

МАРИЯ ТАТАР



ТЫСЯЧЕ- ЛИКАЯ ГЕРОИНЯ

ЖЕНСКИЙ АРХЕТИП
В МИФОЛОГИИ И ЛИТЕРАТУРЕ

Мария Татар

**Тысячеликая героиня: Женский
архетип в мифологии и литературе**

«Альпина Диджитал»

2021

Татар М.

Тысячеликая героиня: Женский архетип в мифологии и литературе
/ М. Татар — «Альпина Диджитал», 2021

ISBN 978-5-96-149141-8

Грандиозное исследование женских образов в мировой культуре, в котором гарвардский профессор, культуролог и литературовед Мария Татар бросает вызов каноническим архетипам, описанным Джозефом Кэмпбеллом. Она анализирует «путешествие героини» по пространству историй, чтобы убедительно доказать, что женщины – не только матери, супруги или богини-покровительницы героев. Они могут сражаться, обманывать, путешествовать и рассказывать истории, руководствуясь собственными мотивами и интересами, а не просто дополнять и вдохновлять мужчин. Героини тоже преисполнены духа борьбы, но цели их миссий (а ими оказывается, как правило, не лавровый, а брачный венец) меркнут по сравнению с блеском той славы и доблести, которой венчают себя герои. Тем не менее бунтарка и причина ее бунта зачастую находятся прямо у нас под носом, просто не всегда там, где мы привыкли искать героические деяния. Вы узнаете • в чем героизм Пенелопы из «Одиссеи» и Шахразады из «Тысячи и одной ночи» • что связывает античные мифы о Филомеле и Арахне с движением #MeToo • как можно объяснить феномен Чудо-женщины Книга полна примеров из мифов, эпических поэм, сказок, художественной литературы и кинематографа, где женщины становятся ключевыми героинями, а их уникальные путешествия демонстрируют разнообразие и богатство женского опыта. Причем и в мифах, и в литературе множество примеров распутных мужчин – однако их редко описывают как людей с дурной репутацией: они преподносятся как легендарные вольнодумцы, озорные негодяи, хитроумные мошенники, дерзкие пройдохи и обаятельные плуты. Их редко объявляют коварными соблазнителями и обманщиками – эти характеристики припасены для мифологических и библейских женщин, таких как Пандора и Ева. Особенности Фото с репродукциями известных картин, кадры из фильмов. Глядя на данные киноиндустрии, вспоминаешь

о том, что нужно постоянно задаваться вопросом, кто и зачем рассказывает ту или иную историю. Исследование 2016 г., проведенное при поддержке фонда Annenberg Foundation, выявило, что примерно две трети говорящих или названных по имени персонажей в фильмах, снятых между 2007 и 2015 г., – мужчины и только треть – женщины. Только в 32 % фильмов женщина была протагонисткой или одним из главных действующих лиц. Из 100 самых кассовых фильмов 2015 г. 92,5 % были сняты режиссерами-мужчинами и только 7,5 % – женщинами. Женщины были шире представлены как сценаристы (12 %) и продюсеры (22 %), но гораздо реже выступали в роли композиторов (менее 1 %). Для кого? Для тех, кто разделяет феминистский взгляд на культуру или ищет глубокое понимание роли женщин в обществе в разные эпохи.

ISBN 978-5-96-149141-8

© Татар М., 2021

© Альпина Диджитал, 2021

Содержание

| | |
|-----------------------------------|----|
| Вступление | 11 |
| Глава 1 | 21 |
| Конец ознакомительного фрагмента. | 36 |
| Комментарии | |

Мария Татар

Тысячеликая героиня: Женский архетип в мифологии и литературе

В книге упоминаются социальные сети Instagram и/или Facebook – продукты компании Meta Platforms Inc., деятельность которой по реализации соответствующих продуктов на территории Российской Федерации запрещена как экстремистская.

Переводчик *К. Артамонова*
Редактор *Е. Иванкевич*
Главный редактор *С. Турко*
Руководитель проекта *Л. Разживайкина*
Арт-директор *Ю. Буга*
Корректоры *О. Дьяченко, О. Улантимова*
Компьютерная верстка *К. Свищёв*
Адаптация оригинальной обложки *Д. Изотов*

Все права защищены. Данная электронная книга предназначена исключительно для частного использования в личных (некоммерческих) целях. Электронная книга, ее части, фрагменты и элементы, включая текст, изображения и иное, не подлежат копированию и любому другому использованию без разрешения правообладателя. В частности, запрещено такое использование, в результате которого электронная книга, ее часть, фрагмент или элемент станут доступными ограниченному или неопределенному кругу лиц, в том числе посредством сети интернет, независимо от того, будет предоставляться доступ за плату или безвозмездно.

Копирование, воспроизведение и иное использование электронной книги, ее частей, фрагментов и элементов, выходящее за пределы частного использования в личных (некоммерческих) целях, без согласия правообладателя является незаконным и влечет уголовную, административную и гражданскую ответственность.

© 2021 by Maria Tatar

© Издание на русском языке, перевод, оформление. ООО «Альпина Паблицер», 2023

* * *

МАРИЯ ТАТАР

ТЫСЯЧЕЛИКАЯ
ГЕРОИНЯ

Женский архетип в мифологии и литературе

Перевод с английского



альпина
ПАБЛИШЕР

Москва

2023

Несколько из 1001 героя и героини в моей жизни

Элизабет Демер Татар
Джозефу Татару

Джулиусу Мартинесу
Нику Татару
Лизе Татар
Лоре Т. Кортни
Ребекке Татар
Стивену Татару
Лорен Блум
Дэниелу Шукеру
Джейсону Блуму
Жизель Барсиа
Рокси Блум
Букеру Т. Блуму
Изабель Барсиа-Шукер
Бетт Сью Блум
Лукасу Адриану Барсиа-Шукеру
Анне, Джону и Стиву





Несчастлива та страна, которая нуждается в героях.
БЕРТОЛЬД БРЕХТ. Жизнь Галилея

Жаль страну, которая считает, что ей нужны герои, или не знает, сколько их у нее уже есть и как они выглядят.
РЕБЕККА СОЛНИТ. Чья это история? (Whose Story Is This?)

Но ее воздействие на тех, кто находился рядом с ней, – огромно, ибо благоденствие нашего мира зависит не только от исторических, но и от житейских деяний; и если ваши и мои дела обстоят не так скверно, как могли бы, мы во многом обязаны этим людям, которые жили рядом с нами, незаметно и честно, и покоятся в безвестных могилах.
ДЖОРДЖ ЭЛИОТ. Мидлмари



Вступление

Начните этот путь с заботой, терпением, любовью, смехом и страстным любопытством.

**Телевизионный сериал
«Госпожа госсекретарь»**

С реализованной властью мы имеем дело всякий раз тогда, когда слова и дела выступают неразрывно сплетенными друг с другом, где речи, стало быть, не пусты, и дела не превращаются в немое насилие; где словами не злоупотребляют в целях сокрытия намерений, но говорят их, чтобы раскрыть действительность, и деяниями не злоупотребляют в целях насилия и разрушения, но учреждают и упрочивают ими новые связи, создавая тем самым новые реальности.

ХАННА АРЕНДТ.

Vita Activa, или О деятельной жизни

Джозеф Кэмпбелл написал «Тысячеликого героя», когда преподавал в нью-йоркском Колледже Сары Лоуренс. Его лекции по сравнительной мифологии в этом чисто женском на тот момент учебном заведении пользовались такой популярностью, что вскоре ему пришлось ограничить набор студентками старшего курса. В последний год его работы в колледже одна из этих старшекурсниц пришла к нему в кабинет и сказала: «Мистер Кэмпбелл, вы все время рассказываете нам о герое. А как насчет женщин?» Профессор удивленно поднял брови и ответил: «Женщина – мать героя; она цель его исканий; она заступница героя; у нее множество разных ролей. Чего еще вы хотите?» «Я хочу быть героем», – заявила студентка^[1].

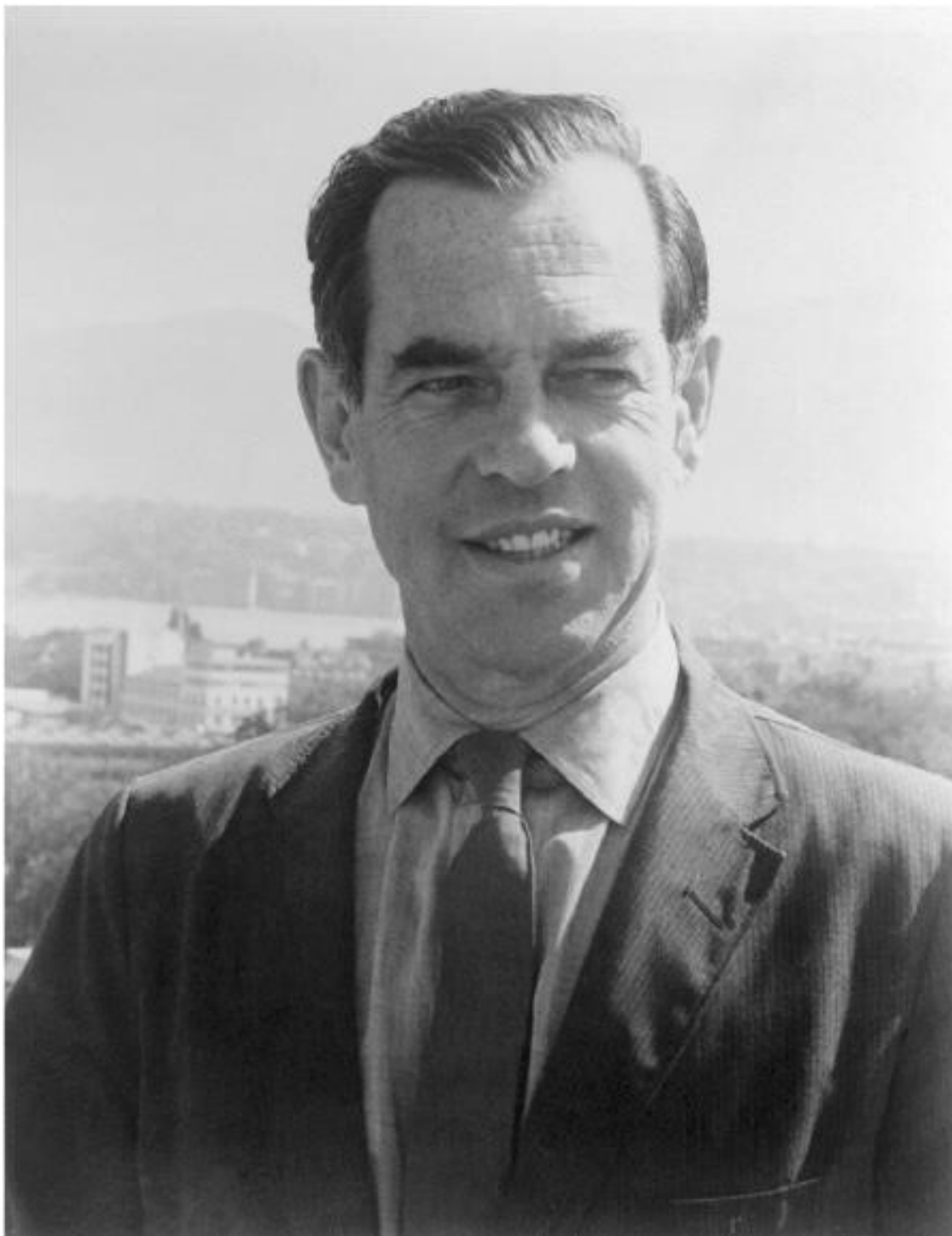
«Как насчет женщин?» Цель этой книги – дать иной ответ на вопрос студентки Кэмпбелла, показав, что женщины в мифологическом и литературном контексте – это не только матери и заступницы. Они идут своим собственным путем и выполняют свои миссии («квесты»), но при этом часто остаются в тени: ведь их прерогатива – проводить тайные операции, без лишнего шума добиваться справедливости, исправлять чужие ошибки, штопать потрепанные края социальной ткани общества или просто бороться за выживание, а не победно возвращаться домой с тем, что Кэмпбелл называл благами и эликсирами. Любопытство для них – знак отличия, а не позорное клеймо, и далее мы увидим, что связь женщины со знанием, которая преподносится как грех, нарушение запретов и зачастую неприличная назойливость, на самом деле оказывается признаком эмпатии, сочувствия и заботы. Начиная с Евы и Пандоры, наша культура позиционировала любопытных женщин как сбившихся с пути, как исключение из правил, а их стремление к знанию объясняла темными и запретными желаниями.

