

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
Государственное образовательное учреждение высшего
профессионального образования
"БАРНАУЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ"

Г.П. Козубовская

***Русская литература :
миф и мифопоэтика***

Монография

БАРНАУЛ 2006

83.3 P5-4
К 592

Козубовская, Г.П.

Русская литература: миф и мифопоэтика : монография. – Барнаул : БГПУ, 2006. – 324 с.

ISBN 5 – 88210 – 355 – X

В монографии исследуется специфика мифологизма русской поэзии начала XIX века (В.А. Жуковский, К.Н. Батюшков, А.С. Пушкин, Е.А. Баратынский), мифопоэтика отдельных мотивов и жанровых форм, в частности, элегии и послания. Рассматриваются авторские мифы, существующие в мифопоэтической парадигме мир-текст, и коды, формирующие эти мифы.

Монография адресована специалистам филологического профиля, культурологам, учителям-словесникам школ, гимназий и всем, интересующимся русской культурой.

Рецензенты:

Н.Н. Скотов, член-корр. РАН (ИРЛИ РАН, Пушкинский Дом);
Н.Б. Лебедева, доктор филологических наук, профессор БГПУ)

ISBN 5 – 88210 – 355 – X

© Барнаульский государственный
педагогический университет, 2006
© Г.П. Козубовская, 2006

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА И МИФОЛОГИЯ (ЖАНРОВЫЙ АРХЕТИП И ПОЭТИКА)

Русская поэзия начала XIX века, в момент становления национальной литературы, носит, в основном, переводной характер. Мифологическая образность лирических произведений идёт от их первоисточника, роль автора-переводчика сводится к интерпретации этих образов в контексте целого. Выдвинувшиеся на первый план в эпоху романтизма лирические жанры - элегия и послание, по-разному преломляли мифологическую образность. В элегиях наблюдается «имитация» мифа, его стилизация, в посланиях, где автор не скован рамками перевода, - ироническое, иногда пародийное, «обыгрывание» мифа, иронические аналогии с ним.

До сих пор в справочных изданиях, обобщающих научное знание, нет определения элегии (см. КЛЭ, ЛЭС и др.). Историки литературы, опираясь на теоретиков, в частности, Б.В.Томашевского, заметившего, что «...давать статическое определение жанра, которое бы покрывало все явления жанра, невозможно...» [Томашевский 1959: 502-503], ограничиваются описанием истории становления жанра. Л.Г.Фризман [1973, 1991], полемизируя с теоретиками, утверждавшими, что жанры в историко-литературном процессе обречены на затухание и последующее умирание, обозначил этапы развития элегии в ее многообразных тематических вариациях [1973, 1991]¹.

В небольшой по объему работе тогда еще молодого ученого Л.Флейшмана [Флейшман 1968] наметился поворот от исследования тематики к исследованию собственно «стиховой материи», внутренних процессов, ведущих к трансформации жанра². Элегия как ведущий жанр русской романтической школы - «школы гармонической точности» - изучается Л.Я.Гинзбург с точки зрения ее специфического языка [Гинзбург 1974]. Структурное описание многообразных уровней жанровой модели (на материале элегии А.С.Пушкина «Воспоминание») предложил С.Сендерович, соединив диахронный и синхронный подходы [Сендерович 1982]. Исследования В.Грехнева о внутренних механизмах жанра [Грехнев 1972, 1975, 1977, 1982, 1985, 1991] и С.Бройтмана о диалогизме уточнили общую картину динамики русской

¹ «Философско-онтологический» аспект - предмет внимания И.Л.Альми [1961], генетический - Р.Григорьяна [Григорьян 1990].

² Вниманием к структуре отмечены работы Г.А.Гуковский, исследовавшего закономерности развития элегии в XVIII века [Гуковский 1927].

элегии в XIX веке [Бройтман 1983, 1989, 1999, 2001]¹. В.Э.Вацуро, обозначив тенденции «элегической школы» пушкинской поры, исследовал механизмы поэтического мышления и генезис мотивов [Вацуро 1994].

Новые методологии в литературоведении конца XX-начала XXI вв. коснулись и элегии. Интертекстуальный подход в работах О.Проскурина дает возможность интерпретировать элегию в рамках «памяти культуры», выявить ее культурные коды [Проскурин 1999]²; психоаналитический подход И.П. Смирнова – при всей его неоднозначности – уловить механизмы связи творческой личности (как психосоматического организма) с поэтической материей ее созданий [Смирнов 1994]; философско-онтологический Е.К. Созиной – интерпретировать глубинные значения «письма», несущего информацию о внутренних процессах сознания [Созина 2001]. В этот ряд вписываются В.Шмид, обозначивший принципы пушкинской элегии в ее динамике [Шмид 1998], А.Фаустов, расшифровавший знаки элегического «языка переживания» [Фаустов 1998] и Б.М. Гаспаров, раскрывший некоторые аспекты мифопоэтического мышления поэта, реализованные в языке [Гаспаров 1999]. Наконец, итогом исследования элегии в отечественной науке стала обобщающая монография О.В.Зырянова, исследовавшего в «феноменологической парадигме» теоретически обоснованное им понятие «жанровое сознание» [Зырянов 2003]³.

Лирические жанры генетически восходят к античности⁴, их появление на русской почве связано с трансформацией формы культу-

¹ Своеобразным продолжением идей С.Бройтмана можно считать и работу М.Бойко, не касающуюся специально элегического жанра [Бойко 2005].

² Эти исследования были подготовлены целой серией работ русских семиотиков о семантической поэтике XX в. [Сегал, Тименчик, Цивьян 1972], а также работами Ю.М.Лотмана. Так, ценным, на наш взгляд, представляется замечание В.Н.Топорова о «чужом слове» в поэзии начала XIX века: «...ориентация на чужой текст была одной из первых в истории русской поэзии попыток последовательного воплощения «принципа возвратности поэтического слова, преодолевающего разновременность и разноязычность, блистательно воплощенные в поздней поэзии Мандельштама и Ахматовой» [Топоров 1977а: 52].

³ О.В.Зырянов в своем подходе опирается на такие понятия, как жанровый архетип [Козубовская 1998] и «элегический модус» [Рогова 1999].

⁴ См. об этом: Ярхо 1983: 333; Фризман 1973: 12; Фризман 1991; Григорьян 1978; Манн 1976. Происхождение элегии от заплачки отмечал ещё Н. Осто-

ры. Каждый из жанров имеет мифологический архетип, лежащий в его основании и сохраняющийся в подтексте лирической структуры. Так, согласно одной из гипотез, элегия восходит к заплачке, плачу, в основе её сохраняется связь с погребальным и поминальным обрядами. Послание ведёт происхождение от писем, его основа - разговор с отсутствующим. Нетрудно понять, что для того и другого жанра важен мифологический архетип зеркала - атрибут обряда вызывания теней. Элегия, таким образом, связана с мифами об Орфее и Эвридике, с мотивами спуска в Аид и оглядки, которые превращаются в структурные элементы жанра. Так, обращение к жанру ассоциативно тянет мифы; миф бессознательно присутствует в поэтическом произведении.

В русской поэзии начала XIX века лишь создаются условия для возникновения авторских мифов. Авторский миф может появиться как следствие взаимодействия текста с подтекстом, на стыке того и другого. Для этого поэзия должна, освободившись от «театрального» мировидения, вернуться к «природному», для которого миф - не культура, а природа. Кроме того, важен момент преодоления поэзией рационалистичности¹, присущей ей в этот период и выражающейся в обозначении мотивировок мифологических образов.

