалось в 1970-е гг., и связывал это с развитием традиции реализма «от социально-психологических коллизий к сферам нравственно-философским, к поиску духовных первооснов человека (национальных, религиозных, мистических)» [6. С. 354]. Это проявляют «тихая лирика» (Н. Рубцов, Н. Тряпкин, А. Жигулин) и «деревенская проза» (В. Белов, В. Распутин, В. Шукшин, В. Астафьев). Вместе с тем, в литературе этого времени шел поиск противовесов «текущему духовному распаду», поэтому, например, и в психологической («интеллектуальной») прозе авторы обращаются к общецивилизационному опыту, к литературным «предкам», к мифологемам и архетипам мировой культуры (Л. Гинзбург «Разбилось лишь сердце мое», А. Ким «Белка», Н. Думбадзе «Закон вечности», В. Орлов «Альтист Данилов»).

Развитие этой тенденции выражается в том, что в советской литературе определяются два способа введения мифа в сюжеты произведений: миф может быть приёмом, помогающим вписать ирреальных или архетипических персонажей в современность, либо писатели конструируют законченную систему мотивов и мифологем, указывающую на наличие некоторой версии веч-

ности как оппозиции окружающему героев «кромешному миру» [5. С. 89]. Таким образом, в произведениях писателей разных направлений (онтологов, экзистенциалистов, модернистов) «складывается ключевой образ неомифологической прозы 1970–1980 гг. – условная реальность, которая замещает реальный мир в сознании героев» [5. С. 89] (см. произведения В. Распутина, В. Астафьева, А. Кима, Ю. Домбровского, В. Максимова, Ф. Горенштейна, бр. Стругацких, Ю. Мамлеева). В этом можно усмотреть «шлейф» модернистской поэтики, которая к 1970–1980-м гг. стала общим местом и использовалась писателями различных направлений. Если в эпоху расцвета модернизма, который возлагал на литературу миссию «побудительного мотива к изменению феноменального мира до высот совершенства» (В. Изер) и проявлял тем самым смысловой тоталитаризм, мифологические архетипические образы служили воплощением этих «высот», то в 1970–1980-е гг. речь должна идти не только об обогащении эстетики реализма мифологическими образами и концепциями, преломленными сквозь модернистскую традицию XX в., но и о том, что мифологизация используется прагматически, как отработанный в искусстве XX в. прием.

В итоге в 1980-е – начале 1990-х гг. русские писатели, вновь активно обращаясь к мифу, используют условно-мифологическую ситуацию или для выражения чувства ностальгии по прошлому, или для передачи резко критического авторского отношения к нему (В. Аксенов, Л. Улицкая, П. Крусанов, В. Орлов, Т. Толстая, М. Успенский, А. Слаповский). В их произведениях уже нет цельного воссоздания мифологических сюжетов или мотивов, они присутствуют лишь настолько, насколько соответствуют авторскому замыслу [5. С. 91] (например, А. Слаповский в «Первом втором пришествии» монтирует сюжет из эпизодов, взятых из Евангелий, создавая парафразу библейского текста как народной несказочной прозы). По мысли В. Пустовой, постмифологизм современности – это реакция на смысловой тоталитаризм недавнего прошлого [7. С. 149]. Не случайно чаще других используется эсхатологический миф, являющийся «базовой матрицей» многих идеологических мифологем, которые наслаиваются на него (см. произведения В. Сорокина, В. Пелевина, П. Крусанова, Ю. Буйды, А. Слаповского), делается попытка синтеза мифологий разных народов, а также канонических и апокрифических мотивов. Однако философского обобщения, анализа ситуации прошлого и предвидения перспектив будущего в этих произведениях нет, поэтому повествование нередко представляет собой просто контаминацию разных мифологических источников [8].

С конца 1980-х гг. обнажается влияние постмодернизма на всю русскую литературу, которое до этого времени было не очевидным для широкого читателя из-за андеграундной формы бытования постмодернизма. Однако в рамках проблемы эволюции мифологизма следует объяснить влияние постмодернизма на литературу рубежа XX–XXI вв., потому что в этот период постмодернизм уже стал традицией, отработанным контекстом. Литература первого десятилетия XXI в. (основными чертами которой Е. Абдуллаев [9], М. Амосин [10] и другие исследователи называют исчерпанность неомодернизма, ориентацию на среднего читателя, исчезновение новых групп, течений, объединений и размывание границ между существовавшими, взаимо-

проникновение высокой и массовой литературы, усложнение реализма за счет его комбинации с модернизмом, постмодернизмом, авангардом) вносит новые аспекты в отношение к мифу.