Еще до того, как в 1988 г. Билл Мойерс представил Джозефа Кэмпбелла широкой публике в своей серии телепередач «Джозеф Кэмпбелл и сила мифа» (Joseph Campbell and the Power of Myth) и тем самым сделал профессора знаменитостью, «Тысячеликий герой» заинтересовал Голливуд, быстро став настольной книгой руководителей киностудий. Но им не нужно было продираться сквозь объемный труд Кэмпбелла с его многочисленными отсылками к священным писаниям Востока и Запада. Вместо этого они могли ознакомиться с очень удобной сокращенной версией книги: семистраничной памяткой, известной как «Практическое руководство по "Тысячеликому герою"» (A Practical Guide to *The Hero with a Thousand Faces*). Это руководство под авторством Кристофера Воглера, который позднее начал преподавать студентам киношкол курс, основанный на работе Кэмпбелла, и в 1992 г. опубликовал свой бестселлер «Путешествие писателя», стало незаменимой шпаргалкой для всей киноиндустрии. Именно этот секретный ингредиент поспособствовал оглушительному успеху самых разных

фильмов, от «Спартака» до «Звездных войн». Джозеф Кэмпбелл стал не только проводником в мир мифов для эрудитов, но и авторитетным консультантом для менеджеров голливудской фабрики грез. Более того, благодаря своему обаянию и обширным познаниям он стал гуру для множества американцев, которые обращались к нему в поисках источника духовного роста.

Кэмпбелл испытывал легкое раздражение – и не более – по тому поводу, что научное сообщество не воспринимало его исследования всерьез. В Гарварде я долгие годы готовила бакалавров – специалистов по фольклору и мифологии, но ни разу не встречала имя Кэмпбелла в учебном плане. Было очевидно, что Кэмпбелл персон нон грата, и не только потому, что его знаменитый призыв «Следуй за своим счастьем» звучал старомодно, банально и казался отголоском культуры хиппи 1970-х гг. с ее верой в «силу цветов», но и потому, что юнгианская философия и исследования архетипов, в духе которых были написаны труды Кэмпбелла, уже давно утратили былой авторитет и даже высмеивались. Вневременные универсалии остались в прошлом, и научный мир променял вечные истины на культурные конструкты и постструктуралистскую неопределенность.

Нигде ригидность архетипического мышления не проступает так явно, как в бинарной модели мужского и женского начал, на которую опирается Кэмпбелл в своих работах о мифологиях мира. Женщина «дает и подпитывает жизнь»^[2], это ее биологическая функция, раз за разом повторяет Кэмпбелл в своих трудах. Что представляют собой женщины в мифологии? Ответ простой: «Женщина символизирует саму природу», поскольку «мы физически рождаемся от нее». Мужчина же отвечает за «принципы общества и социальные роли», утверждает Кэмпбелл в своих размышлениях о богинях. «Отец вводит ребенка в общество и объясняет ему смысл жизни, а мать воплощает саму Жизнь». Другими словами, анатомия – это судьба. Но все свои слова о женщинах, которые дают и подпитывают жизнь, Кэмпбелл вскоре берет назад, поскольку его Женщина также «мать смерти» и «ночного сна», в который мы возвращаемся.



Дж. Кэмпбелл

Замечания Кэмпбелла о богинях и женщинах стали для меня откровением – оказалось, что за всеми этими образами плодородных благодетельниц у него скрывается не что иное, как лик смерти. Внезапно, во мраке ночей глобальной пандемии, я поняла ярость одной из своих студенток, которая считала свои занятия фольклором и мифологией своего рода крестовым походом против Кэмпбелла, поскольку для него роль женщины в любой культуре сводится к культам плодородия и смерти. В тот момент, когда эта студентка разразилась гневной тирадой, я была уверена, что Кэмпбелл всего лишь описывает символическое мировоззрение наших предков и их гендерное разделение труда, а не закрепляет устаревшие культурные установки.

И лишь когда я заметила, что Кэмпбелл воспринимает богинь (и вообще женщин) не только как символы плодородия, но и как муз, я начала задумываться о его трактовке мифологии в целом. «Она вдохновляет поэтов», – говорит Кэмпбелл о женщине. Эта женщина-муза имеет три функции: «дарить нам жизнь», «принимать нас в смерти» и «вдохновлять нас... побуждать к творчеству»^[3]. *Нам, нас:* я тут же поняла, что стоит за этими местоимениями. Кэмпбелл проговаривается: самоактуализация с помощью слова – удел мужчин. Женщины, как музы Гомера, Данте и Йейтса, нужны лишь для одного – вдохновлять. Но почему женщины не могут тоже заявить о себе и разделить столь превозносимый Кэмпбеллом творческий импульс? Мои сомнения в идеях Кэмпбелла пришлись как раз на то время, когда я познакомилась с эссе французского критика Элен Сиксу «Смех Медузы», в котором она пишет, что женщины должны вырваться из западни молчания и отказаться мириться с тем, что им отводят место на задворках или, по ее меткому выражению, «в гареме». Литература (и вообще творческая деятельность) была делом «великих мужей» и оставалась бы таковым, если бы женщины не вырвались на авансцену, используя слова как оружие^[4].

Мадлен Миллер – одна из многих современных писательниц, которые, с некоторым запозданием, откликнулись на манифест Сиксу и призыв других авторов-женщин, причем не просто начав создавать собственные литературные произведения, но и наделив голосом женщин прошлых эпох. В романе «Цирцея», где рассказчицей выступает знаменитая древнегреческая чародейка, превращавшая мужчин в свиней, мы слышим собственный голос героини и узнаём ее версию знакомого сюжета, из которой становится ясно, что у нее были все основания использовать свою магию именно таким образом^[5]. Мы также узнаем точку зрения Цирцеи на истории, рассказанные ей Одиссеем, – на его яркое, захватывающее повествование о событиях, описанных Гомером. Когда она пересказывает эти истории своему сыну Телегону, случается нечто странное: «Их жестокая суть стала как никогда очевидной» и «Что раньше представлялось смелой авантюрой, теперь казалось отвратительным кровопролитием»^[6]. Даже сам Одиссей в ее рассказах превращается из отважного и хитроумного героя в черствого, жестокого человека, который уже не вызывает былого восхищения. Внезапно перед нами открывается другая перспектива, и мы понимаем, что истории похожи на калейдоскоп: один небольшой поворот – и все может в корне измениться. На страницах этой книги мы еще не раз увидим: когда женщины берутся за перо, история получается совсем другой.

В этой работе я буду рассуждать о том, как истории (особенно те, которые разворачиваются в условиях войн, конфликтов, кризисов и бедствий) со временем приобретают другие смыслы в зависимости от того, кто нам их рассказывает. Я также буду рассматривать новые нарративы, возникшие на протяжении последних столетий: сначала в «бабкиных сказках», которые рассказывали детям на ночь, потом в текстах «проклятой толпы бумагомарательниц», как их в позапрошлом веке называл американский писатель Натаниэль Готорн, и на страницах «женской белиберды», по более современному определению нобелевского лауреата по литературе сэра Видиадхара Сурадхпрасада Найпола из Великобритании^[7]. Какие трактовки получили архетипы, которые Джозеф Кэмпбелл выделил в мировой мифологии, когда за перо взялись женщины? Как женщины переосмыслили понятие героизма и какие новые формы героических деяний появились на свет, когда они сели за письменные столы и взялись за сочинительство?

Есть одна общая нить, которая связывает движение #MeToo с античными мифами и даже «бабкиными сказками». Что сделала Филомела, когда муж ее сестры Терей жестоко ее изнасиловал и вырезал ей язык? Соткала полотно, на котором изобразила его злодеяния. Арахна тоже смело изобличила сексуальные домогательства Зевса и других богов на гобелене, который выткала в соревновании с Афиной. А в старых сказках (на ум приходят английская «Мистер Фокс», армянская «Нури Хадиг» и немецкая «Жених-разбойник») немало героинь спасаются тем, что рассказывают, зачастую на свадебном пире, о чужих преступлениях и причиненном

им вреде. Они избегают домашнего насилия и издевательств благодаря силе слова. Они редко орудут мечом и часто лишены пера, а потому прибегают к традиционным домашним ремеслам и их вербальным аналогам – плетут сказки, ткут сюжеты и прядут истории, – чтобы исправить положение и при этом не просто расквитаться с обидчиком, но и добиться социальной справедливости.

Еще в 1990-х гг. американская поэтесса, философ и психоаналитик Кларисса Пинкола Эстес призывала читателей своей книги «Бегущая с волками: Женский архетип в мифах и сказаниях» проникнуться архетипом из ее подзаголовка и познать скрытые глубины женской души^[8]. Настоящая работа также исследует разнообразие типов героизма, но она нацелена не столько на поиск в преданиях прошлого психотерапевтических средств, сколько на то, как социально отчужденные, экономически эксплуатируемые и сексуально порабощенные женщины умудрялись не только выживать, но и наделять свою жизнь смыслом.