ЖУКОВСКИЙ: МЕТАФОРА «ТЕАТР ЖИЗНИ» И ПУТЬ К МИФУ

Творчество В.А. Жуковского органически едино: в дневниках и письмах вырабатываются принципы психологического анализа, обозначается концепция личности, представление о мире; высказываются взгляды на искусство².

Концепция жизни-театра складывалась у Жуковского постепенно, в течение всей жизни. Метафора «театр жизни» определяет отношение молодого Жуковского к бытию. Так, по поводу сочинения Х.Гарве «О уединении и обществе» он записывает в дневнике следующее: *«Общество есть театр, на котором наши способности ум-*

лопов: «Элегия одолжена своим происхождением причитанию при похоронах» [Остолопов 1821: 370]; см. у Вяч. Иванова: «Легенда об изобретении элегии в состоянии испуга и мнения древних о ее происхождении из женских причитаний достойны внимания» [Иванов 1994: 225].

¹ Эволюцию русской поэзии в указанном аспекте рассмотрел С.Н. Бройтман [Бройтман 1989]. См. также о риторической традиции: Кашкина Л.И. Жуковский и риторическая традиция русской литературы. М., 1985.

² О единстве творчества Жуковского см.: Янушкевич 1985.

ственные и душевные действуют» [Дневники 1903: 24]¹. Диалогическая форма дневников 1804-1806 годов, которая, по мнению исследователя А.С. Янушкевича, осуществляется в приёме остранения как проигрывания ситуаций дня с целью самопознания [Янушкевич 1985: 35], позволяет, на наш взгляд, обнаружить характерную для мышления Жуковского тенденцию к театральности. Категория театральности² обозначается у Жуковского в связи с романтическим двоemiрием, концепцией личности и концепцией воспоминания.

Идея романтического двоemiрия реализуется в системе символических образов – «покрывала», «завесы», «занавеса». Эти образы оформляют ситуацию у порога занавеса космического театра: *«Какое-то тайное предчувствие говорит о ней (судьбе - Г.К.) и обнаруживает её неясственно за прозрачным занавесом»* [Дневники 1903: 41]³, *«Глаза более оборачиваются назад, а то, что впереди, как будто стоит уже границею жизни, как будто задержано занавесом»* [Памяти Жуковского 1907: 50]. Занавес как граница жизни и смерти придаёт разыгрываемой в театре жизни драме эсхатологический смысл, трагизм которого усилен символикой пустой сцены, означающей окончание спектакля. Так, признание Жуковского, обращенное к А. Елагинной, пронизано ощущением ненужности собственной жизни, которая воспринимается как сыгранная пьеса: *«Вы, милая, одно из главных лиц в драме моей жизни, Вы были на сцене, когда пьеса была интересна, и Вы же давали ей интерес! Теперь и пьесы уже нет! Осталась одна афишка, которая не нужна по выходе из театра»* (письмо от июня 1822 г. – [Уткинский сб. 1904: 33]).

Символика пустой сцены обнажает восприятие времени как линейного и необратимого в своём движении: *«Представители лучшего нового времени сошли со сцены»* [Памяти Жуковского 1907: 43], *«Пустоты, которые после них (Державина, Карамзина - Г.К.) остались в нашем быту, ничем не заполнишь»* [Памяти Жуковского 1907: 42]. Метафора «театр жизни» пронизывает и концепцию личности, связанную с одной стороны, с идеей развития, обнаруживающего па-

¹ См. также: *«Свет называют театром – каждый из нас в одно и то же время и действующее лицо и зритель. Актер старается блеснуть искусством; зрители восклицают: великий ум, чудесное дарование»* [Жуковский IX: 30]. И как продолжение этого: *«Мир существует только для души человеческой. Бог и душа вот два существа; все прочее – печатное объявление, приклеенное на минутку»* [Дневники 1903: 95-96].

² О театральности как специфическом качестве эпохи см.: Лотман 2002; Фаустов 1998.

³ См. подробнее: Канунова 1996.

радоксальные итоги, с другой, - с идеей нравственного самоусовершенствования. Трагизм человеческого развития, человеческого взросления выражается в ощущении омертвения окружающего мира, утратившего поэзию: «...*Но в первые свежие лета она (поэзия - Г.К.) сливается со всем, что нас окружает. Позже она становится, с одной стороны, воспоминанием, с другой, - верою, в промежутке между этими двумя образами опустевшая сцена жизни: видишь вблизи декорации, кулисы, машины и веревки*» [Памяти Жуковского 1907: 50].

Определяя жизнь как «*бесконечный ряд несбыточных надежд*», как лестницу страданий¹, Жуковский достоинство человека видит в соответствии самому себе, своему имени, своему страданию; имя он трактует в духе платоновской эйдологии с учётом идеи нового времени - идеи развития («*Имя человека - усовершенствование внутреннего и исполнение на деле того, что в уме и сердце*» [Дерптский дневник 1926: 141]); поведение творческой личности стремится подчинить высоким поэтическим принципам, сформированным в одной из элегий: «*Жизнь и поэзия одно*» (см. обращения к Пушкину: «*Перестань быть эпиграммою, будь поэмой*» [Жуковский 1959, IV: 514]), становление личности - нравственной программе (см. в письме к В.Кюхельбекеру: «*Составьте себе характер, составьте себе твердые правила, понятия ясные: если Вы несчастны, боритесь твердо с несчастиями, не падайте - вот в чём достоинство человека!*» [Жуковский 1959, IV: 489]).

Отчетливо сознавая губительное воздействие внешнего мира на человека («*Это морозное настоящее приводит меня в совершенную бесчувственность*» - письмо к А. Елагиной от 17 декабря 1817 г. [Уткинский сб. I, 1904: 22]), Жуковский метаморфозы души трактует двояко: либо как абсолютную смерть, обращение в ничто («*Это ничто - моя теперешняя болезнь, столь же опасная, как первая, и почти похожая на смерть*» - письмо к А. Тургеневу от 25 апр. 1817 г.)², либо как раздвоение. Переживаемое состояние раздвоенности не раз описывается в письмах и дневниках; антитеза живого/мертвого определяет природу этих метаморфоз. Преодоление человеком определенной грани, за которой меняется его существование («*До сих пор я был баловень жизни, и только грезил о ней и о себе самом. Теперь настали ми-*

¹ См. запись в дневнике: «*Страдание составляет настоящее величие жизни. Это лестница. Наше дело взойти; что испытание, то ступень вверх; радость можно назвать этими площадками, которые отделяют ряд ступеней от другого - оне служат только отдохновением и переходом для новых усилий, для новых возвышений. Звезды. Тени, ets, ets...*» [Дневники 1903: 64].

² Цит. по: Веселовский 1904: 214.

нуты испытания, которые разбудили меня и рассеяли мои роскошные сновидения» - письмо к А. Елагиной от 20 янв. 1847 г. [Уткинский сб. 1904: 74]), становится для Жуковского знаком перехода от мифологической эпохи к исторической (эсхатологической). Так представляет себе поэт эволюцию человеческого сознания. Жизнь-сон сменяется жизнью-театром, где раздвоение души аналогично одновременному пребыванию человека в двух ролях: действующего лица и зрителя¹. Символика образов подчинена у Жуковского строгой закономерности: сном обозначены равноприродные понятия (в ранние годы сон составляет сущность бытия личности, слившейся с природой, в зрелые - только часть бытия, той ипостаси души, которая живет воспоминаниями, способна воскрешать прошлое). Мысль о сновидной природе театрального зрелища, о подспудном сознании обмана, о принципиальной важности категории условности присутствует и в статьях поэта о театре, в театральных рецензиях, в пометах на полях конспектов известных теоретиков².

