

УДК 821.133.1

**МИФ И МИФОЛОГИЯ В «НОВОМ РОМАНЕ»,
«НОВОМ ТЕАТРЕ» И «НОВОЙ КРИТИКЕ»****канд. филол. наук Д.А. КОНДАКОВ
(Полоцкий государственный университет)**

Рассматривается мифопоэтика течений французского литературного неомодернизма – «нового романа» и «нового театра», а также трактовка понятия «миф» в структуралистской критике, в частности в работах Ролана Барта и Жерара Женетта. «Новый роман» устанавливает с мифом сложные отношения. Избегая, как правило, напрямую заимствовать архаические сюжеты, Роб-Грийе, Саррот, Бютор используют мифологию и черты мифологического мировоззрения в иронической игре и серьезном эксперименте с романским жанром, разрушая и воссоздавая его в новом качестве. «Новый театр» отказывается от подражательного действия, отражающего наличную действительность. Происходящее на сцене не подчиняется законам искусства, ориентируясь преимущественно на каноны священнодействия – древнего ритуала и одновременно христианского богослужения. «Новая критика» скептически относится к возможностям мифа, понимая его лишь как иллюзию общественного или художественного сознания. Данное противоречие между теорией и практикой существенно повлияло на творческое осмысление французской литературой истоков словесного творчества, определило новый этап исторического развития жанров романа и драмы.

Введение. Особый интерес к мифу и мифологии появился в европейской литературе и философии в начале XIX века. Он сразу определился как поиск оригинальных художественных форм для обобщения нового знания о мире. Ф. Шлегель говорил о новой мифологии, происходящей из «глубин духа» [1, с. 387 – 388]. В свою очередь Г. Гегель в ранней и малоизвестной работе «Разговор о поэзии», написанной под влиянием Шеллинга и Гёльдерлина, призывал рационализировать миф¹. Ни один из этих противоположных посылов в полной мере не был реализован в литературе романтизма, однако оба они во многом определили идейно-художественные искания новейшей изящной словесности Европы. Их итогом некоторое время представлялся «Улисс» Дж. Джойса, в котором до неузнаваемости перелицованный гомеровский сюжет используется одновременно для уничтожения старых значений мифа, развенчания самой его структуры и утверждения новых смыслов, сугубо индивидуальных и едва ли не беспредельно вариативных.

Французский неомодернизм, усвоивший наследие ирландского писателя и дополнивший его собственным опытом, предложил еще один подход к построению «новой мифологии». Цель данного изыскания состоит в определении его своеобразия. При этом в качестве объекта исследования наряду с «новым романом» и «новой драмой» избирается «новая критика». Не только из-за их активных взаимовлияний и напряженного взаимного внимания, иногда обогащавшего обе стороны (как в паре Роб-Грийе – Женетт), иногда перераставшего в антагонизм (Ионеско – Барт). Французская «новая критика» в стремлении ускользнуть от научной строгости приобретает отчетливое эссеистическое звучание, становится рефлексией о литературе в ее собственной форме.

Структурализм вообще значительно повлиял на осмысление связей мифологического и художественного слова. Работы таких влиятельных русских ученых, как О.М. Фрейдберг, Е.М. Мелетинский, В.Н. Топоров, характеризовали литературные произведения от древности до конца XIX столетия как мифопоэтические или мифоцентрические. Канадский литературовед Н. Фрай называл «современными мифами» произведения модернистов. И в том и в другом случае вынесенные определения не могут быть применены к наследию неомодернизма, которое формировалось в уникальных условиях, ориентировалось на имманентные законы искусства, а игнорировать их – значит исказить эстетическую сущность этого историко-литературного явления.

Мифологемы и мифологическое мировосприятие в «новом романе». Первые опыты «нового романа», по свидетельству их автора, Натали Саррот, относятся к 1932 году, когда были созданы начальные новеллы для сборника «Тропизмы». В его текстах исторические, пространственные и временные координаты едва намечены, но эта лапидарная структура обладает мощным семантическим потенциалом, и читатель способен обнаружить в ней как минимум два смысловых уровня. Первый – поверхностный –

¹ «Необходимо разработать новую мифологию, ...которая будет находиться на службе у идей, сделавшись мифологией разума. Мифология должна сделаться философической, чтобы наделять народ рациональностью, философия же должна сделаться мифологической, дабы развить чувствительность у философов» [2, с. 318] (поскольку не существует русского перевода трактата, цитата приводится по этому изданию).