Сегодня, переосмысливая многие сюжеты и истории прошлого, мы понимаем, что женщины тоже совершали сверхчеловеческие деяния, зачастую не покидая при этом (или не имея возможности покинуть) собственный дом. Может, их миссии и не были похожи на приключения в дальних странах, но требовали от них не меньшей отваги и стойкости. Подобно Пенелопе из «Одиссеи» или Шахразде из «Тысячи и одной ночи», они использовали свое мастерство сплести нити и слова, чтобы «заштопывать» прорехи, давать советы и заявлять о преступлениях, – и таким образом трансформировали культуру, в которой им выпало жить. Сейчас они вновь выходят на сцену, постепенно образуя новый пантеон, который меняет наше представление о том, что есть героизм. Это не только ум и отвага, но также забота и сострадание – все те качества, которыми должна обладать истинная героиня.

Мы живем во времена, которые эволюционный психолог Стивен Пинкер назвал «веком эмпатии»: уже сейчас изданы десятки книг о том, почему для нас важна эмпатия, какие нейробиологические процессы за ней стоят, что такое эмпатический разрыв и т. д. Зайдите на Amazon, введите в поиск «эмпатия», и вы обнаружите сотни книг – и психологические исследования, и книги по саморазвитию, и руководства по воспитанию детей – с этим словом в названии или подзаголовке. Любопытно, что само слово «эмпатия» появилось в нашем коллективном лексиконе только в начале XX в., а частота его использования резко повысилась лишь в последние десятилетия, когда это качество стало считаться одной из самых важных культурных ценностей. Этот процесс совпал с массовым выходом женщин на рынок труда, который произошел в эти же несколько десятилетий, что неудивительно: некоторые психологи, в частности Саймон Барон-Коэн из Великобритании, утверждают, что эмпатия крайне сильно развита в женском мозге, в то время как систематизация – черта, с которой связана способность к изобретательству, – чаще присуща мужскому мозгу. При этом Барон-Коэн признает (возможно, с некоторой снисходительностью), что «эмпатия – *самый ценный ресурс* в нашем мире», и выражает обеспокоенность тем, что она «почти никогда или вообще никогда» не удостоивается должного внимания в сферах образования, политики, бизнеса или судопроизводства. С 2011 г., когда была опубликована работа Барона-Коэна «Наука зла: Об эмпатии и истоках жестокости» (*The Science of Evil: On Empathy and the Origins of Cruelty*), эмпатия стала для развитого мира своего рода навязчивой идеей и ныне играет важнейшую роль во всех упомянутых областях.

Экс-президент США Барак Обама в своих знаменитых выступлениях высказывался о важнейшей проблеме нашего социального мира – и что же он считал этой проблемой? «Дефицит эмпатии». Экономист и философ Джереми Рифкин в книге «Эмпатическая цивилизация» (*The Empathic Civilization*) призывает нас совершить скачок к «глобальному эмпатическому сознанию». В книге под названием «Далеко от яблони» (*Far from the Tree*) психолог Эндрю Соломон пишет о детях, которые кардинально отличаются от своих родителей, и о том, каково им приходится во времена «кризиса эмпатии». Разумеется, на эту тему звучат

и противоположные мнения. В психологическом исследовании с провокационным названием «Против эмпатии» (Against Empathy) Пол Блум признает значимость «когнитивной эмпатии», под которой он подразумевает способность понять боль другого человека, но высказывает опасения насчет «эмоциональной эмпатии» – инстинкта, который заставляет нас фиксироваться на одном несчастье в ущерб многим другим и зачастую побуждает нас в большей степени сопереживать тем, кто похож на нас самих.

«У раненого я не пытаю о ране, я сам становлюсь тогда раненым», – писал Уолт Уитмен в «Листьях травы». Если задуматься об этих словах, начинаешь задаваться вопросом, не лежат ли в основе такой «эмоциональной эмпатии» (которую я предпочитаю называть эмпатической идентификацией) некие глубинные проблемы. В этой книге мы познакомимся с иным пониманием героизма – героизма, обусловленного не столько эмпатией, сколько заботой и чуткостью, которые возникают благодаря открытости миру, а значит, любопытству и внимательности по отношению к тем, кто его населяет. Недостаточное любопытство становится, таким образом, величайшим грехом, неспособностью осознавать существование других и задумываться об их судьбах и условиях их жизни. Быть может, наше нынешнее осознание ценности эмпатии подпитано героизмом женщин прошлого, женщин, которые, будучи сами маргинализованными и бесправными, искренне заботились о тех, кто был угнетен, поработен, сломлен и принужден к подчинению?

Кого мы сейчас считаем героями и почему у нас так мало героинь? В первой главе этой книги мы рассмотрим связь героических фигур с военными конфликтами и проанализируем понимание того, что значит быть героем в нашей культуре. Героями зачастую бывают воины, но ими также могут стать святые и спасители, мужи, побеждающие монстров духовной силой^[9]. Джозеф Кэмпбелл отмечал, что у женщин «слишком много дел», чтобы тратить время на истории (удивительное заявление для человека, питавшего глубочайшее благоговение перед сказительством и его способностью формировать культуру). Он признавал существование «героев-женщин» и «иной перспективы» в волшебных историях или «бабьих сказках», которые были в ходу в прошлом. В этих сказках фигурировали бесстрашные женщины, которые проходили бесчисленное множество испытаний. Но во время великого переселения волшебных историй от домашнего очага в детскую большинство подобных сюжетов оказалось утеряно – в значительной мере потому, что в них поднимались табуированные темы, касающиеся семейных отношений, ритуалов ухода и брачных обычаев. А вместе с этими историями были утрачены и многие модели героического поведения.

Трудно усомниться в том, что тысячеликий герой доминирует в западном сознании, и в первой главе этой книги я рассмотрю труд Кэмпбелла и его влияние на трактовку таких эпических произведений, как «Одиссея». Женщины тоже фигурируют в триумфальных историях о героических подвигах и деяниях, но зачастую они словно невидимы: бездеятельны, лишены голоса и участия в общественной жизни. Мы видим деяния Одиссея, радуемся его победам, чувствуем его тоску и торжествуем, когда он находит дорогу домой. Пенелопа же, как многие ее сестры из других мифов и эпических поэм, заключена в четырех стенах и мало что может сказать от своего собственного лица. Но у нее, как и у других ее мифических сестер, есть своя миссия – и сейчас мы, наконец, способны разглядеть в ней нечто большее, чем ее верность и терпение.

Глава 2 будет посвящена историям о «похищении», начиная с мифов о Персефоне и Европе. В ней будет также рассказано о том, как ткачихи, такие как Филомела и Арахна, становятся мастерицами и художницами с социальной миссией. Кроме того, в ней мы поговорим о нанесении увечья – вырезании языка – и разберем, как эта разновидность пытки использовалась в литературе и в реальной жизни, чтобы заставить женщин замолчать, сделать из них пример в назидание другим и лишить их единственного оружия. В этом контексте особенно показателен целый ряд родственных друг другу сказок о персидском Камне терпения, осо-

бый акцент в которых сделан на том, как важно рассказать правду, поведать свою историю (порой в форме жалобы на вероломных соперниц), даже если твой собеседник всего лишь неодушевленный объект. Этот Камень, который можно обнаружить и в сказках многих других культур, становится для героини внимательным слушателем и настолько сопереживает ее рассказу о нанесенном ей уроне, что, будучи неспособным расплакаться, раскалывается на части в результате своей эмпатической идентификации.

Волшебные сказки и мифы веками демонстрировали удивительную жизнеспособность: они перенесли цензуру, осуждение, запреты и бесчисленные формы колонизации, став частью культурного архива, который, несмотря на почтенный возраст его содержимого, по сей день постоянно поднимается и обновляется. В главе 3 мы увидим, как волшебные сказки, которые ассоциировались с женской речью – болтовней, сплетнями и слухами, – были подвергнуты дискредитации, в то время как греческая и римская мифология получили статус «священных» и стали расцениваться как кладезь вечных, универсальных истин. Американская писательница Ребекка Солнит напоминает нам, что стоит за уничижительным отношением к сказкам. Мы как культура возвеличили истории о героях и силе (которая часто означает способность причинять боль) и отмахнулись от историй об испытаниях, которые требуют стойкости, упорства и умения находить союзников. «За фасадом из говорящих животных, волшебных предметов и фей-крестных, – пишет Солнит, – скрываются печальные истории об отверженных, обездоленных, недооцененных, одиноких людях и их отчаянном стремлении найти родственные души и обрести свое место в жизни»^[10]. Из дошедших до нас устных преданий мы узнаём о том, как лишённые голоса женщины карабкались на стеклянные горы, перебирали кучи зерна и превращали солому в золото, выполняя эти невозможные задачи сами или обращаясь к помощникам. Какие стратегии они использовали, чтобы отстаивать свою позицию, укреплять солидарность, выживать и одерживать победы? Об этом нам многое могут поведать волшебные сказки, которые не вошли в современный канон. Как это всегда бывает, наше культурное наследие парадоксальным образом сохраняется за счет тех, кто выступает против него: эти борцы уничтожают традиционные истории, но вместе с тем переосмысливают их для следующих поколений. В завершение главы мы обсудим то, как англоязычные писательницы Энн Секстон, Анджела Картер, Маргарет Этвуд и Тони Моррисон отвоевали сказочный канон, демистифицировав, демифологизировав и переработав содержащиеся в нем истории.

История английского слова *curiosity* («любопытство») полна сюрпризов: на протяжении веков оно неоднократно наполнялось новыми смыслами. Это качество закрепилось за определенным типом женских персонажей (необязательно за героиней в традиционном понимании этого термина). В главе 4 мы рассмотрим различные значения этого слова, которые некогда разделились на две основные группы: одно, теперь уже устаревшее, связано с «одариванием заботой или причинением неудобств», другое, используемое по сей день, определяется как «стремление увидеть или узнать; желание научиться; заинтересованность». Женское любопытство и страстное стремление к познанию находило много проявлений, два из которых особенно явственно свидетельствуют о насущных гендерных проблемах. Первое – это романы о супружеской измене (написанные, как правило, мужчинами): неверность была одной из немногих форм свободы, доступных женщинам в прошлых веках. Второе – это изобретенный Луизой Мэй Олкотт жанр, в котором девочки (и только девочки) представляли смелыми, отважными и предприимчивыми личностями – пусть и не всегда в реальной жизни, но хотя бы в своем воображаемом мире.

Все желания, страсти и потребности, которые превращают взрослых женщин в чудовищ, можно свободно испытывать и выражать в детстве. Детская невинность, как защитная ширма, позволяла женщинам самоактуализироваться, сочиняя истории о девочках, помогавшие им говорить во весь голос о своих собственных заботах и тревогах. Джо Марч Луизы Мэй Олкотт заложила основу для целой череды других амбициозных художниц и писательниц, целой пле-

яды самых разных персонажей, от Энн из Зеленых крыш до Кэрри Брэдшоу из «Секса в большом городе» и Ханны Хорват из «Девчонок». Культ девушки-писательницы прослеживается почти напрямую от «Маленьких женщин» сквозь пласт литературы для девочек к экранным фантазиям на тему литературного творчества как профессионального занятия.