Идея раздвоения, связанная с представлением о романтической психологии, основанной на антиномиях, ведёт к перевоплощению, эстетически оформленному как литературные маски, ролевая лирика³. Сложная природа воспоминания заключается в том, что оно делает человека соучастником и зрителем собственной драмы, ставя его на грани жизни и смерти, сна и реальности. Подчеркивая стихийную власть различных явлений, вызывающих воспоминания («...под музыку много давно прошедшего воскресает» - письмо Ал. Федоровне 12/24 окт. 1843 г. [Памяти Жуковского 1907: 50])⁴, Жуковский уподобляет его видению, веянию тени; само переживаемое состояние он отождествляет с преодолением хаоса, выходом из небытия: «У меня

¹ «Свет называют театром - каждой из нас в одно и то же время и действующее лицо и зритель. Актёр старается блеснуть искусством, зритель восклицает: великий ум, чудное дарование» // Жуковский В.А. Кто истинно счастливый человек? [Жуковский 1902: 30].

² См. подробнее: Канунова 1988: 55; Янушкевич 1985: 74-75.

³ См. об этом подробнее: Иезуитова 1989. См. о душе в письме к П.Плетневу от 4 октября 1840 г.: «Благодарю вас за то, что мое счастье так верно отозвалось в вашем сердце: душа в этом случае похожа на кокетку: ей любо смотреть в чужую душу как в зеркало и любоваться в ней своим счастьем, которое можно назвать грацией души. Она может пробыть на земле и без счастья, но когда до него доберется, то всегда похорошеет...» [Плетнев 1885: 537].

⁴ См. далее: «В звуках есть что-то бессмертное, хотя сами они бытия не имеют. То, что прошло, является снова точно каким оно некогда было, во всей своей прежней свежести и молодости...» [Памяти Жуковского 1907: 51]

странная память, в ней всё под спудом, иногда воспоминания ясно и живо выскакивают из какого-то закоулка души, провеют, как тени, мимо внутренних очей и пропадут, и все опять смешаются в один хаос» (письмо А. Елагиной от 6/18 марта 1849 г. [Уткинский сб. 1904: 123-124])¹.

В этом смысле воспоминания сближаются со снами, которые для Жуковского *«прекрасные вестники того света»*. Воспоминание превращается у Жуковского в своеобразную религию сердца. Одухотворяющая сила воспоминаний заключается в том, что они обращаются в поминальный акт, обряд, в котором главным действующим лицом становится Душа: *«Я не думал никого произвольно вспоминать; но вслед за этою картиною праздника, именно те, которые тогда были и которых теперь нет, как будто сами слетались со всех сторон на поминки и теними мимо меня провеяли»* [Памяти Жуковского 1907: 50]². Жуковскому важен момент активного участия души, чего, на его взгляд, совершенно лишены христианские обряды говения: *«... Вместо того, чтобы входить в себя, вспоминать прошедшее, объяснять его для себя, мы только развлекаем себя множеством молитв, хвалебными песнями, ничтожными в сравнении с тем, кого они хвалят, и мало говорящими сердцу»* [Дневники 1903: 112]. Поэтому воспоминания для Жуковского и есть одна из форм бытия того *«постоянного, твердого образа»* души, который она, по замечанию Жуковского, обретает, выходя из страдательного состояния, в действительное, в котором она сама способна влиять на окружающий мир: *«Красота природы в нашей душе; надобно быть в ладу с собою, чтобы ими наслаждаться»* [Дневники 1903: 122]. Преодоление страдания в поэтическом отстранении - творческом акте - реализует концепцию жизнь-сон: *«Страдание и радость обращаются в песню - сказал, кажется, Гете. Бог даст,*

¹ Ср. описание впечатления от музыки Спонтини: *«... Когда же я услышал её, то Дармиатадт пропал из глаз моих, и я очутился на празднике Лалла Рук. Это прекрасное тогдашнее видение так живо пролетело перед моею памятью, что как будто сама молодость а'la persona навестила меня»* [Памяти Жуковского 1907: 50].

² См. в письме к А.И. Тургеневу: *«Воспоминание об нём (Карамзине - Г.К.) есть религия»* - [Жуковский 1959, IV: 498]. В концепции Жуковского воспоминание реализуется символически - в образе света, видимого в «вечном возвращении»: *«Удовольствие - фонарь, зажженный на дороге жизни, воспоминание - свет, а счастье - ряд этих прекрасных воспоминаний, которые всю жизнь озаряют.. Надежда - пустое слово, зажигает свой фонарь, не заботясь о тех, которые даёт провидение зажечь после; в своё время ты оглянешься и за тобою будет прекрасная, светлая дорога»* - 19-20 апр. 1816 г [Дерптский дневник 1926: 129].

что у Вас песнь останется песнью, а не будет страданием, и таким образом, у нас будет только сон о несчастье, т.о. наслаждение им, а не печальная действительность» (письмо Мальтицу от 8 сент. 1846 г. [Жуковский 1912: 16]). Творчество для Жуковского – своеобразная греза, возвращение в исходное состояние, в мифологическую эпоху, близкое платоновскому воспоминанию души о прародине. «Вечное возвращение», лежащее в основе мифотворчества Жуковского, идея оживотворения, одушевления природы сводится к подражанию природе - принципу, который поэт понимает как пересоздание. Реальный пейзаж обладает признаками прекрасного, если окружен аурой, погружен в атмосферу ассоциативности («*Прекрасное, которого нет*»): «*Развалина, например, красива сама по себе, но воспоминание, смутно с нею связанное, придает ей изысканную прелесть*» (Письмо Г.-Ф. Рейтерну 1830 г. [Жуковский 1985: 370])¹.

В изображении природы в художественном произведении наиболее ценно ощущение жизни, живого (см., например, замечание о стихах П. Вяземского в письме от 19 сентября 1815 г.: «*Природа в них дышит*» [Жуковский 1959, IV: 562-563]. Формула одухотворения («*душа человеческая в душе природы*» [Жуковский 1959, IV: 562-563]) развернута в понимании творческого акта как природного, где «вечное возвращение» оборачивается возвращением к природе: «... *Мы не подражаем только природе, а обнаруживаем только то, что она сама невидимо в нас вдохнула*» (Конспект по истории литературы и критики [Жуковский 1985: 51]).

Параллелизм двух трактовок творческого процесса свидетельствует о двух принципах построения поэтического мира Жуковского. Одна, содержащаяся в статье Жуковского «Рафаэлева Мадонна» (1824), осмысляет художника участником космической мистерии, когда через сон ему открывается тайна жизни, тайна неба, тайна бытия. Вторая - в поэзии, где слияние человека с миром природы символически воплощено в образе богини Фантазии. Первая порождает многочисленные вариации на тему мир-театр, жизнь-театр; вторая - мир-миф. Образ богини Фантазии, созданный воображением Жуковского, отражает важнейший принцип древнего мышления: «Только что вышедший из-под власти хаоса природы и страстей, античный человек

¹ См. объяснение пристрастия людей рубежа веков к развалинам, руинам: «В эпоху кризиса слова камень перестает быть немым и возвращает себе некогда утраченную символическую функцию... И то, что камень этот облекается в форму руин, сродни предпочтению, оказываемому увядшим цветам. Предметность истончается, растворяется – для того, чтобы зримо обнаружить свой колеблющийся, загадочный смысл» [Фаустов 1998: 19].