В 2000-е гг., как и в 1990-е, появляется масса произведений, сами названия которых свидетельствуют¹ о непреходящем интересе современной литературы к мифам (особенно к мифам античным как наиболее сюжетогенным для всей европейской традиции):

- 1990-е гг. – «Новый сладостный стиль» В. Аксенова (1994–1996), «Наряд Мнемозины» В. Отрошенко (1990), «Лабиринт, или Сказание о Тезее» В. Проталина (1992), «Покушение на Тесея» Кира Булычева (1994), «Эрон» А. Королёва (1994), «Первое второе пришествие» А. Слаповского (1994), «Онлирия» А. Кима (1995), «Медея и ее дети» Л. Улицкой (1996), «Шевриука, или Любовь к привидению» В. Орлова (1997), «Укус ангела» П. Крусанова (1999), «Клеарх и Гераклея» Ю. Латыниной (1999), «40 лет Чанчжоэ» Д. Липскерова (1996), «Читающая вода» И. Полянской (1999), «Обломок Вавилонской башни» С. Тютюнника (1999), «Кысь» Т. Толстой (1996–2000) и др.;

- 2000-е гг. – «Одиссей, сын Лаërта» Г. Олди (2000), «Суд Париса» Н. Байтова (2000), «Сон Иокасты» С. Богдановой (2001), «Мифогенная любовь каст» С. Ануфриева, П. Пепперштейна (1999–2002), «Диомед, сын Тидея» (2001), «Спартак» (2006) А. Валентинова, «Петля Анубиса» В. Клименко (2002), «Разборки олимпийского уровня» (2003), «Античные хроники» (2004) В. Леженды, «Храм Афродиты» А. Стражного (2003), «Кровь титанов» В. Шалыгина (2003), «Прометей прикопанный» Е. Лукина (2005), «Венерин волос» М. Шишкина (2005), «Эдип царь» Ю. Волкова (2006), «Синдром Феникса» А. Слаповского (2006), «Жизнь олимпийских богов, или Взросление разума» Ю. Куратченко (2006), «Орест и сын» Е. Чижовой (2007), «Асан» В. Маканина (2008) и др.

Проблема мифологизации в литературе рубежа XX–XXI вв. определяется влиянием на нее традиций постмодернизма и массовой литературы, а также усложнением сюжетостроения современных романов. В рамках постмодернизма происходила демифологизация, деконструкция реальности, и мифы (социальные, культурные, архаические) использовались как материал для сомнения, разрушения («Роммат» В. Пьецуха, «Накануне накануне» Е. Попова, «Воскрешение Лазаря» В. Шарова, «Борис и Глеб» Ю. Буйды, «Первое второе пришествие» А. Слаповского, «Чапаев и Пустота» В. Пелевина). Игровое отношение постмодернистов к мифу в 1990-е гг. проявлялось либо в том, что они создавали мифологические картины, иллюзорность которых сами же и раскрывали (А. Слаповский «Первое второе пришествие», В. Пелевин «Чапаев и Пустота»), либо в том, что в использовании мифа применялся синтез разных подходов, о чем речь уже шла выше [5. С. 107] (например, Т. Толстая в романе «Кысь» из многочисленных источников создаёт новую

¹ Мы намеренно представляем корпус текстов наименованиями, иллюстрирующими отсылку к мифам, но, безусловно, так же велико количество современных произведений, где есть апелляция к мифам, а названия на это не указывают.

реальность, построенную уже не на сопоставлении contemporaneous пластов, а на их переkreщивании [5. С. 109]).

Постмодернистская перекодировка мифов сродни перекодировке культурных клише и массовых стереотипов и прежде всего отражает философию постмодернизма, сформировавшего взгляд на культуру как на систему отложившихся в человеческом сознании мифокультурных парадигм и дискурсов. Кроме того, по мысли М. Каневской, интерес постмодернизма к мифологии был связан с идеей о том, что наше мышление вообще не оперирует оригиналами и имеет дело только с копиями, с симулякрами. Рассматривая постмодернистский текст как ризому, Ж. Делез подразумевал и постоянную генерацию все новых мифологий и эпических сказаний, расходящихся непредсказуемыми новыми сюжетными изгибами. При этом все мифологемы мировой культуры используются как взаимозаменяемые и функционально недетерминированные блоки недействующей модели, муляжа, пустышки. Авторы с легкостью демонтируют эти мифологемы и монтируют вновь в чуждых для них контекстах [11. С. 40].

В результате влияния постмодернистской традиции в современной литературе происходит опустошение как древних, так и авторских мифов в самой их способности мифологизировать (т.е. возводить все к некоей стоящей над реальностью модели). В диссертации «Миф в русской прозе конца XX – начала XXI веков» И.Н. Зайнуллина пишет, что игра становится доминирующим и самодовлеющим принципом в современном мифотворчестве: отсюда возникают мотивы «кажущности», «муляжности», игры в «als ob». Мифологические образы выполняют роль лишь формы, маски, за которой «содержание» меняется порой на противоположное [8]. Тем самым, по мнению Л. Вязмитиновой, в современной пост-постмодернистской литературе создается впечатление, что в атмосфере допустимости всего и вся при абсолютной их относительности, в условиях фрагментированности сознания, блуждающего среди стереотипов замкнутой на себя культуры, окончательно исчезла возможность обретения хоть какой-либо цельности [12] (либо возможность возведения конкретного к какой-либо мифологической цельности).