В главе 5 мы перейдем от любопытных писательниц к юным сыщицам и наблюдательным старым девам, чтобы показать, как эти фигуры, движимые тягой к расследованиям, также становятся агентами социальной справедливости и принимают на себя все аллегорические свойства Немезиды. Нэнси Дрю, героиня Кэролайн Кин, которая гоняет за рулем своего синего родстера; мисс Марпл Агаты Кристи, которая вяжет в своем кресле-качалке. Похоже, это два доминирующих типа женщины-детектива: одна – дерзкая, пылкая, хорошо обеспеченная и привлекательная, другая – маргинализованная, одинокая, лишняя и почти невидимая. А Чудо-женщина Уильяма Марстона покажет нам, – хвала Афродите! – что женщины вечно обречены на двойную нагрузку: переносить посягательства на свою женскую идентичность и вместе с тем защищать невинных от сил зла.

Последняя глава приведет нас в Голливуд, где мы увидим, как современные фильмы переосмысливают мифологические тропы и истории о героях из прошлого. Мы смотрим всего лишь ностальгические повторения старого (диснеевские «Белоснежка и семь гномов» и «Золушка»)? Или же относительно новые критические адаптации («Леденец» Дэвида Слейда и «Ханна» Джо Райта – всего лишь два примера из множества) стали частью новой концепции киноиндустрии? Голливуд приложил немало усилий, чтобы создать новую героиню, женскую версию мифологического трикстера. Она выполняет собственные секретные задачи, действуя под прикрытием, как антисоциальный хакер или чокнутый тайный агент, и замечая следы, чтобы сохранить свои таланты в тайне. Все эти женщины-трикстеры, начиная с Лисбет Саландер из «Девушки с татуировкой дракона» и заканчивая Милдред Хейс из «Трех билбордов на границе Эббинга, Миссури», не просто играют мускулами и обводят вокруг пальца представителей власти. Они также функционируют как часть внесудебной системы, призванной обнаруживать и исправлять недостатки правовой системы. С ними резко контрастируют опасные новые Евы и двуличные интриганки, которые также представлены в современной кинематографической культуре – например, в таких фильмах, как «Из машины» Алекса Гарленда или «Прочь» Джордана Пила. Ведь стоит появиться героиням с новыми лицами и новыми характеристиками, стоит им выйти на первый план, как они тут же вызывают ответную реакцию в форме антигероинь – призраков, которые преследует нас, становятся заметным, осязаемым элементом культурной среды, напоминая о том, что созданию новых героинь всегда сопутствует возникновение новых злодеек.



Авторы часто говорят, что трудились над книгой всю свою жизнь. В этой работе собраны десятки лет моего читательского опыта, с 1950-х гг. и по сегодняшний день. Возможно, я бы не набралась смелости взяться за тему, которая требовала той же страсти к чтению, что и в детские годы, если бы не глобальная пандемия, клятва сократить использование стриминговых сервисов до часа в день и безрассудство так называемого золотого возраста. Проект начинался как попытка разобраться с тем, что беспокоило меня, когда я начала читать свои первые большие книги («Дневник Анны Франк» и «Джейн Эйр» Шарлотты Бронте), тревожило меня в подростковом возрасте («Дурное семя» Уильяма Марча и «Повелитель мух» Уильяма Голдинга), настораживало, когда я была студенткой («Алая буква» Натаниэля Готорна и «На Западном фронте без перемен» Эриха Марии Ремарка) и вдохновляло в годы преподавательской работы в Гарвардском университете (так много всего, что не перечислить).

Я начала преподавать в 1970-х гг., в то время, когда, как признавал сам Кэмпбелл, женщины начали вторгаться в сферы, в которых раньше доминировали мужчины и для которых «не существует женских мифологических моделей»^[11]. «Пусть женщина умрет во мне!» – так заклинала леди Макбет; таков, по мнению Кэмпбелла, был боевой клич многих новых воительниц в «населенных мужчинами джунглях», хотя, как мне казалось, это было всего лишь защитной проекцией, отторжением части своего внутреннего мира в непростую эпоху социальных перемен. Вместе с тем я постоянно слышала, как на факультетских заседаниях мои коллеги говорили о «подходящем для этой работы сотруднике», а все приглашения на гарвардские заседания, приходившие мне прямоком из ректората, долгие годы начинались со слов «Уважаемый сэр». Вот тогда я и начала обращать внимание не только на работы женщин-писательниц, но и на то, как женщины были представлены в текстах, которые я изучала со своими студентами. И студенты, в свою очередь, тоже не давали мне расслабиться, год за годом заставляя меня все больше и глубже задумываться о гендере – будь то чтение «Поворота винта» Генри Джеймса, просмотр «Метрополиса» Фрица Ланга или разбор «Лолиты» Владимира Набокова.

Когда я сама изучала литературу в Принстонском университете, все мы, студенты, знали, что у жены одного из преподавателей нашего факультета есть уголок для научных занятий возле аудитории, где проходили семинары. Она работала над книгой о женщинах-писательницах, и звали ее Элейн Шоултер. Как это странно, думали мы все. И всем нам не давал покоя вопрос: она реальный ученый или просто «факультетская жена» (в то время все наши преподаватели были мужчинами, и это было расхожее обозначение для их супругов). В любом случае она работала над темой, которая не казалась интересной никому из нас, с головой погруженных в изучение Ницше, Толстого и Кафки. Мы читали «К генеалогии морали», не задумываясь о том, насколько узки и предвзяты наши собственные взгляды, разбирали «Анну Каренину», не поднимая вопрос о женских самоубийствах, и шли по лабиринту «Превращения», не видя странности в том, что женщины, будучи маргинализованными, в то же время считаются как бы центральными фигурами, наделенными символическим значением.

Моим самым ярким воспоминанием за годы учебы, однако, остается защита диссертации, этот последний рывок в четырехлетнем марафоне за докторской степенью. Некоторое время назад актриса Натали Портман рассказала, что многие аспекты взаимодействий с влиятельными голливудскими мужчинами представлялись ей раньше нормой жизни: «Вначале мне казалось, что мне нечего рассказать, но потом я подумала: "Погодите, да у меня сотни историй"»^[12]. И дальше она начала перечислять случаи пусть не явных домогательств, но проявлений хищнического поведения. Ее слова заставили меня осознать, что у всех нас есть масса таких историй, которые в свое время не вызвали желания поделиться ими. И я, как и многие другие, сама решила тогда о них промолчать.

Когда защита моей диссертации была отложена на час, потому что преподаватели факультета о чем-то совещались в аудитории, где она должна была проходить, я волновалась, но не слишком сильно. Однако во время самой защиты я с каждой минутой нервничала все больше, чувствуя какое-то напряжение, словно что-то идет не так. И лишь после окончания мероприятия, когда моя диссертация была предварительно принята, мой научный руководитель Теодор Циолковский, навсегда ставший героем в моей книге, рассказал мне о настойчивых попытках одного преподавателя с нашей кафедры воспрепятствовать моей защите. За год до этого я сбегала из его кабинета, когда он попытался зажать меня в угол, и до сих пор помню, как он говорил о своей страсти к рыжеволосым женщинам из Восточной Европы и какое облегчение я испытала, когда, схватившись за ручку входной двери, поняла, что она не заперта.

Я упомянула эти два эпизода: пренебрежительное отношение к труду, который создавала женщина, и замалчивание истории о хищническом поведении, – потому что они могли бы закончиться иначе, если бы я в полной мере осознавала ценность любопытства и внимания, а также значимость откровенного рассказа о том, что с тобой произошло. В этом и заключается

основная идея всей моей книги. Я училась в том же помещении, где Элейн Шоултер работала над диссертацией, ставшей впоследствии книгой «Их собственная литература: Британские женщины-писательницы от Бронте до Лессинг» (*A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing, 1977*). Эта работа повлияла на все последующие литературоведческие исследования, открыв перед ними совершенно новую область для изучения, но труд Шоултер – а она сама и подавно – был в то время до такой степени маргинализирован, что сейчас в это трудно поверить. Почему я не проявляла никакого интереса к ее работе и самому ее присутствию? И почему не нашла слов, чтобы рассказать кому-нибудь о случае в кабинете того преподавателя? Когда мой научный руководитель спросил, не было ли у меня каких-то конфликтов с этим человеком, я выдала: «Мне кажется, говорить о личных взаимоотношениях было бы неэтично и непрофессионально». Неэтично? Непрофессионально? Почему я не нашла в себе сил рассказать правду о том неловком (слово «травмирующий» тогда было нам неизвестно) эпизоде? Я была эмигранткой и получала стипендию от организации, к которой относилась с огромным почтением, – высказать какое-либо недовольство вышестоящими лицами для меня было немыслимо.

«Тысячеликая героиня» – это глубоко личный экскурс в мою собственную историю знакомства с мифами, эпическими поэмами, сказками, художественной литературой и кинематографом, историю понимания (зачастую неверного), перечитывания и пересматривания – с последующим переосмыслением. Сейчас, во времена, когда мы выходим за рамки разделения героизма на виды в зависимости от гендера, прошлое все еще давит на нас, преследует нас, побуждая задуматься об эволюции ценностей, заложенных в историях, которые мы рассказываем, пишем и переосмысливаем. Какими были герой и героиня раньше – и какими они должны быть в наши дни? Эта книга, возможно, не способна ответить на все вопросы той студентки Кэмпбелла, которая хотела стать героиней (вернее, героем!), но мне хочется надеяться, что она может послужить отправным пунктом для множества путешествий к осознанию себя и обретению силы в историях, которые когда-то рассказывали наши предки и которые мы теперь рассказываем сами.

Порой я чувствовала себя так, словно бреду на ощупь по местам, которые, как мне казалось, знаю как свои пять пальцев. Разве я не знала практически наизусть «Одиссею», прочитав ее сначала в старшей школе, потом в колледже, в аспирантуре и, наконец, со своими детьми? Разве не понимала смысл сказок, которые разбирала со студентами много лет? Разве не засыпала в детстве с «Дневником Анны Франк» под подушкой, не боготворила Томаса Манна и Джеймса Джойса в колледже, не упивалась Прустом и Камю в аспирантуре и не наслаждалась возможностью рассказывать о великих книгах своим студентам? Мое близкое знакомство с этими текстами не заставило меня к ним охладеть, но сделало невосприимчивой ко многому из того, что сразу же бросилось мне в глаза, стоило только начать отслеживать истории их героинь, держа в голове модель странствия героя. Я надеюсь, что «Тысячеликая героиня» покажет, как важно оставаться открытыми и с любопытством относиться к тем, кто населяет этот мир, а также не бояться высказываться, даже если всех, кто был здесь до вас, заставляли молчать. Сейчас, когда женщины гораздо лучше представлены в профессиональной сфере (они работают врачами, пилотами, пожарными, проповедниками, судьями...), почти невозможно сожалеть о том мире, который мы потеряли. Теперь у нас нет дефицита в женских моделях (что вымышленных, что реальных), и все они меняют мифы, по которым мы строим свою жизнь, и, хочется верить, направляют наш человеческий мир к более гуманному будущему.