представляет застывшую повседневность, слепки бытовых сцен. В них же можно усмотреть и нечто более существенное – становление новой данности, нового универсума, где еще ничто не именовано, ничто не приняло конечных форм. С этой точки зрения «Тропизмы» являются своеобразным воспроизведением древнейших космогонических мифов.

Художественные приемы, которые использует автор, восходят к основным характеристикам мифологического сознания, как их определил Клод Леви-Стросс: «Суть мифологического мышления состоит в том, чтобы выразить себя с помощью репертуара, причудливого по составу, обширного, но все же ограниченного» [3, с. 126]. В каждой новелле «Тропизмов» повторяются одни и те же личные местоимения – «они» («ils» или «elles»), «она», «он». Никто не назван по имени, и хотя речь идет, по всей вероятности, о разных персонажах, создается впечатление непрерывной смены картин с постоянными участниками. Повторы отдельных слов, выражений похожи на магические заклинания, которые предотвращают вселенскую катастрофу: «Соглашаться, соглашаться, ступшеваться: “Да, да, да, да, вы правы, конечно”, – вот что им надо говорить и смотреть на них доброжелательно, нежно. А иначе – разрыв, страдание, что-то жестокое неожиданно случится, чего никогда не случилось, и это будет ужасно»¹ [4, с. 296].

Подобная интерпретация сама по себе могла бы показаться неоднозначной и сомнительной, если не принимать в расчет намерения и определения самой Саррот. Первое издание «Тропизмов» в 1939 году не получило никакого отклика, и в 1957-м вышло второе, измененное². Из него была изъята одна новелла и добавлено пять, в которых автор ведет последовательный поиск оригинальных художественных форм для фиксации синкретического, дорефлективного сознания. В предисловии к сборнику эссе «Эра подозрения» (1956) писательница, размышляя о «Тропизмах», подготавливает читателя к восприятию сложных попыток соединения древнего мирозерцания и новейших достижений литературы: «Эти необъяснимые движения души стремительно скользят к пределам нашего сознания; они лежат в основе наших жестов, нашей речи, выражаемых нами чувств, которые, как мы полагаем, испытываем и описываем. Мне казалось и по-прежнему кажется, что они представляют тайный первоисточник нашего существования» [4, с. 332]. Название первой книги Саррот стало определением ее творческого метода – не только в прозе, но и в драматургии. Те же «тропизмы» обнаруживаются в ее поздних пьесах, например в «Иссм, или То, что не имеет названия» (1970). Безымянные участники диалога, обозначенные лишь отдельными буквами, в ходе бессвязного разговора пытаются подобрать определение для тревожащих фактов – необычных и непонятных поступков, жестов, слов отсутствующих персонажей. Индивидуальное начало здесь заменяется коллективным и типовым представлением, сознательные реакции уступают место безотчетным внутренним импульсам.

В отличие от Саррот, Ален Роб-Грийе в своих дебютных романах не ограничивается экспериментами с поэтикой мифа. Он вводит в повествование отдельные мифологемы или даже уподобляет его античным сюжетам. «Резинки» (1953) – осовремененный «Царь Эдип» с детективной интригой. Этому произведению предпослан эпитафия из трагедии Софокла, все главные персонажи романа соотносятся с ее действующими лицами. Связь текста Роб-Грийе с мифом сложная и неоднозначная. С одной стороны, автор намеренно снижает образы Эдипа: Сфинкса олицетворяет пьяница, который не способен внятно сформулировать свою загадку; следователь Валлас-Эдип так и не может установить, был ли доктор Дюпон его отцом. Циклическое время мифа также становится предметом разнообразных повествовательных спекуляций. Кажется, что сюжет замкнут – пролог и эпилог начинаются с одной и той же фразы. Однако в художественном пространстве романа обнаруживаются невыполнимые временные зазоры: двадцать четыре часа, в которые укладывается действие, искусственно выпадают из жизни персонажей, и только после того, как Валлас по ошибке убивает Дюпона, остановившиеся часы детектива снова начинают ходить.