Влияние массовой литературы сказывается на мифологизме современных произведений иначе. Если в «высокой» литературе миф может быть не просто назван, а встроен в картину мира, которую создаёт автор, т.е. дается не отсылка к сюжету мифа или мотиву, а органическое восприятие мифа (В. Маканин, М. Шишкин, А. Гольдштейн), то в массовой литературе сам миф героями не рефлексивируется, отсутствует «проблематика» мифического (мифологического) сюжета – из мифа может прагматически извлекаться один мотив или схема и на этой основе выстраивается сюжет оригинального произведения, в котором мифологический мотив выполняет функцию элемента тезауруса современного массового читателя.

Кроме того, один из принципов массовой литературы начала XXI в. – создание умозрительных конструкций с любыми допущениями (вне соотношения с реальностью). Это «полная свобода одних элементов текста от других: все они могут быть безболезненно изъяты и заменены другими, столь же необязательными», ведь, с точки зрения массового сознания, «допустить можно всё, что угодно», а идейная канва массовой литературы, «призванная доказать, что

во всей вселенной нет ничего устойчивого, естественно, не способна жестко определить ни одного элемента» [13. С. 13]. Этим принципом пользуется литература, апеллирующая к мифологическим темам, когда либо сюжет мифа переносится в современный мир (Н. Байтов «Суд Париса»), либо присутствует неполное воспроизведение сюжета мифа (Ю. Волков «Эдип царь»).

В целом результатом влияния этих тенденций массовой литературы становится то, что мифологическая нить, вплетенная в ткань новейших произведений, может не влиять на события. Она вводится, чтобы подсветить абсурд реальности, который герои повседневно переживают, не пытаясь противостоять ему (как в экзистенциальной литературе), но и не «свыкаясь» с хаосом мира, не отчуждаясь от него эмоционально (как в модернизме) («Кавказский пленный», «Асан» В. Маканина, «Обломок Вавилонской башни» С. Тютюнника) [10]. Эту тенденцию может проиллюстрировать изменение функций сюжетов религиозных мифов: на протяжении всего XX в. они помогали авторам реализовать философско-этическую линию произведения (М. Булгаков. «Мастер и Маргарита»; Б. Пастернак. «Доктор Живаго»; Ф. Горенштейн. «Псалом»; Ю. Домбровский. «Факультет ненужных вещей»), а сегодня произведения, апеллирующие к сюжетам религиозных мифов, демонстрируют состояние современного псевдорелигиозного сознания («Чудотворец» Е. Каминского, «Арабские скакуны» Д. Стахова, «Монастырский дневник» Л. Ванеевой) [13. С. 50].

Все вышеуказанное рождает вопрос о возможностях исследования произведений, в которых присутствуют разного рода отсылки к мифологическим сюжетам, мотивам и архетипам, но прежние принципы мифологизации утрачены или искажены, а новые имеют не до конца оформившиеся черты. В такой ситуации можно, как это делает Л. Вязмитинова, отыскивать литературные процессы, которые способствуют новому мифотворчеству¹. Вместе с тем следует учитывать, как много произведений различных направлений апеллирует к мифам или мифологизму. Для их объяснения нужен поиск теоретических, а не только историко-литературных подходов. Как один из вариантов можно использовать понятие «сюжет мифа», потому что оно предполагает наличие некоего смыслового ядра, извлеченного современными писателями из какого-либо конкретного мифа (т.е. использование понятия «сюжет мифа» делает анализ предметным).

Исследование современных произведений с опорой на понятие «сюжет мифа» осложняется несколькими факторами. Во-первых, важным фактором, определяющим необходимость новых подходов к анализу сюжета мифа в новейших произведениях, является усложнение сюжетостроения современных романов. Многие произведения 2000-х гг. представляют собой монтажные конструкции, где перекрещиваются и происходят одновременно события

¹ Л. Вязмитинова отмечает, что с середины 1990-х гг. многие авторы стали работать с потоком воспоминаний, пытаясь разнести «исчезнувшее» по разным мифо-культурным парадигмам и затем опять «спрессовать» его в нечто единое, но уже совершив некий качественный скачок («я» пытается собрать себя, «родиться» духовно), и считает, что в этой литературе на первый план выдвигается ее мифотворческая способность: в процессе структурирования «я» в целостную систему происходит формирование личного мифа, отражающего реалии общей картины мира – прежде всего в их отношении к «бесконечному» [12].