Глава 1

Пой, о муза

Путешествие героя и миссия героини

Я не хочу менять одну иерархию, чтобы установить другую... Интереснее понять, как вообще возникает интеллектуальное господство, как знание проходит путь от нашествия и завоевания к откровению и личному выбору.

ТОНИ МОРРИСОН.

Игра в темноте

Нет героев действия, есть герои самоотречения и страдания.

АЛЬБЕРТ ШВЕЙЦЕР.

Жизнь и мысли

Идея книги о тысяче и одном лице героини¹ рискует показаться не столько ответом на «Тысячеликого героя» (1949) Джозефа Кэмпбелла, сколько попыткой его перешеголять. Однако ее героиня ни в одном из своих обликов нисколько не соперничает с тысячей героев Кэмпбелла. «Тысяча и один» в арабской культуре обозначает некое большое число, притом эта добавочная единица, выходящая за пределы тысячи, символизирует стремление к бесконечности. Эта цифра в названии моей книги указывает на неограниченные возможности, а также на грандиозный диапазон проявлений героизма.

С одной стороны, герои и героини изящно ускользают от любых попыток загнать их в рамки определений и классификаций, а с другой – мне было непросто удержаться от соблазна ограничить своих героинь моделью, которая оказалась бы всего лишь подобием архетипа Кэмпбелла с его 12 этапами путешествия героя. И критики, и последователи всегда рискуют повторить и укрепить те модели, которые собирались развенчивать. Но, как подчеркивает сам Кэмпбелл, герои все время удивляют нас своей буйной непредсказуемостью и раздражающим игнорированием законов, норм и правил. Не говоря уж об откровенно гротескных примерах героического поведения. Вождь народа виннебаго по имени Вакдьюнкага ест собственные внутренности; греческий воин Ахиллес оскверняет тело Гектора, протаскивая его за своей колесницей вокруг Трои; ирландский Кухулин подвержен припадкам ярости, которые превращают его в злобное чудовище.

Некоторые герои ведут себя как разбойники с большой дороги, но это не мешает им становиться нашими культурными ролевыми моделями – и мы продолжаем чтить их за храбрость, отвагу и мудрость. Они возвращаются после битв или одиночных странствий, покрытые «славой». Они покоряют нас и во времена нашей юности, и в зрелые годы. И мы не перестаем восхищаться ими, воспевать их «странствия» и «поиски» (если пользоваться терминами Кэмпбелла), закрывая глаза на их изъяны, будь они трагическими или комическими.

Джозеф Кэмпбелл постарался рассказать «на удивление постоянную» историю о героях. Надо воздать ему должное: он широко расставил сети, охватив самые разные уголки наших символических миров, от преданий коренных американцев до мифов древних греков, и не побоялся по-новому взглянуть на религиозные традиции Востока и Запада. Его главной целью было определить характерные черты героического архетипа и обозначить маршрут путешествия героя, которое начинается, как правило, в очень скромном обиталище и, пройдя через захватывающие приключения, заканчивается триумфальным возвращением домой с целитель-

¹ Оригинальное название книги – The Heroine with 1001 Faces. – Прим. ред.

ным эликсиром. Непокоримая уверенность Кэмпбелла в том, что именно такой путь проходят все герои, внушает трепет – сравниться с ней по стойкости может разве что его убежденность в том, что женщинам в его пантеоне героев не место.

На образном языке мифологии, утверждает Кэмпбелл, женщины представляют собой «всеобщность того, что может быть познано». Он интуитивно верно чувствует, что мифологическое мировоззрение связывает женщину со знанием, зачастую в скрытой форме. Герой же, добавляет он с некоторым лукавством, – «это тот, кто приходит, дабы познать». Иными словами, у женщины нет необходимости покидать дом. Она «образец всех образцов красоты» и «ответ на все желания». Как «мать, сестра, возлюбленная, невеста», она – «сулящая блаженство цель» поисков героя. И чтобы максимально доходчиво донести мысль, что женщина особенно хороша тогда, когда она безжизненна и неподвижна, Кэмпбелл возводит в ранг самой прекрасной из всех героинь Спящую красавицу. Она «воплощение обещания совершенства»^[13].

Почему Кэмпбелл начинает «Тысячеликого героя» со сказки, с истории о непокорной королевне? Анализ «Короля-лягушонка», которым открывается сборник «Детские и семейные сказки» (1812) братьев Гримм, занимает значительную часть первой главы книги Кэмпбелла. И как же называется эта глава? «Исход» – так Кэмпбелл обозначает первые шаги в путешествии героя. Кэмпбелл пересказывает сказку братьев Гримм о королевне, которая, уронив свой золотой мячик в бездонный колодец, вынуждена заключить сделку с лягушонком: он готов вернуть ей игрушку в обмен на выполнение некоторых требований, подразумевающих общение с ним как с близким другом. Стоит героине допустить лишь один маленький промах – не поймать подброшенный в воздух мячик, – как перед ней разверзается целая вселенная, готовая провести ее через приключение, трансформацию и искупление. В данном случае оба героя – и жалкий лягушонок, и гордая королевна – становятся действующими лицами золотого мифа о перерождении.



М. Дирмер. Принцесса-лягушка (1897)

Если путь героя заключен в нарратив о путешествии, который позволяет бесстрашному искателю приключений изведать большой мир, то миссия героини представляет собой нечто совсем иное. Вернемся к «Королю-лягушонку»: заколдованное земноводное проходит путь трансформации (и Кэмпбелла интересует именно эта составляющая сказки), но что же делает королева? Она ни разу не выходит за пределы собственного дома, но в кульминационный момент швыряет сексуально притязавшего на нее лягушонка об стену, и – шмяк! – он превращается в прекрасного принца. Внезапно мы осознаём, что героиня не так уж про-

ста: она способна на неожиданные проявления своеволия и протеста. Однако Кэмпбелла эта деталь не интересует. Все свое внимание он сосредоточивает на контрасте между сказочными девицами, которые могут стремиться лишь к тому, чтобы переступить порог между детством и взрослой жизнью, и реальными героями, способными в борьбе увенчать себя славой и обрести некие трансцендентные смыслы. Но меня гораздо больше волнует акт неповиновения со стороны принцессы и избавление, которое он влечет за собой. Кстати, именно эта часть сказки вызвала наибольшее недовольство у моих студентов. Как это? А где же поцелуй, который должен был разрушить заклятие? Они представляли себе эту историю совсем иначе.

Кэмпбелл признает, что героини, которые отправляются в путешествия и проходят трудные испытания, все-таки существуют: он упоминает сюжет о Психее, но тут же отмахивается от него, утверждая, что в нем всего лишь «главные роли поменялись местами». По его мнению, такой расклад – исключение из правил. Однако, если взглянуть подробнее на латинское прозаическое изложение мифа о Купидоне и Психее, сделанное во II в. Апулеем из Мадавры (ныне М'Дауруш в Алжире), мы увидим, что женщина отправляется в путь вовсе не по тем причинам, которые толкают на поиски приключений героя-мужчину. Психея демонстрирует все те черты, которые присущи героическому поведению женских персонажей в мифах: любопытство, внимание к окружающим и упорство. Она отправляется спасать Купидона, потому что, поддавшись любопытству, увидела своего супруга, который прокрадывался к ней в постель под покровом ночи (слухи утверждали, что он чудовище). Чтобы вернуть мужа, она должна выполнить ряд невыполнимых задач: перебраться огромную гору зерна, состричь шерсть с бешеных овец, набрать воды из источника, питающего реки Стикс и Коцит. В конце, выполняя задание, показывающее ее небезразличие к окружающим, она вновь идет на поводу у своего любопытства (так же, как Пандора, Ева и множество других жадных до знания героинь).

Знаменитое исследование Кэмпбелла сосредоточено на путешествии героя, которое, как подчеркивает автор, ставит перед тем высокие цели и требует отваги и упорства, силы и ловкости. Если первые два качества у героинь тоже присутствуют в избытке, то в последних двух пунктах у мужчин явное преимущество, поскольку женщин обычно изображают как лишенных мускульной мощи и физической сноровки героя.

Несколько месяцев я была убеждена, что названием этой книги будет нечто вроде «Странствие героя и испытания героини». Героини, которых держат в четырех стенах, берут в плен, изгоняют из дома или заточают в темнице, постоянно оказываются ограничены в своих возможностях, и для них вся история превращается скорее в испытания, чем в путешествие. Но в таком гендерном разделении героизма на действие с одной стороны и страдание с другой есть что-то неправильное. Неужели все женщины прошлого были обречены просто молчать и покорно нести свое бремя? А как же такие герои, как Ахиллес, Тесей и Геракл? Разве им не приходилось получать раны и терпеть боль и разве вся их жизнь не была одним сплошным испытанием?

Как раз в это время я наткнулась на румынскую сказку «Заколдованный кабан», вариант «Купидона и Психеи» Апулея. В ней, как и во всех других вариациях этого сюжета, которые я прочитала позже, героиня-принцесса совершает одну и ту же ошибку: пытается разрушить заклятие, из-за которого ее супруг превращается днем в животное. Когда она терпит неудачу, мужу приходится ее покинуть. «И увидишь ты теперь меня только, – говорит он ей, – если износишь три пары железных постолов да сотрешь стальной посох, пока будешь искать меня по свету»^[14]. Она отправляется в долгий путь и идет вперед, пока ее последняя пара башмаков не разваливается и посох не стирается. Недаром Келли Линк в своем рассказе по мотивам «Снежной королевы» Ханса Кристиана Андерсена говорит: «Девушки, вы никогда не задумывались, что чтение сказок может плохо сказаться на состоянии ног?»^[15] Один последний акт самопожертвования, и будущая принцесса воссоединяется с мужем в его человеческом облике. Изношенные железные башмаки фигурируют во многих сказках – этот сильный образ слу-

жит напоминанием о том, что ради своей цели героини тоже готовы на многое: хоть взбираться по стеклянным горам, хоть пересекать ледяные пустоши. Более того, мотивирует их на такое трудное путешествие альтруистический порыв: отправляясь в путь, героиня выполняет свою миссию, полная решимости добиться для себя счастливого финала, но при этом главная ее цель – спасти своего возлюбленного и избавить его от злых чар, а не просто воссоединиться с ним.

Героини сказок, сюжет которых фольклористы относят к типу «поиск потерянного мужа», редко стремятся обрести силу или власть. Однако они принимают вызов от тех, чья сила намного превосходит их собственную, шьют рубашки из звездочета, готовят и убивают для мачех, ведьм и гномов. А еще заводят дружбу с существами, которые вскоре оказывают им помощь: лисами и голубями, золотоглазыми рыбами, муравьями и пчелами.