всё время помнит, что внешний мир первичен, а внутренний вторичен, и, воплощая свои переживания в стихи, он не льстит себя мечтой, что душа с душою может говорить без посредников, а ищет для движения своей души соответствий в том внешнем мире, который един для писателя и читателя» [Гаспаров 1982: 205].

Идеальным выражением истинной поэзии является для Жуковского Гомер, для которого природа существует в реальности мифа: *«Один раз мог послышаться первый вздох этой чистой, едва родившейся из пены Анадиомены. Сама природа голосом Гомера пропела свой первый гимн при своём пробуждении для жизни - все последующие гимны были не что иное, как отголоски первого»* [Татевский сб. 1899: 81].

Символические образы сна, воспоминания, метафора «театр жизни» и некоторые мифологемы, составляя основу эстетической концепции Жуковского, превращаются в своеобразный комментарий к его поэтическому творчеству, а его эстетические работы несут в себе метакод.

Тенденция рассматривать творчество Жуковского как единую художественную систему отчетлива в современном литературоведении, в исследованиях, посвященных поэту [Янушкевич 1985, Иезуитова 1989, Шаталов 1988, Тихомиров 1999¹ и др.]. Система лирических жанров Жуковского разрабатывает различные грани единой романтической личности, как бы проигрывающей множество ролей в театре жизни.

Элегии Жуковского - жанр, в котором максимально выразилась душа «первого русского романтика». Переводы Жуковского² (его метод Ю.Д.Левин оценивает в «театральной» терминологии: внешняя изменчивая декорация, на фоне которой существует неизменная лич-

¹ С.В.Тихомиров показал механизмы трансформации «единого текста», сопряженного автобиографическим подтекстом, подчеркнув следующее: «Романтический мир страшной баллады в поэтической системе Жуковского есть инобытие элегического космоса, его оборотная сторона, или точнее, кривое зеркало. Элегический мир на грани опрокидывания в макабрическую бездну» [Тихомиров 1999: 27].

² См. более ранние работы: Козмин Н.К. О переводной и оригинальной литературе конца XVIII-начале XIX вв. в связи с поэзией Жуковского. СПб., 1904; Рошал Е.А. Романтизм и элегии Жуковского. Варшава, 1913; См. также современные работы: Виноцкий И.Ю. Русская меланхолическая школа конца XVIII-начала XIX вв. и Жуковский. - М., 1995; Виноцкий И.Ю. Анатолия меланхолии: Меланхолическая традиция в России и В.А.Жуковский// Учен. зап. Моск. культурологического лица № 1310. Сер. Филология. Вып. 2. - М., 1997.

ность [Левин 1985: 21]), по общей оценке литературоведов, подготовили художественные открытия Пушкина.

Соперничество с Т.Греем в переводе Жуковским «Сельского кладбища»¹ перерастало в решение проблемы «своего» и «чужого», как известно, для Жуковского «переводчик в стихах – соперник» [Жуковский 1985: 189]. Сопоставляя два перевода Жуковским элегии Грея (дата второго - 1839 год), Е.Г.Эткинд отмечает большую оригинальность второго, хотя сам поэт обозначил цель перевода - как максимальную близость к подлиннику [Эткинд 1973]. Изменение переводческого метода Жуковского Е.Г.Эткинд обозначил так: от карамзинистских штампов, от условно-символической образности («Жуковский перевел элегию Грея на язык сентиментализма вообще, перевел жанр элегии, а не индивидуальное произведение английского поэта» [Эткинд 1973: 73]) к индивидуальной образности в пересоздании первоисточника.

Второй перевод, помимо большей близости к подлиннику, отличается и большее ощущение древности жанра. Примечание, которым поэт снабдил свою элегию, указывает на её назначение как поминальной молитвы: «*Этот, второй перевод, почти через сорок лет после первого, посвящая Александру Ивановичу Тургеневу в знак нашей с тех пор продолжающейся дружбы и в воспоминание о его брате*» [Жуковский 1959, I: 396]. В зеркальности двух посвящений (первая посвящена Андрею Тургеневу) в преддверии годовщины отражен ритм поминального обряда. Различие двух элегий заключается и в настроении элегии, и в организации сюжета.

Настроение поздней элегии отличается спокойная торжественность в мире, где царствует забвение, сдержанное спокойствие, уравновешенность, основанная на уважении жизни и смерти. Строки элегии словно перекликаются с размышлениями о смерти в письме к Н.В.Гоголю, где смерть оказывается в одно и то же время «*действительным злом и величайшим благом жизни*» [Жуковский 1959, IV: 547-548]. Уже в ее начале возникает параллелизм человека и природы, улавливаемый в символике колокольного звона, возвестившего конец дня: с колокольным звоном ассоциируется финал человеческого бытия. Лирический герой принадлежит этому миру; он часть ночного мира и в то же время его полновластный владелец («*Медленным шагом домой возвращается пахарь, уснувший мир уступая молчанью и мне*»

¹ См. о «Сельском кладбище»: Топоров В.Н. «Сельское кладбище» Жуковского: к истокам русской поэзии// Russian literature (North-Holland Publishing Company). 1981. V. X. P. 242.

[Жуковский 1959, IV: 396]); слияния с миром окружающей природы в элегии нет. Сюжет элегии, развертываясь между полюсами жизни и смерти, акцентирует забвение. Сталкивая две точки зрения, два сознания, где носителем живого становится свидетель существования певца, а носителем мертвого - надгробная эпитафия, завершающая элегию, молчаливый камень.

В первом переводе элегии Грея пейзаж - фон, на котором раскрываются размышления лирического героя. Сочетание панорамного принципа организации пространства со сменой дальнего и ближнего планов придаёт ему динамичность, усиленную игрой света и тени, звучания и молчания. Постепенное угасание дня воссоздано в элегии таким образом, что возникает ощущение ожидания чуда - признак балладного мира.

В элегии сохраняется архетипическая ситуация - пребывание лирического героя на грани жизни и смерти, на «пороге». Параллелизм человека и природы, возникающий подсудно, реализуется в символическом образе - сна (в сон погружается природа, спят непробудным сном мертвые, дремлет созерцающая душа). В смене размышления созерцанием (уход от реального мира и возвращение к нему) отражается процесс сближения души с природой. Жуковский, описывая догорающий день одной из дневниковых записей, словно договаривает то, что было намечено в ранней элегии: *«Видя угасающую природу, приходит в мысль, что душа и жизнь есть что-то, не принадлежащее телу, а высшее, пока они в нас, по тех пор и красота, удались, - формы те же, но красоты уже нет, ничто так не говорит о смерти в величественном смысле, как угасающие горы»* [Дневники 1903: 152]).

Музыкальный принцип построения этой элегии (тема и её вариации) - принцип организации целого - ведет к углублению в образную ткань, обнажая метаморфозы символического образа. Музыка сопрягает разведенное, проявляет одно через другое; это музыка души лирического героя, пребывающего в созвучии с миром, - звучащая тишина.

Драматизм сюжета, основанный на движении двух лирических настроений, связанных с переживанием скоротечности бытия и умиротворенности покоя, отражает борьбу памяти и забвения в историческом бытии.