Все же миф и его хронология у Роб-Грийе не отрицается, не пародируется, но подается иронически, что отнюдь не одно и то же. Ирония подразумевает создание двух копий: одна отображает объект насмешки с неприглядной стороны и предназначена для уничтожения смехом; другая воссоздает объект в «идеальном» виде. Для Роб-Грийе эта двойственность является принципиальной чертой творческого метода, поскольку позволяет открыть текст для вариативных и равноправных прочтений. Полемизируя с Аристотелем в отношении единства времени, современный писатель в то же время прибегает к ироническим приемам, осмысленным в духе умозаключений «Большой этики». Рассуждая об отражении мифов в литературе, Н. Фрай интерпретировал теорию иронии Стагирита следующим образом: «Понятие “ирония” обозначает умение казаться меньшим, чем ты есть на самом деле, чему в литературе соответствует умение спрятать глубокий смысл за непритязательным художественным фасадом» [5, с. 239].

Отказываясь в дальнейшем от прямого заимствования мифологических сюжетов и образов, Роб-Грийе продолжает использовать его основные принципы организации текста. Время романа «В лабирин-

¹ Здесь и далее перевод с французского выполнен автором статьи (Д. К.).

² Вряд ли можно считать случайностью, что в этом же году вышли «Мифологии» Р. Барта, готовились к публикации первые работы К. Леви-Стросса по архаическим культурам.

те» (1959) нелинейно, не укладывается в строгую последовательность. Трудно определить, где заканчивается экфаза и начинается непосредственно повествование, чем отличаются друг от друга несколько практически идентичных действующих лиц – солдат, мальчиков. Невозможно пересказать роман как историю, не исказив его содержательную полноту, он не подчиняется горизонтальным причинно-следственным связям и тяготеет к «вертикальным» приемам: металепису как смешению различных уровней повествования, коннотации как относительному соположению объекта и означающей его художественной формы. Такова же и структура мифа с его особенностями символического обозначения, с фундаментальным соотношением верха и низа, реализующегося в историях о схождении богов на землю или стремлении героев сравняться с небожителями. Романное творчество Роб-Грийе постепенно эволюционирует от двойственного отношения к мифу, к однозначному, серьезному. Наиболее явственно смена ориентиров ощущается в романе «Проект революции в Нью-Йорке» (1970). Основой произведения становятся постоянно воспроизводимые в различных видах магические ритуалы – инициации, дефлорации, сожжения. Священное очищение огнем может считаться метафорой отношения Роб-Грийе к мифу вообще, следующему от уничтожения к воссозданию в новом качестве.

В литературоведении утвердилось мнение о том, что игра автора «Резинок» с универсалиями культуры, мифами в том числе, выделяет его среди других представителей неоавангардизма. А.Ф. Строев пишет об отличии Роб-Грийе от Мишеля Бютора, «который всерьез ставит задачу возрождения новой, постхристианской мифологии» [6, с. 412]. Однако при более пристрастном анализе произведений Бютора, например «Изменения» (1957), обнаруживается немало сходств в использовании обоими представителями «нового романа» мифологического материала. В «Изменении» содержится аллюзия на миф об Орфее и Эвридике. Главный герой Леон Дельмон отправляется в Рим и одновременно в небытие памяти в поисках возлюбленной. Безуспешное путешествие по внутреннему и внешнему миру сопровождается возникновением виденных ранее Леоном картин. Это те же экфазы, что и у Роб-Грийе – описания увиденных в церквях статуй Моисея и других ветхозаветных пророков входят в сознание героя, застывшие фигуры оживают и превращаются в пассажиров поезда. Таким образом, происходит расслоение художественного пространства романа, утрачиваются однозначные критерии для определения роли мифа в нем.

Более того, само слово «миф», редко появляясь в тексте, связывается исключительно с разочарованием и отчаянием: «Именно по вине римского мифа, как только вы пытаетесь решительно воплотить его в жизнь – но попытка оказывается несмотря ни на что робкой, – раскрывается его двусмысленность, которая обрекает вас на неудачу» [7, с. 279]. Миф в «Изменении» – всего лишь иллюзия¹. Отправляясь от этой важной посылки, характеризующей произведение и специфику его прочтения, нидерландская исследовательница Ф. Ван Россум-Гюйон предложила рассматривать роман Бютора в качестве новых «Утраченных иллюзий»: «Утраченные иллюзии – так мог бы называться роман. Иллюзии сердца и иллюзии ума: сердце разочаровано, потому что разочарован ум» [9, с. 9]. «Новый роман» устанавливает с мифом сложные отношения. Не называя «по имени», неоавангардистская проза использует мифологию и черты мифологического мировоззрения в иронической игре и серьезном эксперименте, разрушая и воссоздавая в новом качестве. Оба аспекта должны рассматриваться как равнозначные в поэтике «нового романа».