Героини тоже преисполнены духа борьбы, но цели их миссий (а ими оказывается, как правило, не лавровый, а брачный венец) меркнут по сравнению с блеском той славы и доблести, которой венчают себя герои. Тем не менее бунтарка и причина ее бунта зачастую находятся прямо у нас под носом, просто не всегда там, где мы привыкли искать героические деяния. Работая над этой книгой, я начала постепенно осознавать, что героини обычно выполняют социальную миссию: пытаются кого-то спасти, что-то восстановить или исправить при помощи своего единственного оружия – слов. Герои, напротив, всегда вооружены и готовы к битве. Они отправляются в странствия с гораздо более высокой целью, нежели просто вернуться домой. Стремясь снискать славу в бою (как правило, на войне или в поединках), они в первую очередь хотят обрести бессмертие. Проще говоря, они увековечивают себя путем самовозвеличения и самомифологизации. Нет ничего удивительного в том, что, когда нас просят привести примеры героев, мы тут же вспоминаем имена мужчин и богов, а припомнить женские имена оказывается несколько труднее.

Слова и деяния

Что есть «герой»? Этот вопрос встает перед нами снова и снова. Он занимает нас со школьной скамьи, мы возвращаемся к нему каждый раз, когда требуется определить наши культурные ценности и идеалы, проиллюстрировав их примерами выдающихся фигур прошлого: «многосветлого» Ахиллеса, хитроумного Одиссея, дерзкого Ананси или необузданного Сунь Укуна. Наш коллективный архив сюжетов, полный историй, мифов, притч, легенд и много чего еще, содержит множество образцов героического поведения, к которым мы обращаемся в поисках примеров для подражания. Научное сообщество предлагает нам бесконечное количество определений «героя»: помню, как студенткой я усердно записывала в тетрадь характеристики героев наподобие Геракла, чье величие было связано не столько с благими поступками, сколько с так называемой «преображающей энергией божественной искры». Один из ученых – знатоков героического описывал деяния подобных героев как пугающую комбинацию «милосердия и преступности», «невероятных приключений и позорных предательств», «триумфальных побед над врагами и безжалостного истребления невинных»^[16]. На фразе про истребление невинных я слегка зависла, но, очнувшись, продолжила свой конспект.

С упорством прилежного ученика мы задаем себе этот же вопрос – что есть «герой», – когда читаем газетные заголовки и слышим истории о тех, чьи поступки достойны одобрения, восхищения и уважения. «Нью-Йоркский пожарный вынес медсестру из горящего здания». «Смотритель парка помог спуститься с горы изнуренному туристу, заплутавшему на коварном маршруте». «Мужчина вытащил водителя из машины после взрыва бензобака». Я надергала эти заголовки из новостей, но могла бы и просто написать «Салли» – и многие вспомнили бы пилота Чесли Салленбергера, который прославился успешной вынужденной посадкой пассажирского лайнера на Гудзон в январе 2009 г. после того, как попавшие в турбины птицы

вывели из строя оба двигателя, и спас жизни всех 150 пассажиров рейса. Мы видим в героях не только ролевые модели, но и своих защитников. Их надежность действует на нас успокаивающе, вселяет уверенность, что благодаря их добрым деяниям наш мир может стать менее хрупким и более безопасным, более милосердным. Эти сильные, бесстрашные мужчины делают его лучше.

Наше слово «герой» происходит от греческого ἥρως. В печатном тексте на английском языке оно было впервые использовано в 1522 г. «Оксфордский словарь английского языка», авторитетнейший источник по словоупотреблению, предлагает несколько определений, первое из которых гласит: «Мужчина (в некоторых случаях женщина) со сверхчеловеческой силой, отвагой или особым дарованием, любимец богов». Примерно 60 лет спустя в одном из церковных документов впервые появилась и «героиня», а в 1609 г. британский драматург Бен Джонсон уже использует это слово в отношении женщин с «непобедимой и несокрушимой силой духа»^[17]. «Оксфордский словарь английского языка» определяет «героиню» так: «женщина, совершившая отважный или благородный поступок; женщина, заслужившая восхищение и признание своими выдающимися качествами или достижениями». Невозможно вообразить, чтобы где-нибудь в этом определении появилась вставка «в некоторых случаях мужчина».

Герои – это сверхлюди, а героини – женщины, заслужившие восхищение и признание. Эти определения наводят на мысль, что, возможно, было бы разумно отказаться от термина «героиня» и сделать «героя» гендерно нейтральным термином для всех. А возможно, и нет. Как покажет эта книга, между героями и героинями есть существенные различия, и те качества, которыми они должны обладать, со временем меняются. Герои и героини выработали разные стратегии того, как добиться признания: одни в большинстве случаев делают ставку на свою невероятную ударную силу, а другие, в соответствии со стереотипом, действуют тихо и скрытно, но при этом умудряются находить творческие, глубоко вдохновляющие решения. В настоящее время наше представление о гендере, вероятно, будет расширено за счет включения небинарных, гендерно флюидных индивидов, однако это обстоятельство делает еще более важным понимание тех культурных сценариев поведения и жестких бинарных кодов, которые содержатся в мифах, легендах и сказках прошлого.

В книге «Герои», впервые опубликованной в 2018 г., актер и писатель Стивен Фрай пересказывает истории из времен, которые он называет «веком героев». Под этим термином он подразумевает Античность. Он уточняет, что будет описывать тех «мужчин и женщин, кто берет собственную судьбу в свои руки, отвагой, хитростью, дерзостью, прытью и силой совершает поражающие воображение подвиги, изгоняет ужасных чудищ и порождает великие культуры и династии, меняющие мир»^[18] (он мог бы написать «в некоторых случаях женщин» в скобках, поскольку в большинстве его историй фигурируют мужчины и боги мужского пола). Читая книгу Фрая, я невольно задумалась, чем же занимались женщины, пока мужчины воевали с чудовищами. Из-за этого постоянного упора на победу, одержанную грубой силой, у меня в голове вдруг что-то щелкнуло, и я задалась вопросом, нет ли в наших мифах и преданиях каких-либо других форм героизма.

Я хочу обратить особое внимание на фразу Стивена Фрая «поражающие воображение подвиги», поскольку женщины очень долго были исключены из сферы публичных действий и сидели дома, пока мужчины ходили на войну и на работу – туда, где у них была возможность совершать отважные деяния, которые будут позже увековечены в нашем коллективном наследии. Философ Ханна Арендт, немка еврейского происхождения, пишет о том, что деяния – такие хрупкие и преходящие – забываются особенно быстро, поскольку существуют лишь в момент их совершения. Однако благодаря историям деяния сохраняются в культурной памяти и становятся источником вдохновения для будущих поколений, примером, которому мы должны следовать. Дань памяти отдается до тех пор, пока эта память сохраняется. Именно поэтому греки так ценили поэзию и историю, которые даровали героям бессмертие и берегли

героические деяния от забвения^[19]. В конце концов, только благодаря Гомеру мы до сих пор помним имена Ахиллеса, Гектора и Патрокла.

Слова и деяния: связь между говорением и действием, о которой пишет Арендт, наталкивает на определенные размышления, ведь героев с их искупительным призванием помнят в первую очередь благодаря «поражающим воображение подвигам», а не великим речам. Кажется, что красноречие у героев играет куда меньшую роль, чем эпические деяния. Но, возможно, тогда существует гендерное разделение героического труда, при котором мужчины обретают славу и остаются в памяти народа за счет того, что они *делают*, а женщины – за счет того, что они говорят, рассказывают или сообщают? Объединение слов и деяний парадоксальным образом привлекает наше внимание к тому, что говорение и действие как аспекты героического поведения странным образом отделены друг от друга: все действие выпадает героям, а героиням зачастую остаются одни только слова, причем произносимые не публично, а в интимной, домашней обстановке.

Кто может проиллюстрировать магию слов (и то, как женщины используют их силу) лучше, чем Шахразада, героиня «Тысячи и одной ночи», сборника сказок разного происхождения – арабских, персидских, индийских, турецких и многих других, – составленного в Золотой век ислама? Эта книга, которую также иногда называют «Арабские ночи», спустя много столетий была переведена на английский язык: первое ее англоязычное издание появилось в 1706 г. Я еще не раз вернусь к Шахразде на последующих страницах, но сейчас я хотела бы остановиться на героическом обещании, которое она дает своей сестре Дуньязде. Шахразада вызывается стать новой женой тирана Шахрияра, который был так разгневан неверностью своей бывшей супруги, что убил ее, а заодно и всю ее развратную свиту. Дабы заглушить постигшее его унижение, Шахрияр придумывает невероятный по своей жестокости план: каждый день брать себе новую жену, а потом, на следующее утро, ритуально ее обезглавливать. Но у Шахразеды имеется план спасения. Она говорит своей сообщнице-сестре, что начнет рассказывать историю – «что-то, в чем будет, с соизволения Аллаха, наше освобождение», – и царю придется отказаться от своей затеи^[20]. Слова – ее оружие, и она собирается сплести их в такое количество историй (их потребуется тысяча и одна – в данном случае вполне конкретное, а не абстрактно-бесконечное число), которое позволит ей избежать смерти и трансформировать окружающую ее культуру. Шахрияр действительно попадает на эту удочку, прекращает творить насилие, делает Шахразеду своей царицей, и они живут «долго и счастливо» с тремя сыновьями, рожденными от их ночных свиданий. Шахразада, будучи одновременно плодотворной сказительницей и фертильной партнершей, переиначивает этот мир и открывает в нем возможность для искупления, трансформации, восстановления нормального течения жизни и здоровой преемственности.



Э. Дюлак. Иллюстрация к сборнику «Тысяча и одна ночь» (1907)

Шахразада переносит в пространство спальни искусство сказительства и использует его, чтобы покорить царя. Она убеждает его, что казни не усмирят его гнев и не утолят его жажду мести. Сегодня женщины тоже прибегают к сказительству, но иначе – они не пытаются увлечь и воспитывать слушателей повествованием о вымышленных событиях, а рассказывают реальные истории из своей жизни, весьма убедительно перечисляя перенесенные ими обиды и издевательства. Как показали новостные заголовки последних лет и движение #MeToo, истории – это мощное оружие для борьбы с разными формами социальной несправедливости и средство для исправления тех видов злоупотреблений, которые стремилась устранить Шахразада. Невозможно отрицать, что нарратив свидетельского показания обладает огромной силой, способной уличить, обвинить и осудить человека на суде общественного мнения, и эта внесудебная инстанция может сработать весьма впечатляющим образом, подвергнув виновного наказанию более суровому, чем предусматривает законодательство государства. Подобные свидетельства – рассказы о пережитом, где раскрывается совершённое зло и нанесенный ущерб, – приобрели в последнее время беспрецедентно большой вес и имеют тот же характер социальной миссии, который некогда побудил Шахразиду рискнуть собственной головой, чтобы спасти жизни других женщин. Героини сказок постоянно использовали эту стратегию в своих изобличительных рассказах, которые встречаются не только в англо-саксонском и европейском фольклоре, но и в устной традиции всего мира. Речь о тех самых «бабкиных сказках», которые были дискредитированы и списаны в утиль как недостойные внимания небылицы.