Человек и природа смыкаются в единстве угасания, состояния, символика которого закреплена метафорикой огня-солнца и его мифологического двойника - человеческого сердца. Антитеза живого/мертвого реализуется в метаморфозах камня. Камень как воплоще-

ние неподвижного, неживого отмечает границу миров; в архаичной традиции, закреплённой в фольклоре, он расположен у входа в царство смерти¹. Маргинальное пространство кладбища воссоздано в элегии Жуковского как опустевшая сцена, мир, в котором нет человека. Смерть-похитительница предстаёт в устрашающей реальности своего образа². Персонификация смерти у Жуковского специфична: она не обретает Имени Собственного, существуя на грани метафорического и реального смыслов. В метафоре смерти просвечивает смысл, закреплённый плачами поминального обряда: это образ ищущей, отбирающей смерти, съедающей, пожирающей. Метафора смерти восходит к мифам о божестве, возвращающем свою добычу (миф об Орфее и Эвридике, миф о Персефоне и др.). Метафорический образ смерти объединяет в своей зеркальности два лика смерти: всемогущее божество и прах - символ деяний смерти. Создавая образ смерти, Жуковский верен мифологической логике: тождество части и целого, как известно, признак мифологического мышления. Во второй элегии подобной персонификации нет. Смерть как бы растворена в окружающем мире; лишь однажды её облик в реальности телесного промелькнет и скроется вновь: «... *И хвалебный голос не тронет безмолвного праха, и в хладно-немое ухо смерти не вкрадетя сладкий ласкательства лепет*» [Жуковский 1959, I: 397].

Игра структурными планами обнажает «встречное» движение элегии; чем острее утрата, тем сильнее ощущение пустоты, тем полновластнее желание воскресить неживое. «Встречное» движение приводит к постепенному заполнению сцены: сначала почившие «оживают» в авторских размышлениях о возможных судьбах, несыгранных ролях в театре жизни, затем появляются живые лица (седой селянин, певец, прохожий). Появление сразу нескольких действующих лиц к финалу подчеркивает единство общей судьбы перед лицом смерти; система взаимных отражений (каждый рассказывает о другом) ступенчато реализует тему памяти. В системе зеркал реализуется мифологема жизньсон, в которой человеку отведена роль странника. Судьба певца, поведенная селянином и им оплаканная, пластически закреплена в надгробной эпитафии, обращенной к прохожему³. Сюжет оказывается разомкнут приглашением идущего мимо почтить память певца. Па-

¹ См. о символике камня: Демиденко 1987.

² См. позже, в письме к П.А.Плетневу от 1 марта 1850 г.: «*Мне теперь время становится весьма дорого (хотя это и не побеждает моей лени): многое, многое хотелось бы начать и кончить, и все мерецится, что смерть сидит за плечами и вдруг всему конец*» [Плетнев 1885: 643].

³ См. об архетипе певца: Топоров 1983: 409-482.

мять основана на чувствительном сердце, символика которого закреплена образами огня, пламени. Сюжет обозначил в финале намеченную подспудно тему слияния души с миром, символом чего становится «оживший» камень. Финал элегии, оставляющий прохожего один на один с камнем, в надписи которого заключается преодоление немоты мира небытия, осуществляет духовное воскрешение, сообщение душ [Жуковский 1959, IV: 547], человеческое соучастие в чужой судьбе¹.

Оригинальная элегия Жуковского, развиваясь из первой, переводной, распадается на два типа: элегии, написанные на кончину под непосредственным впечатлением от утрат («На смерть фельдмаршала Каменского», «На кончину её величества королевы Виртембергской»), и пейзажные элегии, сохраняющие отдаленную связь с первоисточником, на что указывает смена «декораций»; пространство кладбища уступает место пространству усадеб и парков («Вечер», «Славянка»)².

В элегиях первого типа человек осмыслен добычей рока, его судьба воссоздана в философско-лирических категориях. Именами собственными обозначены стихии и силы, во власти которых находится человек. Славословие как необходимый элемент плачей здесь трансформировано и развернуто в сюжете, как история человека, обреченного на страдание в земном пути, устремленного навстречу обманчивому счастью и потому в слепоте своей не слышащего голоса беды. Мотив порога, музыкально варьируясь, оформляет сюжет. Мотив порога, символическое значение которого - отделение оставшихся в живых от почивших, разграничение бытия, перерастает в мотив покрывала, занавеса («завесы провиденья»). Указанные мотивы «инсценируют» сюжет как переживание разлуки и ожидания последующего соединения душ в мире ином. Сосредоточивая внимание на переживании близких (это тоже составляет обязательный элемент плачей), Жу-

¹ См. наблюдения и выводы В.Мароши о переводе элегии Грея: включение себя в авторский перевод, проявившееся в анаграммировании имени (Жуковский - “жук”, “жужжаньем” и т.д.): «Музыка авторского имени была дополнена еще одним отсутствующим у Грея мотивом-эпитетом» [Мароши 2000].

² См. об элегии: Попова Т.П. Из истории элегии // Сборник аспирантских работ. Гуманитарные науки. Филология. Журналистика. Кн. 2. Казань, 1969. С. 97-105; Зубков Н.Н. Из предыстории русской элегии XIX в. // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1982. № 4. С. 67-72; Москвичева Г.В. Жанрово-композиционные особенности русской элегии XVIII-первых десятилетий XIX вв. // Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1985. С. 33-50; Грехнев В.А. Элегические композиции Жуковского и жанровый контекст // Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1985. С. 67-76 и др.

ковский сочетает эпизоды жизни умершей с описанием горя родных, переходя от «внешней» точки зрения к «внутренней», поданной в вопросительной интонации раздумья. Возможность смены точки зрения возникает как результат привнесения в описание своего печального опыта переживания утрат. В сюжете его обозначен кульминационный момент обряда:

*В час таинства, когда союзом тесным
Соединен житейский мир с небесным, -*

.....
Об ней навек земное замолчало;

Небесному она передана;

Задрнулось за нею покрывало... [Жуковский 1959, I: 321]

Отмечая важность образа певца в пейзажных элегиях Жуковского как организующего начала сюжета, А.С.Янушкевич подчеркивает и содержательную значимость этого образа, его мировоззренческий смысл; с ним связан мотив общего движения жизни: «Оттенки и переходы в природе и подвижные состояния человеческой психики - звенья единого процесса вечной жизни» [Янушкевич 1985: 47].

Сюжет элегии «Вечер» (1806) развернут как обретение созвучия души лирического героя с миром¹. Образ ручья, открывающего элегию, задаёт её основную тональность («*тихая гармония*»). Стихия воды, воплощаясь в символическом образе, становится аккомпанементом души. Основные, качества воды (звучание и отражение) обретают значение поэтических принципов; в музыкальной увертюре, открывающей элегию, «зашифровано» предтворческое состояние. Водная стихия обретает утраченный мифологический подтекст: Муза словно возникает из воды, продолжая эту стихию в своём персонифицированном антропоморфном облике. В соответствии с античной традицией, Музы - водные нимфы [Топоров 1977], поэтому стихия воды сродни поэтическому вдохновению, творчеству. Метафора живых звуков восходит, с одной стороны, к образу живой воды, с другой, - к мифам об Амфионе и Орфее, способных своим талантом оживлять мертвое, двигать камни. Так Муза, к которой обращается герой в начале элегии, стано-

¹ Отмечая феномен Жуковского как поэта-художника, Р. Иезуитова подчеркивает общую цель «единого текста»: «постижение природы душой художника-созидателя», когда «...поэзия оживляет его рисунки, его рисунки наглядно и предметно воссоздают особенный мир его души» [Иезуитова 2000: 147]. Мастерство Жуковского в изображении природы Г.М. Фридендер связывает с его талантом графика и живописца [Фридендер 1987: 21].