Магический ритуал и христианская мифология в «новом театре». «Новый театр», усвоив уроки Антонена Арто, отказывается от миметического действия, отражающего наличную действительность. Происходящее на сцене не подчиняется законам искусства, ориентируясь преимущественно на каноны священнодействия. Тайным деянием, непонятым для непосвященных, кажется одна из первых пьес «нового театра» «Служанки» (1947) Жана Жене. Лишь внимательное следование за перипетиями сюжета позволяет разобраться, кто действующие лица – госпожа и служанка или сестры Клер и Соланж, инсценирующие убийство своей хозяйки. Окончательно установить истину все равно невозможно, потому что прием «театра в театре» то разламывается, то «запускается» заново. Подводит итог всему магический ритуал превращения, обусловленный архаическим представлением о тождестве изображенного и реального. Разыгранная смерть должна неизбежно случиться в действительности – Клер, облаченная в платье Мадам, выпивает яд.

Жене в своих замечаниях к пьесам и предуведомлениях для постановщиков последовательно излагает концепцию «театра на кладбище», театра ритуального, способного возвысить сценическую иллюзию до мрачного торжества мессы, похоронного обряда, жертвоприношения. В «Служанках» Соланж осуждает желание Клер помолиться, а значит «впутать Матерь Божию в наш церемониал» [10, с. 76]. Эта часть диалога проясняется во всей ироничности и серьезности в сравнении с размышлениями Жене в письме к режиссеру Ж.-Ж. Поверу о евхаристии [10, с. 47]. Сочетание христианского таинства и языческого мировидения оказывается возможным для театра, в котором за источник художественного кон-

¹ Такое же значение миф имеет для Роб-Грийе, который сам определял «Резинки» как «миф об убийстве». В публикации он проводит ту же мысль: «О “новом романе” сложился в конце концов какой-то чудовищный миф» [8, с. 463].

фликта принимается Миф как сакральная история о столкновении бесконечного времени и пространства, и конечного человека.

Идея о мифологической природе человеческого сознания вообще и художественного в частности стала принимать очертания твердой концепции у Мирчи Элиаде еще в 1930-е годы в Румынии. Будучи лидером интеллектуального бухарестского кружка, Элиаде бесспорно оказал влияние на эстетические воззрения Эжена Ионеско, о чем свидетельствует все литературное наследие драматурга-члена Французской академии. Подобно Жене, Ионеско сводит вместе античную и христианскую мифологию. Но если творчество Жене в этом плане не претерпело иного изменения, кроме формального (от небольших по объему «Служанок» до многоактных «Ширм» в 1957 году), то становление «нового мифа» в драматургии Ионеско происходило долго и сложно. «Антипессы» “Лысая певичка” (1949), «Урок» (1950), «Стулья» (1951) изначально воспринимались лишь как хаотическое нагромождение герметичных символов, распадающихся на пустые реплики диалогов. Однако с позиций мифологической критики в них заметны попытки воспроизведения самых общих синкретических представлений о бытии. Архаический миф – «это всегда рассказ о некоем творении [...] в мифе мы стоим у истоков *существования* (курсив Элиаде – Д. К.)» [11, с. 12]. Исходная модель бытия, которую он предлагает, заменяется Ионеско моделью небытия, картинами распада вещей, слов, персонажей-марионеток, едва возникших из пустоты. Подобное содержание диктует абстрактную форму, которая по определению не может слиться с известным древним сюжетом, не позволяет соотнести себя с какой бы то ни было сакральной историей.