Когда Джозефа Кэмпбелла спросили, в чем суть героического странствия женщины, можно ли считать его таким же, «как у мужчины», он ненадолго задумался. «Все великие мифологии и большинство мифологических сказаний мира представлены с мужской точки зрения», – признал он. Взявшись писать «Тысячеликого героя», он хотел включить туда и «женщин-героев», но обнаружил, что искать их надо в волшебных сказках: «Женщины рассказывали их детям, и потому, как вы сами понимаете, точка зрения здесь совсем иная»^[21]. В сказках мы не только видим мир глазами женщин, но и слышим женские голоса. Их не было слышно в мифах, которые сочиняли и исполняли поэты-сказители, но они отчетливо звучали в историях, которые женщины рассказывали не только детям, но и всем тем, с кем вместе шили, пряли, готовили еду, стирали одежду и занимались прочей работой, которая традиционно считалась женской.



Дж. Баттен. Иллюстрация к сказке «Мистер Фокс» (1890)

Сказки часто указывают на силу, заключенную в словах и историях. Язык может довести до беды, но может и спасти от страшной участи. В британской сказке «Мистер Фокс» девушка по имени леди Мери использует изобличительную силу нарратива и рассказывает

историю для того, чтобы раскрыть в ней правду. В эту сказку встроен поучительный пример того, как история может послужить инструментом восстановления социальной справедливости. Мистер Фокс, богатый и красивый мужчина, сватается к леди Мери, и та решает посетить до свадьбы замок жениха и посмотреть, как он живет. Замок мистера Фокса, с его высокими стенами и глубоким рвом, кажется неприступным, но леди Мери, будучи «храброй девушкой», проникает в него и осматривает покои. Над одной дверью написано: «Дерзай, дерзай, но не слишком дерзай, / А не то узнаешь горя непочатый край». Леди Мери, конечно, дерзает, и узнает непочатый край горя, обнаружив в замке Кровавую комнату: «...и что же она увидела – скелеты и залитые кровью мертвые тела прекрасных девушек». Когда в замок возвращается мистер Фокс, который тащит за собой прекрасную девушку, леди Мери прячется за винной бочкой и становится свидетельницей того, как мистер Фокс отрубает девушке кисть руки с бриллиантовым перстнем на пальце. Отлетевшая рука падает леди Мери на колени и становится тем доказательством, которое необходимо ей, чтобы выдвинуть обвинение против своего жениха, в одночасье превратившегося из партнера во врага^[22].

Вот как заканчивается одна из версий этой сказки:

А надо сказать, что брачный договор леди Мери и мистер Фокс должны были подписать на другой день. Вот собрались все домочадцы за праздничным столом. Мистера Фокса усадили против леди Мери. Он взглянул на нее и промолвил:

– Как вы сегодня бледны, дорогая моя!

– Я плохо спала эту ночь, – ответила она. – Меня мучили страшные сны.

– Плохие сны к добру, – сказал мистер Фокс. – Расскажите нам, что вам снилось. Мы будем слушать ваш дивный голос и не заметим, как пробьет час нашего счастья.

– Мне снилось, – начала леди Мери, – будто я вчера утром отправилась в ваш замок. Я нашла его в лесу, за высокими стенами и глубоким рвом. На воротах замка было написано:

Дерзай, дерзай...

– Но ведь это не так, да и не было так, – перебил ее мистер Фокс.

– Я подошла к двери и прочла на ней:

Дерзай, дерзай, но

Не слишком дерзай...

– Но ведь это не так, да и не было так, – опять перебил ее мистер Фокс.

– Я поднялась по лестнице на галерею. В конце галереи была дверь, а на ней надпись:

Дерзай, дерзай, но

Не слишком дерзай,

А не то узнаешь горя

Непочатый край.

– Но ведь это не так, да и не было так, – проговорил мистер Фокс.

– А потом... потом я открыла дверь и увидела комнату, где лежали скелеты и окровавленные тела каких-то несчастных женщин!

– Но ведь это не так, да и не было так. И не дай Господь, чтобы было так! – сказал мистер Фокс.

– И еще мне снилось, будто я бросилась бежать по галерее и только успела добежать до лестницы, как увидела вас, мистер Фокс! Вы тащили через двор какую-то бедную девушку, молодую, нарядную и прекрасную.

– Но ведь это не так, да и не было так. И не дай Господь, чтобы было так! – возразил мистер Фокс.

– Я бросилась вниз и только успела спрятаться за бочкой, как вы, мистер Фокс, вошли в зал, волоча девушку за руку. Вы прошли мимо меня, и мне показалось, будто вы старались снять с ее руки бриллиантовый перстень. А когда вам это не удалось, мистер Фокс, мне приснилось, будто вы подняли меч и отрубили бедной девушке руку, чтобы завладеть ее перстнем!

– Но ведь это не так, да и не было так. И не дай Господь, чтобы было так! – закричал мистер Фокс и вскочил с места, кажется собираясь еще что-то добавить.

Тут леди Мери выхватила из-под плаща отрубленную руку, протянула ее мистеру Фоксу и сказала:

– Нет, это так, и было так! Вот рука, а вот перстень! Ну, что? Не так?

Тогда братья леди Мери и все гости обнажили свои мечи и изрубили мистера Фокса на куски.

Предъявив доказательство, леди Мери без труда убеждает своих родных и друзей покарать злодея. Безобидная форма рассказа о сне, атмосфера праздника и благосклонные слушатели позволяют ей говорить открыто, не сомневаясь, что ее спасут и избавят от страшной доли. Представив истину в виде сна – то есть чего-то нереального, не воспринимающегося как факт, – леди Мери находит в себе смелость рассказать об ужасах, которые творятся в замке мистера Фокса, а затем предъявляет вещественное доказательство, жуткий маленький трофей, подтверждающий, что ее «сон» на самом деле описывает страшные события, которые случились наяву. Эта сказка воспринимается буквально как стародавнее руководство к действию для жертв сексуального насилия и неосмотрительного замужества. Она одновременно подает пример восстановления социальной справедливости и напоминает о том, что для подтверждения ваших заявлений может потребоваться вещественное доказательство.

Герои Кэмпбелла, взятые им из мифов и религий, отправляются на поиски приключений и возвращаются с целительными эликсирами. Героини сказок более скромны в своих амбициях. Они добиваются справедливости без оружия в руках: их главная сила – истории, с помощью которых они раскрывают злодеяния и призывают негодяев к ответу. После более подробного рассмотрения мифических героев Кэмпбелла я обращаюсь к одному из основополагающих текстов западной культуры – «Одиссее» Гомера. Его основные действующие лица, хитроумный скиталец Одиссей и домохозяйка Пенелопа, наглядно демонстрируют гендерный перекося в нашем восприятии героического. Странствие героя и миссия героини. Проведя это жесткое разграничение, каким бы грубым и приблизительным оно ни было, мы сделаем первый шаг к пониманию того, какие силы движут протагонистами историй, которые мы привыкли считать «классикой». Классика – это тексты, которые поселились в классах и вошли в государственные учебные программы, призванные формировать культурные ценности.

Мало кто из преподавателей поступает как Филип Пулман, автор серии фэнтези-романов «Темные начала», обладатель литературных премий. Работая учителем в средней школе Бишоп Кирк в Оксфорде, он трижды в неделю рассказывал ученикам собственные версии «Илиады» и «Одиссеи», пересказывая, но не повторяя слово в слово их сюжеты. Большинство же учителей предпочитает следовать букве, а не духу поэмы: они просто разбирают текст в том виде, в котором он до нас дошел, и используют гомеровские описания Одиссея и Пенелопы, чтобы познакомить с ними своих учеников и оживить дискуссию в аудитории. Как минимум по одной этой причине важно озвучивать разные взгляды на эпические поэмы Гомера, и уже сейчас крепнет хор голосов, которые говорят о пугающей сексуальной политике и гендерной динамике в мифах, эпосе и других памятниках прошлого. В этом хоре звучит и мой голос, и сейчас я надеюсь показать, как те, кого в этих историях подавляли, заставляли молчать и отодвигали на второй план, сумели найти собственные стратегии для героических деяний, больших и малых. Далее в этой главе вы увидите, как современные писательницы возвращают на сцену

оттесненных на второстепенные роли женщин прошлого и дают им право голоса, тем самым признавая их находчивость и наделяя их способностью действовать самостоятельно. «Пенелопада» Маргарет Этвуд, «Тысяча кораблей» Натали Хейнс и «Безмолвие девушек» Пэт Баркер – яркие примеры тех книг, которые предлагают нам новое прочтение «Илиады» и «Одиссеи», напоминая при этом, что у любой истории есть и другая сторона, а лишённые права голоса не лишены возможности вести себя как герои^[23].

Тони Моррисон быстро осознала, что она сама и другие писательницы не просто оживляют героинь прошлого, но и создают нечто новое. По ее собственным словам, в таких работах, как «Возлюбленная» и «Смоляное Чучелко» (Tag Baby), она не просто воспроизводит существующие архетипы, а пересматривает их со своей точки зрения, наделяя новыми смыслами. Мадлен Миллер переосмысливает образ Цирцеи в одноименном романе 2018 г., отказываясь изображать ее злодейкой, как это было в «Одиссее», и позволяет нам увидеть, что ее магия носит защитный характер. Героиня романа Фрэн Росс «Орео» (Oreo, 1974), дочь чернокожей и еврея, использует тропы окружающей ее культуры, чтобы преодолевать расовые барьеры по ходу своего квеста, очень похожего на путешествие Тесея через лабиринт. Эти авторы помогают нам понять, что возможности для героических речей и деяний безграничны и что героини, как и герои, обладают необыкновенно пластичными и бесконечно изменчивыми чертами. Но давайте сперва взглянем на героев и попытаемся понять, как Джозеф Кэмпбелл обнаружил на их тысяче лиц единообразные черты.

Тысячеликий герой

Античные герои, занимавшие промежуточное положение между людьми и богами, были, как правило, воплощением воинской доблести и совершали деяния в духе великих подвигов Геракла. Когда Джозеф Кэмпбелл начал исследовать архетип героя, он выявил одну и ту же драматическую последовательность действий: сначала происходит серия боевых столкновений, конфликтов и испытаний, каждое из которых представляет огромную опасность и требует приложения невероятных усилий, а потом все заканчивается триумфальной победой и возвращением домой. Так всепоглощающей темой исследований Кэмпбелла стали решительные мужчины, люди действия, и те искупительные странствия, в которые они отправляются, чтобы привести к спасению – в том или ином смысле – всех нас.

Джозеф Кэмпбелл родился в 1904 г. в Нью-Йорке, учился в Дартмутском колледже и в Колумбийском университете. В 1925 г. он получил диплом специалиста по английской литературе и начал работать над диссертацией, изучал романские языки и санскрит в университетах Парижа и Мюнхена, но затем ушел из аспирантуры Колумбийского университета и снял, по его собственным словам, «дешевую хибару» в северной части штата Нью-Йорк, где прожил пять лет, читая по девять часов в сутки и размышляя о своем будущем. В 1934 г. он получил преподавательскую должность в Колледже Сары Лоуренс, который в то время был исключительно женским учебным заведением, и на протяжении 38 лет читал там курсы по литературе и мифологии, пользовавшиеся большой популярностью.