вится для него своеобразным оберегом, разрешающим от заклятия немоты.

Оживление мира ступенчато в элегии¹. Открываясь динамичным пейзажем, динамика которого создана игрой света и тени, звучания и тишины, элегия отводит ему функцию созерцания - состояния лирического героя, наблюдающего закат солнца. Однако созерцание не означает чуждости природы душе героя. Ещё Г.А.Гуковский писал об интроспективности пейзажей Жуковского [Гуковский 1965], а более поздние исследователи отмечали, что пейзаж становится частью душевных переживаний героя [Янушкевич 1985: 43].

Дремлющая природа одухотворяется, и это одухотворение отмечено в элегии символическим переступанием грани миров, знаком чего становится погружение души лирического героя в сон. Обострение слуховых ощущений до различения неслышного, смешение запахов, придающих окружающему значение неземного, необычное осмысление звучания воды - всё это проекция души на внешний мир, души, изливающей своё содержимое вовне:

*Как слит с прохладою растений фимиам!
Как сладко в тишине у берега струй плесканье!
Как тихо веянье зефира по водам
И гибкой ивы трепетанье!* [Жуковский 1959, I: 47]

Одновременность многоплановых ощущений передается в элегии сменой звуковых и зрительных ощущений, одно подготавливает другое, служит продолжением его. Разнообразные звуки, раздвигающие пространство, не сливаются в единый оркестр; принадлежат невидимому миру, они пробуждают воображение, с которым Жуковский связывает способность души возводить и разрушать миры [Янушкевич 1985: 51]. Появление античной Филомелы в мире природы отмечает преодоление душой грани миров, погружение в иной мир и в то же время придаёт здешнему миру таинственность, сопряженную с ожиданием чуда. Следующая за этим картина подчинена мифологической логике: часть определяет целое, предшествует ему, обуславливает появление целого: волшебный луч, преобразивший мир, расцвеченный россыпями драгоценных камней, и задумчивое светило, разлившее в мире бледный свет, превращающий его в подобие царства теней, ду-

¹ А.Г.Садовников определяет принцип моделирования прозаических пейзажей Жуковского как вчувствование, а картину природы в элегиях определяет как статично-мерцательную, пространственно-динамичную, говоря об эффекте воздействия пространства - желании преодолеть это пространство [Садовников 2001: 57, 59- 60].

хов, царство смерти, небытия¹. Функции ущербного лика луны двузначны; в структуре элегии он готовит последующее перетекание человека в природу и наоборот (следующий фрагмент элегии - размышления лирического героя); одновременно луна - двойник героя (им присуще общее состояние - задумчивость)².

В развитии сюжета происходит перерастание созерцания в воспоминание - раздумье. Это состояние души лирического героя, тоже созвучное стихии воды, соотносится с ней по признаку глубины: ночной мир, освещенный луной, тождествен миру воспоминаний.

Возвращение из мира воспоминаний в реальный мир совпадает с восходом солнца, символизирующего возрождение души; вершина сюжета отмечает обретенное созвучие души с миром природы. Душа, вбирающая звуки мира, погружаясь в сладкий сон, сливается с миром, обретая голос в созвучии с ним. Царству смерти противостоит царство жизни, немоте, тишине - слово, вылившееся из души, неразрывное с музыкой. Сюжет демонстрирует превращение музыки мира в музыку души. Принцип музыкальности, реализованный в элегии на разных уровнях, придает словесному произведению мелический характер, возвращая к древнему архетипу.

Миф о певце и песнетворчестве основывается на представлениях Жуковского о слове: *«Слово (в смысле Иоанна) принадлежит только богу; человеку оно недоступно; он только имеет слова, которые есть не иное что, как атомы всеобъемлющего божия слова... все наши слова, то есть все наши невыраженные и выраженные, отдельные и взятые в совокупности мысли, суть только отрывки чего-то целого; сколь бы ни была велика их цепь и что бы она ни обнимала, все она будет один отрывок, ни к чему не принадлежащий, если первое звено её не крепится к вечному, всё выражающему слову, к богу»* [Жуковский 1902, X: 125]. В музыке, таким образом, заключен путь к ми-

¹ См. описание природы в письме к П.А.Плетневу от 29 января 1833 г.: *«...Идешь один по дороге, горы стоят над тобою под голубым безоблачным небом в удивительной торжественности, озеро, как стояло, не движется, а дышит; дорога кажется багряною от солнечного света – каждая птица, летящая по воздуху, блестит; каждый звук явственно слышен: шаги пешехода, с конем идет его тень...»* [Плетнев 1885: 101].

² См. о задумчивости как состоянии духовности: Гончаров С.А. Сон-душа, любовь-семья, мужское-женское в раннем творчестве Гоголя // Гоголевский сборник. СПб., 1993.

фу, ибо только «музыка слова» способна раскрыть недостижимые глубины духа [Эткнд 1973: 82]¹.

Элегия «Славянка» (1815) продолжает развитие линии панорамных элегий (термин А.С.Янушкевича) в творчестве Жуковского. В ней ощутимо наличие двух противоположных тенденций. В основе элегии - не воображаемая, а реальная прогулка по Павловскому парку². Поглощенность лирического героя потоком сознания «шифрует» реальность путешествия: ассоциативность преобладает над логикой, опущение логических переходов от одного плана к другому, от мира реального к размышлениям придает элегии фантастический, мистический характер³. В элегии реализован романтический принцип невыразимого, поэтому она снабжена комментарием автора - описательной иллюстрацией лирического стихотворения, в которой содержится ключ к образной системе элегии, ее метакод.

Сохраняя динамику прежних элегий, Жуковский в «Славянке» усиливает её движущейся точкой зрения, носителем которой становится лирический герой. Ритм движения по «садам романтизма», по Павловскому парку определяет динамику сюжета: смена картин, игра света и тени, чередование широких панорам и крупных ближних планов, открытых и замкнутых пространств как бы отражает процесс «распространения» души. Поэт в одном из писем заметил: «*Мы... любим находить везде душу человеческую; чем больше она проявляется, тем сильнее привлекается наша*» (письмо Г.-Ф.Рейтерну [Жуковский 1985: 370]).

Принцип удвоения доминирует в элегии⁴. Прощальная мелодия, которой пронизан пейзаж осеннего парка, и которым открывается элегия, звучит в описании солнечного заката. Эта мелодия словно ак-

¹ «Музыка - самое "темное из искусств - поднимается к нам из глубины вещей, из потаенных бездн человеческой души...» [Махов 1993: 19].

² См. об этом: Иезуитова 1989: 197. См. также о садово-парковых ансамблях см.: Вергунов А.П., Горохов В.А. Вертоград. М., 1996 и др.

³ По сути дела, эту элегию можно считать одной из слагаемых будущей «семантической поэтики» XX в. См. об этом: Сегал 1996. См. более раннюю работу: Левин Ю., Сегал Д., Тименчик Р., Топоров В., Цивьян Т. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // *Russian literature*. 1974. № 7/9.

⁴ См. замечание А.А.Фаустова о точке зрения в элегии: «Главный принцип здесь - в отсутствии монополярной точки зрения, обязательной для классического, французского садово-паркового ландшафта» [Фаустов 1998: 31]. А.А. Фаустов вводит удачное, на наш взгляд, понятие - «мистическая оптика» [Фаустов 1998: 43].