Постепенно поэтика Ионеско становится более прозрачной, доступной объяснению, что связано с появлением универсальных христианских символов и образов. Мадлен из «Жертв долга», «Амедея, или Как от него избавиться» (обе пьесы созданы в 1953 году) отождествляется с новозаветной Марией-Магдалиной. Персонаж драматургии неоавангардизма, постоянно примеряющий на себя различные роли, в своей эстетической неоднозначности, «открытости» сопоставим со смутностью образа то ли грешницы, то ли праведницы из евангелий. В пьесах 1960-х годов христианские мотивы приобретают решающее значение для понимания действия. Драмы «Жажда и голод», «Этот замечательный бордель!» целиком вырастают из библейских мотивов неутолимой духовной потребности и поисков утраченного рая. В других произведениях Ионеско соединяет древние поверья с христианской верой. В пьесе «Король умирает», инспирированной тибетской «Книгой мертвых», воспроизводится ритуал проводов правителя, становящегося символом смертного вообще, в иной мир. В языческом церемониале принимают участие королевы Мари и Маргарита, олицетворения жизненного и мертвенного начала. Фактически, это привычный для системы образов Ионеско двойственный женский характер, в данном случае разделенный на два противоположных персонажа. В последних работах – романе «Одинокий» (1973), пьесах «Человек с чемоданами» (1975) и «Путешествия к умершим» (1981) – наряду с традиционными символами христианства (очищающий свет, лестница на небеса) возникают аллюзии на мифы об Эдипе и Орфее. Все мифологемы обладают равным значением и поддаются вариативным трактовкам. Эстетическое многообразие драматургии Ионеско создается за счет контаминации наследия самых разных культур, сведения воедино противоположных сущностей.

Сэмюэль Беккет, будучи во многом последователем своего старшего современника и соотечественника Дж. Джойса, избирает христианскую религию в качестве объекта насмешки, иногда язвительной и жестокой. Ярчайший пример такого отношения – радиопьеса «Обо всех падающих» (1956), чье название отсылает к строкам Псалтири: «Господь поддерживает всех падающих и восставляет всех низверженных» (Пс 144:14). Слушателя или читателя, ожидающего гуманистического истолкования священных слов, постигает разочарование. Главные герои, чета древних стариков Руни, в прямом смысле слова падают от старости; мистер Руни по всей вероятности является виновником смерти ребенка, который вывалился из окна вагона под колеса поезда. Известие о трагическом происшествии вызывает у миссис Руни бессмысленный смех. В образной системе Беккета значению вообще отводится весьма скромное место. Ничто нарочито не связано логически ни с чем; события, персонажи и их поступки, как в древнейших мифах, лишены знаковой связи. В раннем романе «Уотт» (1945) содержится фраза, во многом объясняющая этот принцип парадокса в творчестве Беккета: «Позор тому, кто видит тут символы» («Honni soit qui symboles y voit»). Символическое прочтение для автора – плохое прочтение, тем более если сравнить пародийную сентенцию с ее источником, девизом ордена Подвязки: «Позор тому, кто дурно об этом подумает» («Honni soit qui mal y pense»).

Тем не менее в самой популярной пьесе Беккета «В ожидании Годо» (1952) традиционно стремятся видеть притчу о напрасном ожидании бога, что вроде бы подтверждается самим текстом – долгим абсурдным монологом Лаки. Но следует учесть, что сам автор отвергал сравнение отсутствующего Годо с Богом. Кроме того, обобщающий взгляд на конфликт пьесы позволяет уточнить позицию Беккета по отношению к мифологии и религии. Ожидание Владимира и Эстрагона, помимо ожидания чего-то сакрального, объясняющего сокровенный смысл бытия, обозначает единственно возможное состояние человека в ситуации обесценивания исторической памяти и рационального способа освоения действитель-

ности. Но и религия, и миф не предоставляют надежных ценностных ориентиров, притом что ничего другого человечество не в силах изобрести – в этом и заключается трагикомизм пьесы. Последующие произведения развивают эту идею. Герои монодрам «Последняя лента Крэппа» (1958) и «Пепел» (1959) безуспешно пытаются реконструировать собственное прошлое. Они сталкиваются с неумолимым временем, божественным, мифологическим по своей природе. Человек в силу своей телесности утрачивает воспоминания, богам же, Хроносу, память ни к чему, ибо они ничего не забывают.