Все военные годы Кэмпбелл просидел там же, в Колледже Сары Лоуренс. История английских колониальных завоеваний и жестокости поселенцев к коренным жителям Америки сформировала в нем циничное отношение к войнам, и даже Гитлер со своими сокрушительными армиями поначалу не мог сбить его пацифистский настрой. Кэмпбелл собирался записаться в отказники от военной службы по убеждениям совести, однако, прочитав в «Бхагавад-гите» о воинском долге Арджуны, решил, что, если его призовут, он тоже будет сражаться. Впрочем, когда стало известно, что призывать будут только мужчин моложе 38 лет, Кэмпбелл вздохнул с облегчением: ему совсем не хотелось вступать в ряды тех, кого он сам прозвал

«крикливыми вояками», – солдат, присягнувших «англо-саксонской империи машин и оппортунистической лжи».

Безусловно, работая над книгой о героях, вышедшей в 1949 г., Кэмпбелл не мог не вдохновляться – хотя бы на подсознательном уровне – храбростью американских солдат, многие из которых, пройдя тяжелые бои, с победой вернулись на родину и чествовались как герои. Нельзя не отметить и возросший в годы войны интерес Кэмпбелла к религиям Южной Азии и мифам Восточной Азии с их акцентом на самоотречении, а также то, что себя он относил не к воинам или торговцам, а к «третьему лагерю» – к тем, кто пишет книги и картины или играет на музыкальных инструментах. Их долг (и его, разумеется, тоже) состоит в том, чтобы «обнаруживать и воплощать, не идя ни на какие компромиссы, идеалы Добродетели, Истины и Красоты»^[24]. И все же именно «солдат Джо», собирательный образ американского солдата, вне всяких сомнений, служил источником вдохновения – если не тем самым героическим идеалом – для многотрудного проекта Кэмпбелла, посвященного грандиозным подвигам, кровавым расправам, вырванным в бою победам и триумфальным возвращениям домой.

Работа Кэмпбелла захватила умы писателей, художников и кинорежиссеров XX в. практически сразу после своей публикации. Ее популярность возросла благодаря беседам автора с Биллом Мойерсом – серии интервью под названием «Сила мифа», снятой в 1988 г. на ранчо «Скайуокер» Джорджа Лукаса. Эта серия имеет статус «одной из самых успешных передач в истории общественного телевидения» и до сих пор привлекает внимание зрителей^[25]. Как и многие другие режиссеры, создатель «Звездных войн» использовал работу Кэмпбелла как шаблон для сочинения собственного мифа, но сделал это самым изобретательным образом: опираясь на классические мотивы описанного Кэмпбеллом мифологического странствия, он сотворил совершенно новый, завораживающий нарратив оригинальной трилогии «Звездных войн». «Если бы не он [Кэмпбелл], – сказал однажды Лукас, – я бы, наверное, до сих пор пытался написать сценарий для "Звездных войн"»^[26].

Каким-то интуитивным образом Кэмпбелл догадался, что все героические фигуры – Иисус, Будда, Моисей, Кришна, Ясон, Давид, Персей, король Артур, – которые населяют его многочисленные труды о мифах, не так уж сильно отличаются от менее внушительных персонажей, блуждающих по миру сказок в вечном поиске «земного рая», «земли обетованной», «лучшего мира», страны изобилия и безделья Кокань, «молочных рек, кисельных берегов» или любого другого варианта утопического идеала (все блага которого суммируются в сказках лаконичным «и жили они долго и счастливо»). В «Тысячеликом герое» он говорит: «...самая незатейливая детская сказка обладает особой силой затрагивать и вдохновлять глубокие пласты творчества – так же, как капля воды сохраняет вкус океана»^[27], и эти слова справедливы по отношению к любой истории.

Кэмпбелл начинает свое исследование тысячеликого героя с изложения собственной концепции «мономифа» (этот термин он позаимствовал у Джеймса Джойса – писателя, которому была посвящена его докторская диссертация и перу которого, что немаловажно в данном контексте, принадлежит роман «Улисс»). По его мнению, истории о героях рождаются из недр человеческой фантазии, движет которой потребность обуздать наш страх смерти. Каждая культура творит собственные мифы «спонтанно», но при этом все они вписываются в жесткую схему, которая задает и контролирует ход любой из этих локальных вариаций единого сюжета. «Почему за многообразием своих одежд мифология повсюду оказывается одинаковой?» – вопрошает Кэмпбелл. Народ лакота, может, и называет своего бога-трикстера Иктоми, но его действия мало отличаются от поведения западноафриканского Ананси, греческого Гермеса или мезоамериканского Кетцалькоатля. Слушаем ли мы какого-нибудь конголезского колдуна с горящими глазами, или читаем переводы мистической поэзии Лао-Цзы, или улавливаем смысл эскимосской сказки, добавляет Кэмпбелл, – всегда мы встречаем одну и ту же историю. Кэмпбелл с впечатляющей уверенностью перечисляет 12 основных блоков, из которых, как из

кирпичиков, собирается каждая отдельная история, – это и есть, по его наблюдениям, те конструктивные элементы, которые лежат в основе мифов, легенд и сказок из самых разных уголков нашей планеты и обеспечивают им поразительное сходство друг с другом.

1. Обыденный мир.
2. Зов к странствиям.
3. Отвержение зова.
4. Встреча с наставником.
5. Преодоление первого порога.
6. Испытания, союзники, враги.
7. Приближение.
8. Главное испытание.
9. Награда/перерождение.
10. Обратный путь.
11. Возрождение.
12. Возвращение с эликсиром.

«На удивление постоянная история» Кэмпбелла прослеживает путь героя от рождения до (символической) гробовой доски, за которой следует некая форма воскрешения. Исход, Инициация и Возвращение – вот та базовая формула, которую профессор выводит для своей аудитории. Инициация, как выясняется, и есть что-то вроде «главного испытания», но поскольку она служит всего лишь трамплином к награде, воскрешению и возвращению домой, Кэмпбелл ограничивается абстрактным термином, не перегруженным болью и страданием.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.

Комментарии

1.

Phil Cousineau, ed., *The Hero's Journey: Joseph Campbell on His Life and Work* (Novato, CA: New World Library, 2003), 109–10.

2.

Кэмпбелл Дж. *Богини: Тайны женской божественной сущности* / пер. О. Чекчурина. – СПб.: Питер, 2019.

3.

Там же.

4.

Hélène Cixous, "The Laugh of the Medusa," *Signs* 1 (1976): 875–93.

5.

По словам Сэди Дойл, «магия – это голос маргинализированных людей, ответ на угнетение». См. *Dead Blondes and Bad Mothers: Monstrosity, Patriarchy, and the Fear of Female Power* (Brooklyn, NY: Melville House, 2019), 220.

6.

Миллер М. *Цирцея* / пер. Л. Тренина. – М.: Corpus, 2020.

7.

Слова Готорна цитируются в книге Frank L. Mott, *Golden Multitudes* (New York: Macmillan, 1947), 122. Замечание Найпола – в Amy Fallon, "V. S. Naipaul Finds No Woman Writer His Literary Match – Not Even Jane Austen," *The Guardian* (June 1, 2011).

8.

Эстес К. П. *Бегущая с волками: Женский архетип в мифах и сказаниях*. – Киев: София, 2016.

9.

Подробнее об этом различии см. Robert S. Ellwood, *Introducing Religion: Religious Studies for the Twenty-First Century*, 5th ed. (New York: Routledge, 2020), 48–54.

10.

Rebecca Solnit, "On Letting Go of Certainty in a Story That Never Ends," *Literary Hub*, April 23, 2020.

11.

Кэмпбелл Дж. *Богини: Тайны женской божественной сущности*.

12.

"Have Hundred Stories: Natalie Portman on Sexual Harassment," *News 18*, November 21, 2017.

13.

Кэмпбелл Дж. *Тысячеликий герой* / пер. О. Чекчурина. – СПб.: Питер, 2018.

14.

Лэнг Э. Красная книга сказок / пер. С. Ильин. – М.: Издательский дом Мещерякова, 2018.

15.

Линк К. Все это очень странно / пер. А. Веденичева, Э. Войцеховская. – М.: Гаятри, 2006. См. также Theodora Goss, *The Fairytale Heroine's Journey* (блог), <https://fairytaleheroinesjourney.com/into-the-dark-forest-the-fairy-tale-heroines-journey/>.

16.

Eugene M. Waith, *The Herculean Hero in Marlowe, Chapman, Shakespeare and Dryden* (New York: Columbia University Press, 1962), 16.

17.

Ben Jonson, *The Complete Masques*, ed. Stephen Orgel (New Haven, CT: Yale University Press, 1969), 543.

18.

Фрай С. Герои: Человечество и чудовища. Поиски и приключения / пер. Ш. Мартынова. – М.: Фантом Пресс, 2019. В своем исследовании женских образов в сказках Джонатан Готшалль отмечает, что женщины-протагонисты «гораздо реже» описываются как обладающие отвагой или физической способностью к героическим поступкам. «Полученные данные, – заключает он, – не исключают возможность того, что женские персонажи проявляют героизм иными способами, не сопряженными с физической отвагой и риском». См. его "The Heroine with a Thousand Faces: Universal Trends in the Characterization of Female Folk Tale Protagonists," *Evolutionary Psychology* 3, no. 1 (2005): 85–103.

19.

У Арендт полис, или пространство публичности, образуется непосредственно за счет «обмена словами и действиями». «...действие и говорение учреждают некое пространство "между", не привязанное ни к какой родной почве и способное распространиться повсюду в обитаемом мире». См. Арендт Х. *Vita Activa, или О деятельной жизни*. – М.: Ад Маргинем, 2017.

20.

Книга «Тысячи и одной ночи» в 8 т. / пер. М. Салье. – М.: Гослитиздат, 1959–1960.

21.

Кэмпбелл Дж. Мифы и личностные изменения: Путь к блаженству / пер. О. Чекчурина. – СПб.: Питер, 2017.

22.

Английские народные сказки / пер. и сост. Н. Шерешевская. – М.: ГИХЛ, 1957.

23.

«В литературном контексте мифы продолжают жить и развиваться, даже эволюционировать», – пишет Кэтрин Хьюм (Kathryn Hume) в *The Metamorphoses of Myth in Fiction since 1960* (New York: Bloomsbury Academic, 2020), 6.

24.

Stephen Larsen and Robin Larsen, *Joseph Campbell: A Fire in the Mind* (Rochester, VT: Inner Traditions, 2002), 310.

25.

"Podcast: Joseph Campbell and 'The Message of the Myth,'" Moyers on Democracy.

26.

Wolfgang Saxon, "Joseph Campbell, Writer Known for His Scholarship on Mythology," The New York Times, November 2, 1987.

27.

Larsen and Larsen, Joseph Campbell, 327.