компанирует душе, погружающейся в иной мир. Душа дважды погружается в сладкий сон, пребывая на грани мечты и действительности. Движение сюжета определяется в элегии ритмами природного времени. Синтаксические конструкции с союзом *но*, фиксирующие это движение, становятся в структуре элегии знаками выхода героя из состояния размышления или растворения в природе («*Но солнце катится беззнойное с небес*», «*Но гаснет день*», «*Но вечер на него покров накинул свой*»). И в то же время этими же знаками отмечены повороты души, умирающей вместе с природой.

Принцип удвоения несет различную смысловую нагрузку в элегии «Славянка». Первое погружение в воспоминание отличается тем, что окружено атмосферой смерти, гробовой символикой. Замкнутое пространство, располагающее к унылому размышлению, обретает значение маргинального. Образ воспоминания многозначен. Он существует на пересечении нескольких смыслов и «текстов»: это и ожившая статуя садово-паркового ансамбля - аллегория Памяти, это пластическое воплощение духовного явления - памяти, наконец, это воссоздание поминального обряда, овеществленного и материализованного в камне. Душа героя, попадая в это пространство, лишь томится по небесному, устремляясь к нему, но пределов земного не переходит.

Нагнетение образов завесы, покрыва («...с овинов дым седой, клубясь, по браздам ложится и редет, и нива под его прозрачной пеленой то померкает, то светлеет», «завесой огненной подернут дальний лес», «древа облечены вечерней темнотою» [Жуковский 1959, I: 263], «*Но вечер на него покров накиннул свой*» [Жуковский 1959, I: 264]) сопровождает мистерию вечера и ночи.

Второе погружение героя в состояние, сходное с состоянием природы, осуществляется в особом пространстве - на берегу реки. В соответствии с мифологической традицией, берег - граница миров, здешнего и потустороннего. Водное пространство в поэзии, как правило, ассоциируется с Летой - рекой забвения в античной мифологии. Состояние героя отличается большей глубиной погружения, хотя, как и в первом случае, вестником иного мира оказывается голос. В первом случае это метафорическое сравнение: «*Как будто здесь она из гроба важный глас давно минувшего внимает*» [Жуковский 1959, I: 262]; во втором - он такая же реальность, как движение волны и листа, ощутимые в звучании: «*Все спит... лишь глас... или колыхнется волна... Иль сонный лист зашевелится*» [Жуковский 1959, I: 264].

Преодоление границы миров отражено в возникающей картине мифологизированной природы, мифологизированного мира. Этому предшествовал процесс застывания мира, угаасающего вместе с

солнцем: бледный мир, покинутый солнечным божеством, призрачен, ирреален. В картине угасающего дня сопрягались движение и статика: динамика была связана с игрой красок, расцвечивающих мир, придающих ему жизнь; статика становилась выражением владычества тени, охватывающей мир и сковывающей его движение (ива, склоненная над водой, неподвижный лебедь, спокойные воды). Мир, отраженный зеркалом воды, и мир действительный тождественны: тот и другой обращены в декорацию. Наоборот, ночной мир предельно оживлен. Пребывая на грани сна и реальности, он предстаёт в ином качестве, сбрасывая покрывало, обнажает свою душу.

Путешествие в пространстве обернулось для лирического героя встречей с тенью, погружение в мир природы - обретением Души мира, незримой и таинственной. Приближение к природе души лирического героя ступенчато в элегии, изображение мира колеблется между сном и реальностью. Сначала возникает звуковой образ, затем видение, затем вырисовывается лик - всё это этапы материализации образа незримого: *«Мой слух в сей тишине приветный голос слышит; как бы эфирное там веет меж листов, как бы невидимое дышит; как бы сокрытая под юных древ корой, с сей очарованной мешаясь тишиною, душа незримая подъямет голос свой с моей беседовать душою. И некто урне сей безмолвной приседит; и, мнится, на меня вперил он темны очи; без образа лицо, и зрак туманный слит с туманным мраком полуночи»* [Жуковский 1959, I: 264].

Мистическая встреча в пути, мимолетное возвращение милого прошлого оборачивается для героя воскрешением души, для которой *«всё, что было жертвой лет, опять в видении прекрасном воскресает»* [Жуковский 1959, I: 264], души, - обращенной в единый порыв, устремленной за исчезающим тайным вождем¹. Истина воскресения для Жуковского заключена в отчуждении от мира здешнего и «вечном возвращении» в прародину души. Метаморфозы души символически воплощены в зеркальности миров, обозначенных как Нечто (инобытие и его вестники) и ничто (здешний мир, утративший очарование из-за потери души, придававшей ему облик прекрасного). Элегия разомкнута устремленностью души в иной мир, финал её приобретает характер открытого, демонстрируя поглощение одной бездны другой - бездны времени бездной вечности: таково понимание Жуковским времени².

¹ См. о мистике Жуковского: Винницкий И. Нечто о привидениях Жуковского // Новое литературное обозрение. 1998. № 4 (32).

² О времени см.: Жуковский В.А. Две сцены из «Фауста» [Жуковский 1985: 353]. Исследованию концепции времени, характерной для сознания

Сюжет «Славянки» реализует мифологему жизнь - сон как метаморфозы души, пребывающей на грани миров. Слияние души лирического героя с миром выражается в том, что душа как бы перевоплощается в другое: оживает мертвое, описание замещается переживанием увиденного, статичный сюжет памятника «рассказан», будучи пережитым душой лирического героя, в применении героя к самому себе. Памятник как бы дематериализован, переведен на язык реальных чувств, испытанных сейчас, в данный момент. Совершенно очевидно, что мифотворчество Жуковского основано на пересоздании реальности, символ чего - оживший мертвый камень¹.

В поэзии Жуковского, в его элегиях возникает миф о душе. Мифогенность элегического мира поэта выражается и в жанровой памяти, ведущей к актуализации архетипов, и в музыкальной поэтике, размывающей границы героя и фона, сливающихся в едином эмоциональном потоке, и в образно-символической системе, возводящей символ к мифологеме.

* * *

В современном литературоведении жанровые признаки послания определены следующим образом: обязательное наличие двух семантических центров - автора и адресата, диалогичность, ситуация общения².

начала XIX в. посвящена докторская диссертация М.В. Строганова. См.: Строганов 1996; см. также: Строганов 1992.

¹ Статуя Мемнона как символ души, откликающейся на прекрасное в природе. Образ пришел из немецкого романтизма. У Жуковского см. в послании «К кн. Вяземскому и В.Л. Пушкину» [Жуковский 1959, I: 221]. См. подробнее о поэтике элегии Жуковского: Вацура 1994: 48 -111. Специфику изображения природы у Жуковского отметил А. Смирнов: «Природа в изображении поэта представлена вне активного существования, дана как идиллически застывшая» [Смирнов 1988: 19]. Статую Мемнона Жуковский поместил на обложке своего первого издания стихов. См. о динамике истолкования памятника в русской культуре: Фаустов 1998: 13, 17, 35.