«Мифологии» Ролана Барта и их влияние на развитие «нового романа» и «нового театра». «Новая критика» дает мифу определение гораздо более узкое, нежели неоавангардистская литература. Ролан Барт считал, что «миф представляет собой коммуникативную систему, некоторое сообщение» [12, с. 233]. Принимая во внимание тотальное недоверие Барта ко всякому способу значения, можно утверждать, что эта характеристика – негативная, она представляет миф в качестве злонамеренной иллюзии, отуманивающей сознание. Фактически Барт развивает процитированную во введении мысль Гегеля, рассматривая миф с рационалистических позиций. Ученик Барта Жерар Женетт использует данный термин в этом же смысле, равнозначном как в сфере художественного вымысла, так и в реальной действительности: можно говорить о «мифическом прошлом» персонажей Роб-Грийе и об «общественном мифе», сложившемся о самом писателе [13, с. 116, 104].

Развернутый анализ «новой мифологии» был предпринят Бартом в 1950-е годы. Публикация в периодике критических статей и выход книги «Мифологии» (1957) совпал с пиком творческой активности многих писателей-неоавангардистов. Взгляды некоторых из них (например, Артюра Адамова и Роб-Грийе) казались Барту близкими его собственным и подвергались обстоятельному разбору. В статье «Адамов и язык» Барт отмечает основное эстетическое достижение драматурга в пьесе «Пинг-Понг» (1955) – отделение вещи (игрального автомата) от ее возможного символического, а значит «мифологического» значения. Несколько ранее в очерке «Объективная литература» он продемонстрировал, как в «Резинках» происходит указывающий на попытку бороться с мифом разрыв между означающими, пустыми вещами, и ложными означаемыми. Сам Роб-Грийе в силу обстоятельств оказался «мифологом», тем более что его отношение к мифологии немногим отличалось на тот момент от бартовского. Однако, как было показано ранее, слова писателя вошли в противоречие с реальными особенностями его собственной поэтики.

С другими неоавангардистами, настаивавшими на универсальности мифологического мышления, Барт открыто полемизировал, утверждая: «Бывают мифы очень древние, но никак не вечные» [12, с. 234]. По мнению критика, стремление Эжена Ионеско представить миф в качестве основы художественного творчества выдает внутреннюю противоречивость неоавангардизма, который в стремлении к оригинальным формам возвращается к устаревшему материалу. Барт прямо пишет: «При всей резкости провокативных жестов, авангард в конечном счете всегда принимает как данность человека заброшенного, а не отчужденного; между тем заброшенный человек – это по-прежнему Вечный Человек [...] Заброшенность человека может принимать и «беспорядочные» формы (например, у Ионеско). Этим нисколько не подрывается значимость Сущностей» [12, с. 266].

На это критическое замечание Ионеско отвечает в том же 1957 году образом нового «Вечного Человека» – Беранже, новыми, теперь уже «упорядоченными формами». Структура пьес становится более строгой, персонаж приобретает психологическую достоверность. Однако главное остается неизменным – идея затерянности индивида в хаосе бытия. Весь «цикл Беранже» («Бескорыстный убийца», 1957; «Носорог», 1959; «Король умирает», 1962) посвящен ей. Только синкретическое, целостное мировосприятие дарует возможность выжить, хотя бы задержаться в этом художественном универсуме. Кроме того, Ионеско ставит под сомнение позицию мифолога. Развенчивая миф, тот предлагает взамен не что иное, как очередное заблуждение, настолько же субъективное, насколько субъективна любая вера. «В какой момент демистификация становится мистификацией, и какова, если можно так сказать, честная, чистосердечная мистификация?» [14, с. 103]. Этот вопрос Ионеско иронически решает в пьесе «Бескорыстный убийца». Популистка мамаша Пип, пытаясь собрать электорат, развенчивает старые политические лозунги только для того, чтобы выдвинуть новые, такие же ненадежные и абсурдные: «Народ, тебя мистифицировали! Ты будешь демистифицирован! [...] Но чтобы демистифицировать, нужно сперва заново мистифицировать» [15, с. 520]. Уязвимость позиции Барта обусловлена также доминирующей социальной тематикой его «Мифологий». «Пустые стулья» Ионеско, в отличие от игрального автомата Адамова, он считал символами, образами, подпитывающими буржуазное сознание, прежде всего потому (хотя нигде в тексте нельзя встретить открытое признание в этом), что Ионеско исповедует правые политические взгляды, тогда как Адамов в середине 1950-х годов перешел на сторону левых.