разных сюжетных линий, одно из которых может содержать следы мифологических сюжетов («Номер Один, или В садах других возможностей» Л. Петрушевской, «Быть Босхом» А. Королева, «Венерин волос», «Письмовник» М. Шишкина, «Матисс», «Перс» А. Иличевского, «Эдип царь» Ю. Волкова и др.). Указанная сюжетная «сложность» не нарочитая, а неизбежная, связанная с необходимостью передать представление о неоднородности современной картины мира. «Реальность теряет единство и раскладывается на множество плоскостей. Авторы не просто отражают одну из этих реальностей, не просто сравнивают, уподобляют, не просто отсылают от одной к другой посредством намеков, иносказаний, но раскрывают их подлинную сопричастность, взаимопревращение» [14].

Основными принципами построения художественного нарратива в романах 2000-х гг. называют принципы соположения и интердискурсивности [15]. Писатели соплагают в пространстве текста различные времена (прошлое, настоящее, будущее), стили (книжные, разговорный), подлинные и мнимые документы (дневники, мемуары, протоколы и т.д.). Принцип интердискурсивности проявляется в текстах в постоянной взаимной подмене дискурсов: фактуального / фикционального, исторического / мифологического и т.д. В сюжетах современных романов могут быть представлены несколько линий событий разных эпох и разных модальностей (автобиографическая линия, фантастика, сюжет мифа), линия события письма, создания текста и т.д. Сюжетостроение обретает пластическую гибкость, которая более релевантна действительности [16. С. 35–36], в структуре сюжета разрастаются переходные повествовательные зоны, пространства. Массовая литература усваивает все эти особенности сюжетостроения как готовые схемы.

Усложнение сюжетостроения можно объяснить тем, что сегодня меняется функция литературы. Как отмечал В. Изер, литература становится формой интерпретации действительности, формой привнесения в нее смысла [17. С. 38], поэтому чем больше вложено в «матрешку» произведения моделей истолкования действительности и чем в большее количество взаимосвязей они вступают, тем более соответствует это произведение герменевтической функции современной литературы («сюжет мифа» при таком подходе может рассматриваться как одна из вложенных в «матрешку» моделей истолкования действительности). Кроме того, в конце XX в. мифологизация в современной прозе, возникшая на фоне своеобразной «усталости» от постмодернизма, в конечном итоге «синтезируется» с приемами постмодернизма. Художественная структура текста определяется множественностью одинаково равноправных точек зрения, деконструирующих устойчивую структуру известного мифа, позволяющих посмотреть на известные мифологические события глазами всех участников и даже представить любого человека в роли мифологического персонажа.

Во-вторых, описание функционирования сюжета мифа в современной литературе осложняется тем, что сегодня все еще нет однозначных определений «мифа» и «сюжета мифа». Прежде всего, сама природа мифа по-прежнему является предметом дискуссий, так как понятие «миф» охватывает целый комплекс явлений, относящихся к различным сферам: «Понятие “миф” – это категория нашего мышления, произвольно используемая нами, чтобы объе-

динить под одним и тем же термином попытки объяснить природные феномены, творения устной литературы, философские построения и случаи возникновения лингвистических процессов в сознании субъекта» [18. С. 45]. Исследователи отмечают, что в философии, культурологии и искусстве XX в. складывается новый тип мифа, являющийся продуктом индивидуального рефлексивного сознания и только воспроизводящий или имитирующий черты архаического коллективного мифа; даже в нередко встречающихся в современной литературе случаях бессознательного обращения к мифологическим моделям новые квазимифологические образы имеют по сравнению со своими архетипами принципиально иной характер: речь идет уже не о мифологическом, а о собственно художественном образе, создаваемом с привлечением тех или иных черт мифа [19. С. 2–6]. Понятие «миф» не рассматривается нами здесь подробно во всей его многозначной сложности как не являющееся собственно темой статьи, но констатация его не преодоленной наукой многозначности позволяет поставить вопрос о проблематичности определения понятия «сюжет мифа».

2. К характеристике «сюжета мифа» как элемента сюжетной структуры в произведениях конца XX – начала XXI в.

Описание функционирования сюжета мифа в современной литературе осложняется тем, что сегодня все еще нет однозначного определения «сюжета мифа». Очевидно, есть разница между понятиями «сюжет мифа» и «мифологический сюжет». Под «мифологическим сюжетом» О.М. Фрейденберг понимала «не сюжет мифа, но сюжет, созданный мифотворческим мышлением» [20], тем самым подчеркивалось, что такой сюжет может быть связан и с авторским мифом XX в. Сегодня в большей степени следует ориентироваться на понятие «сюжет мифа», так как современная литература уходит от сложившихся в XX в. форм авторского мифологизирования. Но и определение понятия «сюжет мифа» проблематично. В работе Ю.М. Лотмана «Происхождение сюжета в типологическом освещении» было проведено разграничение сюжета и мифа как стадияльно разнородных структур мышления (т.е. отмечалось, что миф – до-сюжетен, следовательно, понятие «сюжет мифа» неправомерно) и т.д. Хотя в современной передаче (средствами линейного повествования, размыкающего и выпрямляющего круговорот событий) мифологические тексты «приобретают вид сюжетных, сами по себе они таковыми не являлись. Они трактовали не об однородных и внезакономерных явлениях, а о событиях вневременных, бесконечно репродуцируемых», не о том, что случилось однажды, но о том, что бывает всегда. Тогда как «зерно сюжетного повествования» составила «фиксация однократных событий» [21. С. 225–226].

Кроме того, нет ясных границ сюжетов древних мифов, они как таковые представляют собой различные напластования: «В сюжете любого мифа можно найти напластования мифов различных эпох и племен, отзвуки различных религиозных и моральных воззрений, исторических событий, отголоски родового и племенного строя, пестрые остатки культов, контаминации сюжетных мотивов и даже целых мифов, героических сказаний и сказок. Словом, сюжет мифа – это сложнейший конгломерат во всех разрезах его сюжетного тела» [22. С. 48]. Причина в том, что «миф дошел до нас в позд-

них и фрагментарных редакциях, которые являются литературными переложениями, вызванными... скорее эстетической или моральной потребностью, чем религиозной традицией или ритуальным обычаем» [23. С. 155].

Мы выдвигаем гипотезу, что связь сюжетов произведений 2000-х гг. с сюжетами мифов возможна прежде всего на структурном уровне, так как в структурности лежит вся суть мифа, ради которой он существует, и, соответственно, «сюжет мифа» – это прежде всего структура: «Сущность мифа заключена не в стиле, не в манере изложения и не в синтаксисе, – писал К. Леви-Строс, – а в истории, которая в нём рассказывается». И далее он объяснял, как подается эта история, «которая рассказывается в мифе»: «Миф – это язык, но язык, который работает на очень высоком уровне, когда, если можно так выразиться, смысл отрывается от лингвистической основы, вокруг которой он начал создаваться... Если мифы имеют смысл, то этот смысл не может быть сведён к изолированным элементам, входящим в их композицию; он в характере сочетания этих элементов» [23. С. 154], «внутренне присущая мифу ценность состоит в том, что... события... образуют постоянную структуру, одновременную как для прошлого, так и для настоящего и будущего» [23. С. 153].

В связи с этим выявление структурных элементов сюжетов мифов и их организацию в новейших текстах литературы рубежа XX–XXI вв. (включающих элементы сюжетов мифов) необходимо в большей степени поверять сюжетологическими концепциями структуралистов, так как они за сознательным «манипулированием» знаками, образами, символами стремятся обнаружить неосознанные, глубинные структуры семиотических систем, их скрытые механизмы, регулируемые либо социокультурной, либо универсальной логикой человеческого поведения и мышления [24]. Отталкиваясь от сюжетологических концепций структуралистов, мы будем искать подход к интерпретации усложненных современных сюжетов и определение структурных параметров «сюжета мифа».

В. Пропп воплотил переход от «процессуального» понимания сюжета к «структурному» в идее, что «персонажи определяются... через «сферы действия», к которым они принадлежат, поскольку эти сферы образованы пучками функций, которые им присущи» [25. С. 251–252]. Развитие идей Проппа в работах структуралистов важно в двух линиях. Во-первых, в линии, которая касается структурной организации повествования. Так, распространяя модель Проппа на повествовательные тексты вообще, французский структуралист К. Бремон заметил, что каждая функция открывает возможность не для одного (как утверждал Пропп), а для нескольких логически равновероятных исходов. Бремон видел упорядоченность сюжета в том, что отдельные функции группируются между собой в небольшие, но нерасторжимые блоки, «последовательности», а эти последовательности образуют разные «логические ряды». Концепция Бремона значима тем, что, делая акцент на понимании сюжета как структуры, он вводил элементы вероятностного понимания сюжета (логику равновероятных исходов, идею перегруппировки функций). К. Бремон считал, что каждая функция открывает возможность для нескольких исходов, а их упорядоченность состоит в том, что отдельные функции формируются в «блоки» (последовательности) (он выделял три функции, порожа-

дающие элементарную последовательность: 1) функция, открывающая возможность действия; 2) функция, реализующая эту возможность; 3) функция, завершающая действие в форме результата [26. С. 477]).

Из концепции Бремона можно извлечь мысль о том, что, несмотря на возможность нескольких исходов, развитие каждой функции имеет общую логику – движется от возможности к результату (финалу). С одной стороны, в этом можно усмотреть теоретическое объяснение идеи «финализма сюжета» (Г. Косиков [24]) – движение всякого сюжета определяется финалом, потому что сюжет структурирован и функции персонажей, заложенные в его структуре, развиваются в весьма определенных фазах. С другой стороны, можно практически применить теорию К. Бремона к текстам начала XXI в., в которых отражены смена отношения к категории «конца истории», осознание фиктивности завершенных художественных фабул, сюжеты, где финал либо остается открытым, либо имеет завершение, равновероятное с другими возможными версиями [16. С. 35–36]. Работы структуралистов позволяют осознать, что, несмотря на это, в современных произведениях сохраняется структурность сюжета, так как структура сюжета как такового не исключает «логику равновероятных исходов, идею перегруппировки функций» и т.д. Это может стать и основой для понимания того, почему использование структурообразующей функции сюжета мифа может сочетаться в современных произведениях не с миромоделированием, а с вольным неканоническим использованием отдельных архаических элементов и мотивов мифа.