Заключение. Мифология и литература неоавангардизма отмечены сложными и тесными связями, что отнюдь не означает их тождественности. Миф – сакральная история, представляющая некоторое событие, но не анализирующая его. Французские неоавангардисты много рефлексиируют по поводу универсальных основ своего творчества, принимают как абсолютно равнозначные языческие и христианские верования. Н. Саррот, М. Бютор, поздний А. Роб-Грийе и другие авторы «новых романов» принимают

миф за прототип повествования, открытую для экспериментов и трактовок сюжетную модель. Для «нового театра» миф служит подоплекой драматического конфликта, поясняя действие, подавая его как магический ритуал, имеющий мощный художественный потенциал и вовлекающий в себя зрителя. Ролан Барт, структуралистская критика в целом скептически относилась к эстетическим возможностям мифа. Противоречие между теорией и практикой французской литературы неоавангардизма существенно повлияло на творческое осмысление истоков словесного творчества, определило новый этап исторического развития жанров романа и драмы. Авторы «новых романов» и «новых драм» в стремлении добраться до истоков мифа, заменить им художественный вымысел и смысл, воспроизвести древнейшие коллективные представления о сущности бытия посредством сугубо индивидуальных средств обнаруживают, что избавиться от культурной традиции невозможно и что они сами становятся ее частью. Точно также «новая критика», претендовавшая на уничтожение мифа, не намного отделилась от эстетических проектов, разработанных в эпоху романтизма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шлегель, Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2-х т. / Ф. Шлегель; вступ. ст., сост. и пер. с нем. Ю.Н. Попова. – М.: Искусство, 1983. – Т. 1. – 479 с.
2. История Красоты / под ред. У. Эко; пер. с итал. А.А. Сабашниковой. – М.: СЛОВО/SLOVO, 2005. – 440 с.
3. Леви-Стросс, К. Первобытное мышление / К. Леви-Стросс; пер., вступ. ст. и прим. А.Б. Островского. – М.: Республика, 1994. – 384 с.
4. Саррот, Н. Тропизмы. Эра подозрений / Н. Саррот (Sarraute, N. Tropismes. L'ère du soupçon / N. Sarraute). – М.: Полиформ-Талбури, 2000. – 448 с.
5. Фрай, Н. Анатомия критики / Н. Фрай // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. Г.К. Косикова. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. – С. 232 – 263.
6. Французская литература 1945 – 1990 / Н.И. Балашов [и др.]; ИМЛИ РАН; редкол.: Н.И. Балашов, Т.В. Балашова, С.Н. Зенкин. – М.: Наследие, 1995. – 978 с.
7. Butor, M. La Modification suivi de «Le réalisme mythologique de Michel Butor» par Michel Leiris / M. Butor. – Paris: Editions de Minuit, 2003. – 314 p.
8. Манифесты французской литературы: Сб. / сост. Л.Г. Андреев, Н.П. Козлова; на фр. языке. – М.: Прогресс, 1981. – 688 с.
9. Van Rossum-Guyon, F. Critique du roman: essai sur «La Modification» de Michel Butor / F. Van Rossum-Guyon. – Paris: Gallimard, 1970. – 306 p.
10. Театр Жана Жене. Пьесы. Статьи. Письма / сост., общ. ред. В. Максимова, коммент. Л. Долининой и В. Максимова. – СПб.: Гиперион; Гуманит. акад., 2001. – 508 с.
11. Элиаде, М. Аспекты мифа / М. Элиаде. – М.: Академ. проект; Парадигма, 2005. – 224 с.
12. Барт, Р. Мифологии / Р. Барт; пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С.Н. Зенкина. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. – 312 с.
13. Женетт, Ж. Фигуры: в 2-х т. / Ж. Женетт. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – 472 с.
14. Ionesco, E. Notes et contre-notes / E. Ionesco. – Paris: Gallimard, 2000. – 371 p.
15. Ionesco E. Théâtre Complet / E. Ionesco. – Edition présentée, établie et annotée par E. Jacquart. – Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991. – P. CXXIII – 1956.

Поступила 16.04.2007