Второе, что мы хотели подчеркнуть в развитии структуралистами идей Проппа, – это изменение трактовки персонажей (актантов). Если в центре анализа Проппа находились функции действующих лиц именно как «действия» и смысловые связи между этими «действиями», то французские структуралисты считали, что «модель, описывающая последовательность функций, должна быть дополнена “сверху” моделью, описывающей систему персонажей» [26. С. 476]. Семиотик А.-Ж. Греймас, обобщая модель В. Проппа, перевел анализ с собственно сюжетного уровня на уровень «антропоморфных действий» как таковых. По Греймасу, функция действующего лица, наполняясь тем или иным семантическим содержанием на сюжетном уровне, обладая способностью вступать в любые синтагматические связи, сама по себе не зависит ни от семантики, ни от синтагматики сюжета, а принадлежит сугубо логическому уровню «антропоморфных действий» [24]. То есть определенная функция обладает универсальностью, и, с нашей точки зрения, это одно из объяснений возможности сближения сюжетных линий современности и мифа.

По Греймасу, носитель функции, когда она принадлежит уровню антропоморфных действий, – актант (это такой носитель функции, который не только «герой» («актер»), а вообще «кто-то» или «что-то»). Греймас вывел понятие актантов на уровень категорий и персонифицированных мифов (создал актантные модели, лежащие в основе любого сюжета) и подчеркнул, что «актантная модель претендует на охват любого мифического проявления» [25. С. 270]. Исследователь считал, что для описания организации того или иного микроуниверсума достаточно ограниченного числа актантных терминов, и, опираясь на работы Э. Сурьо и В. Проппа, вышел к еще более высокому уровню абстракции, выделив три категории актантов: Субъект и Обь-

ект, Адресат и Адресант, Вспомогательное средство и Противник. Данные «актанты обладают постоянством конфликтных отношений, и это позволяет образовывать устойчивую систему» [25. С. 273], поэтому для описания микроуниверсума (мифологической модели) достаточно «ограниченного числа актантных терминов»: «исходным пунктом построения актанта выступает пучок функций, и актантная модель достигается за счёт парадигматического структурирования перечня актантов» [25. С. 273]. Таким образом, описать актантную модель можно с помощью истолкования парадигматического структурирования перечня актантов. Для конкретизации модели актантов, как подчеркнул Греймас, можно вслед за Э. Сурьо руководствоваться перечнем из четырнадцати основных тематических сил, который основан на противопоставлении желаний (потребностей) и фобий актантов.

Можно не использовать в анализе современных произведений термины «актант» и «актантная модель» буквально, но, интерпретируя систему персонажей, связанных с сюжетом мифа, нужно иметь в виду именно те сходства современных персонажей с мифологическими образами, которые делают их актантами, а их функции такими универсальными, как в модели Греймаса.

Структурный подход к мотиву, предложенный исследователями новосибирской школы (Е.К. Ромодановская, И.В. Силантьев и др.), напоминает принципы анализа актантной модели, представленные в работе А.-Ж. Греймаса «Структурная семантика». Греймас отмечал, что в первую очередь необходимо определить корпус высказываний, в которых кто-либо фигурирует в качестве актанта, и установить сферу его деятельности. Затем необходимо образовать параллельный корпус высказываний, который определяет духовный облик актанта (в него нужно включить определения актанта в его именах, стереотипных эпитетах, атрибутах). Следующий шаг – надо ответить на вопросы двух типов: каковы взаимные отношения и способ совместимости существования актантов данного универсума и каков самый общий смысл приписываемой данным актантам деятельности [25. С. 248–249]. Новосибирцы, видя в мотиве (вслед за В.И. Тюпой) «свернутый сюжет», говорят о нем как о структуре («мотив как таковой представляет собой обобщенную форму семантически подобных событий» [27. С. 4]) и выделяют следующие составляющие структуры повествовательных мотивов, напоминающие наблюдения Греймаса:

– «в центре семантической структуры мотива – собственно действие, своего рода предикат, организующий потенциальных действующих лиц и потенциальные пространственно-временные характеристики возможных событий повествования»;

– «если соотносить план мотивов с планом художественного смысла сюжета, то нужно говорить о корреляции мотива и героя... герой совершает такие поступки и оказывается в центре таких событий, которые формируют окончательный смысл сюжета и произведения в целом». В определении центрального положения в структуре современных мотивов героя новосибирские учёные следуют за О.М. Фрейденберг, которая раскрыла семантическую связь мотива и героя в структуре мифа [27. С. 5];

– близость мотива и хронотопа новосибирцы обуславливают тем, что «в структуре мотива функционально и эстетически актуализированными оказы-

ваются не только его актанты или предикат, но и его обстоятельственные (т.е. пространственно-временные) характеристики» [27. С. 6].

На наш взгляд, сходство подходов указывает на то, что анализ структуры сюжета требует выявления и характеристики определенных элементов: предиката (функции), героя (актанта), хронотопа (универсума). Можно предположить, что именно эти элементы будут составлять и структуру сюжета мифа. Таким образом, не предлагая однозначного истолкования понятия «сюжет мифа» (этот вопрос остается открытым в связи с неоднозначными трактовками «мифа»), мы считаем возможным опираться в практическом исследовании на выявление структурных элементов «сюжета мифа».

Вместе с тем при исследовании современной литературы невозможно ограничиться только структурным подходом, потому что важно, как функционируют эти структурные элементы в повествовании. История, извлеченная из мифа, как правило, фрагментирована, не выстроен непрерывный линейный ход событий, а даны элементы, через сопряжение которых с событиями современности могут быть выявлены отдельные закономерности¹. Здесь нужно учитывать опыт постмодернистских повествований, где сюжеты создаются из многочисленных источников либо на сопоставлении разновременных и разножанровых пластов, либо на их перекрещивании и где в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое «пятно» (Б. Гаспаров), так как если в классическом литературном произведении мотивы – «единицы художественной семантики, глубоко укорененные в национальной и общечеловеческой культуре и быте» – возникают благодаря семантическим повторам, параллелям, антитезам, то в постмодернистском тексте мотивы актуализируются еще и повторами интертекстуального характера (реминисценции, аллюзии) [29. С. 65].

В таком случае, как подчеркивают сторонники интертекстуального подхода к анализу сюжета (Б. Гаспаров), понятие «сюжет» вытесняется, текст осмысливается как «мотивная структура» («сетка мотивов»), которая делает художественно значимым любой повтор семантически родственных или окказионально синонимичных подробностей внешней и внутренней жизни, включая и такие, какие могут производить впечатление совершенно случайных или, напротив, неизбежных [29. С. 65]. И. Силантьев [20] обращает внимание на то, что интертекстуальный анализ термин «сюжет» заменяет словом «структура»: по Б. Гаспарову, в новейших текстах, «в отличие от традиционного сюжетного повествования, где заранее более или менее определено, что можно считать дискретными компонентами ("персонажами" или "событиями")... не существует заданного "алфавита" – он формируется непосредственно в развертывании структуры и через структуру» [30. С. 30–31].

Таким образом, уход современной литературы от традиционного сюжетного повествования не означает ухода от структурности сюжета, только она иного рода: текст осмысливается как «мотивная структура», мотив – как формирующееся в рамках той или иной «смысловой сетки» текста спонтанное явление. Значит, можно предположить, что в современных произведениях

¹ Подобные приемы С. Фрумкина связывает с принципами полифоничности текстов 2000-х гг. [28. С. 276].

мифологический «текст» и современный «текст» создают общую структуру, смысловую сетку, в рамках которой мифологические мотивы становятся уже не устойчивыми, а спонтанными элементами и, соответственно, обретают новые трактовки. В этом случае можно опираться в анализе на близкую структурализму идею нарратолога В. Шмида об эквивалентностях.

Прозе 2000-х гг., как и модернистской («орнаментальной») прозе, исследуемой В. Шмидом, свойственно ослабление событийности («история», «события») растворяются в отдельных мотивных кусках/блоках), а в таких случаях Шмид предлагал следующее объяснение семантики сюжета – связь отдельных мотивных кусков/блоков осуществляется не в нарративе, а в эквивалентностях [31]. По В. Шмиду, при ослаблении сюжета эквивалентность заменяет сюжет, при разработанном сюжете – существует параллельно ему. В. Шмид противопоставляет эквивалентности, выражающие вневременную связь мотивов в тексте, собственно временным и причинно-следственным связям. Эквивалентность указывает на вневременные отношения элементов, далеко отстоящих друг от друга на синтагматической оси текста, и создаёт их пространственную соотносённость [31]. Кроме того, понятие «эквивалентность» может быть востребовано в анализе современных произведений, так как учитывает повтор не целых тематических единиц, а лишь каких-либо их признаков.

Исследование эквивалентностей между линией сюжета мифа и линией современного сюжета в произведениях 2000-х гг. позволит объяснить, что это один из способов, с помощью которого новейшим авторам удастся преодолеть нецельность мировидения и моделировать на сюжетном уровне промежуточное существование современного человека в некоем промежуточном современном хронотопе. Тем самым не только воплощаются новейшие связи человека и мира, но и обнаруживается, что это близко принципам «мифического мышления», о которых писал К. Леви-Строс: «Мифическое мышление развивается из осознания некоторых противоположностей и стремится к их последующему преодолению, медиации. Предположим, что два члена, переход между которыми кажется невозможным, вначале заменяются двумя эквивалентными членами, которые предполагают наличие ещё одного в качестве промежуточного. После чего один из полярных и промежуточный члены заменяются новой триадой и т.д.» [23. С. 161]. «Порою кажется, что некоторые мифы полностью посвящены использованию всех возможных способов перехода от двойственности к единству»: «перехода из пространственной сферы (медиация между Небом и Землёй) к сфере временной (медиация между летом и зимой или, другими словами, между рождением и смертью)», «двойственного характера трикстера», «естественного дуализма, присущего одному и тому же божеству, в зависимости от случая являющемуся то добродетельным, то недобродетельным» и т.д. [20. С. 162].

Литература

1. *Русская литература XX века: Школы, направления, методы творческой работы: учеб. для студентов высш. учеб. заведений / В.Н. Альфонсов, В.Е. Васильев и др.; под ред. С.И. Тиמיной.* СПб.: Logos; М.: Высш. шк., 2002.

2. *Литература и мифы // Мифы народов мира.* М., 1982. Т. 2.

3. *Литературная энциклопедия терминов и понятий* / под ред. А.Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2001.
4. *Эпитейн М., Юкина Е.* Мир и человек // *Новый мир*. 1981. № 4. С. 244.
5. *Русская проза рубежа XX–XXI веков: учеб. пособие* / под ред. Т.М. Колядич. М.: Флинта: Наука, 2011.
6. *Лейдерман Н.Л.* С веком наравне: Русская литературная классика в советскую эпоху: моногр. очерки. СПб.: Златоуст, 2005.
7. *Пустовая В.* Свято и тать // *Новый мир*. 2009. № 3.
8. *Зайнуллина И.Н.* Миф в русской прозе конца XX – начала XXI веков: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Казань, 2004.
9. *Абдуллаев Е.* Экстенсивная литература 2000-х // *Новый мир*. 2010. № 7. (http://magazines.russ.ru:81/novyi_mi/2010/7/ab15.html).
10. *Амусин М.* ... Чем сердце успокоится: Заметки о серьезной и массовой литературе в России на рубеже веков // *Вопр. лит.* 2009. № 3.
11. *Каневская М.* История и миф в постмодернистском русском романе // *Изв. РАН. Сер. лит. и яз.* 2000. Т. 59, № 2.
12. *Вязмитинова Л.* Слово, замолвленное о «бедном срулике» и «похоронах кузнечика» (попытка анализа эстетической ситуации нашего времени) // *Топос*. 2008. 18 марта (<http://www.tohos/article/195>).
13. *Ремизова М.* Только текст: Постсоветская проза и её отражение в литературной критике. М.: Совпадение, 2007.
14. *Вежлян Е.* Новая сложность: О динамике литературы // *Новый мир*. 2012. № 1 (http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2012/1/v14.html#_ftn12#_ftn12).
15. *Лаицова С.Н.* Поэтика Михаила Шишкина: Система мотивов и повествовательные стратегии: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2012.
16. *Бальбуров Э.А.* Сюжет и история: к проблеме эволюции повествовательных форм // *Сюжет, мотив, история*. Новосибирск, 2009.
17. *Изер В.* Изменение функций литературы // *Современная литературная теория: антология / сост., пер. и примеч. И.В. Кабановой. М., 2004.*
18. *Леви-Строс К.* Тотемизм сегодня // *Леви-Строс К.* Первобытное мышление. М., 1994.
19. *Медведева Н.Г.* Миф как форма художественной условности: дис. ... канд. филол. наук. М., 1984.
20. *Силантьев И.В.* Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: очерк историографии (<http://www.ruthenia.ru/folklore/silantiev1.htm>).
21. *Лотман Ю.М.* Происхождение сюжета в типологическом освещении // *Лотман Ю.М.* Избр. статьи: в 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин, 1992.
22. *Голосовкер Я.В.* Логика мифа. М.: Наука, 1987.
23. *Леви-Строс К.* Структура мифов // *Вопр. философии*. 1970. № 7.
24. *Косиков Г.К.* Структурная поэтика сюжетосложения во Франции. (<http://www.libfl.ru/mimesis/txt/narr.php>).
25. *Греймас А.-Ж.* Структурная семантика: поиск метода / пер. с фр. Л. Зиминой. М.: Академ. проект, 2004.
26. *Бремон К.* Структурное изучение повествовательных текстов после Проппа // *Семиотика: антология / сост. Ю.С. Степанов. М., 2001.*
27. *Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы* / отв. ред. Е.К. Ромодановская. Новосибирск: Академ. изд-во «Гео», 2012.
28. *Фрумкина С.* История, увиденная Барнсом // *Иностр. лит.* 2002. № 7.
29. *Тюпа В.И.* Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М.: Лабиринт: РГГУ, 2001.
30. *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы. М.: Наука: Вост. лит., 1994.
31. *Шмид В.* Нарратология. (http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/shmid/index.php).