² Не вдаваясь в теорию жанра, отметим некоторые работы, в которых обозначены указанные жанрообразующие признаки: Поспелов 1972; Поляков М. 1978; Кихней Л.Г. 1989. См. также о послании: Гуковский Г.А. Русская поэзия XVIII века. Л., 1927; Виноградов 1941; Томашевский 1990, 1; Лотман Ю.М. Поэзия 1790-1810-х гг.//Поэты 1790-1810 гг. Л., 1971. С. 51-62; Грехнев 1978; Поляков 1978, Стенник Ю.В. Русская сатира XVIII в. Л., 1985; Степанов Н.Л. Дружеская переписка 20-х гг.// Русская поэзия. Л., 1926. С. 79-82; Степанов Н.Л. Поэты и прозаики. М., 1966. С. 67-70; Краснокутский В.С. Дружеские послания арзамасского круга//Филологический сборник студенческих и аспирантских научных работ. Вып. 3. М., 1974. С. 28-39, Касаткина В.Н. Поэзия

Становление жанра послания в русской теоретической мысли начала XIX века прослеживается в статье И.А. Поплавской «Формирование теории жанра послания в русской эстетике и критике» [Поплавская 1986], где даётся классификация типичных жанровых разновидностей, обусловленная уровнем развития теоретической мысли этого времени. Однако генезис жанра ещё недостаточно прояснен. На типологическую близость элегии и послания античных авторов указывал М.Л. Гаспаров: «Элегия с древнейших времен ощущалась как монолог, к кому-то обращенный, а стихотворное послание тем более требовало конкретного адресата» [Гаспаров 1982: 209]. Он же обозначил признаки письма-послания: обращение, повествование, побуждение и заключительное пожелание. На наш взгляд, послание соприкасается с такими древними жанрами, как надгробная надпись, эпитафия, эпиграмма. Жанр заключал в себе возможность перевоплощения в «другое» я; античные эпитафии написаны от лица умершего и обращены к прохожему; они содержат, по замечанию Т.Г. Мальчуковой, итог жизни, слово к живым; славословие умершего вершится устами самого умершего или метафорически - его гробницы [Мальчукова 1986]. Важная структурная особенность послания, на наш взгляд, определяется обращением к отсутствующему другу и тоже имеет в основе своей погребальный обряд¹. Споры исследователей о природе адресата (реальность или фикция) касаются ещё одной особенности природы жанра: «игра с пустышкой», предельное обнажение игры как игры (термины, использованные М.Л. Гаспаровым, взяты из актерской, театральной области [Гаспаров 1982: 221]). Наличие игры или поэтической условности -

гражданского подвига. М., 1987. С. 185-230; Грехнев В.А. Дружеское послание пушкинской поры как жанр// Болдинские чтения. Горький, 1978. С. 32-48; Лазарчук Р.М. Дружеское письмо второй половины XVIII века как явление литературы. Автореферат дисс... канд. филол. наук. Л., 1971; Мстилавская Е.П. Жанр послания в творческой практике В. Жуковского (1800-1810)// Вопросы русской литературы. М., 1970 (Учен. зап. МГПИ им. Ленина. Т. 389). С. 148-166; Портнова Н.А. Лирика Жуковского в годы национального подъема (1812-1814)// Вопросы русской литературы. Новосибирск, 1970. Вып. 59. С. 22-36; Поспелов Г. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972. С. 154; Емельянюк А. Жанры лирики Жуковского. Автореферат дисс... канд. филол. наук. М., 1977; Пухов В.В. Первое послание Жуковского к Вяземскому// Русская литература. 1983. № 1. С. 187; Кихней Л.Г. Стихотворные послания в русской поэзии начала XX века. Автореферат дисс... канд. филол. наук. М., 1985; Кихней Л.Г. Из истории жанров русской литературы. Стихотворные послания начала XX века. Владивосток, 1989 и др.

¹ См. подробнее: Керасиди 1990.

обязательный признак жанра; не важно, обнажена или завуалирована эта игра.

Послания Жуковского¹ условно разделяются на две группы; одни из них близки элегиям, это послания элегического типа; другие - шуточной поэзии, они восходят к «арзамасскому наречию» и поэтически осваивают предметный, вещный мир как одну из жизненных важных для литературы сфер². Между ними располагаются послания, имеющие значение эстетических манифестов («К Батюшкову», 1812; «К Воейкову», 1814; «Графине С.А. Самойловой», 1819; «Подробный отчёт о луне. Послание к государыне императрице Марии Федоровне», 1820). Предпринятая нами классификация посланий основывается на выделении «материи стиха» (основного переживания) и функциональном содержании³.

Воспоминание как тема и структурный принцип входит в послание элегического типа, будучи иначе оформленным, чем в элегии. В элегии воспоминание воссоздаётся как бытие души, её «вечное возвращение», получая пластическое обличье, большей частью символично-аллегорического плана. В сюжете элгий мифологема памяти развертывает воспоминание как восхождение к духовности. Дружеское послание, разрабатывая тему общих ценностей, общих идеалов, тем самым мотивирует появление воспоминания в своей структуре. Сопоставление «здесь» и «там» реализуется в мотиве оглядки, часто принимающем характер жеста; мотив в свою очередь становится важным структурным принципом жанра.

В послании «К Филалету» (1808), организованном по музыкальному принципу фуги, в основе которой лежит многократное проведение одной и той же темы во всех голосах (Музыкальный словарь 1990), два мира - здешний и потусторонний - сопряжены сердцем та-

¹ См. о послании Жуковского: Мстиславская Е.П. Жанр посланий в творческой практике В.А. Жуковского (1800-1810 гг.)//Вопросы русской литературы. К 80-летию Н.Н.Ардена. М., 1970. С. 148-166; Грехнев 1978; Поплавская И.А. Эволюция жанра послания в творчестве Жуковского//Художественное творчество и литературный процесс. Вып. 5. Томск, 1983. С.105-114; Зорин А. Послание императору Александру и идеология Священного союза// НЛЮ. 1998. № 4 (32); Строганов М.В. «Луна во вкусе Жуковского», или поэтический текст как метатекст// НЛЮ. 1998. № 4 (32); Кузнецов П.В. О жанровой специфике посланий В.А.Жуковского 1810-х гг.//Вестник МГУ. Серия 9. Филология. М., 2000. № 4 и др.

² Об арзамасском наречии см.: Гиллельсон 1974; Краснокутский 1977; Иезуитова 1989; Иезуитова 1982.

³ Классификацию посланий предложила Р.Иезуитова: Иезуитова 1982.

ким образом, что все явления мира здешнего восприняты через призму смерти, приобретают характер вестников с того света (солнечный закат, «музыка» мира, подслушанная в звучании пастушьих рогов, ветра, ручья, музыка, затаённая в расплывчатых очертаниях дали, наконец, гармония искусства музыки).

Разочарование, обесценивающее здешнее бытие, выражено в послании сразу в нескольких символических образах: увядания цвета, пустоты души и угасания пламени. Только один образ развернутой метафорикой организует развитие указанного мотива, подчеркивая бессмысленность настоящего: «*Грядущее для нас протекшим лишь прелестно*» [Жуковский 1959, I: 77]. Метафорика цветения-увядания уподобляет развитие микросюжета природному циклу; удаление от прошлого становится смертью души; в этой параллели содержится ключ к образному строю послания: «*Или веселие навеки отцвело?*», «*Или судил мне рок в весенни жизни годы, сокрывшись в мраке гробовом, покинуть и поля, и отческие воды, и мир, где жизнь моя бесплодно расцвела?*», «*Мой юношеский цвет без запаха отцвел*», «*Предо мною увядшего могила*» [Жуковский 1959, I: 76-77].

Возвращение к очарованию жизнью возможно для автора послания, напоминающего элегического героя Жуковского, лишь во сне; тема очарования оформляется в образе сна - недостижимого, небывшего, неосуществимого. Любовь («*безумца тяжкий сон*») воссоздана в сюжете сна, дарующего отнятое в реальной жизни. Изменение тональности, убыстрение ритма, усиление эмоциональной взволнованности, отражающие представление автора об истинном бытии, ведёт послание к финалу - всплеску души, затухающей в сознании невозможности сна наяву: «*Ах, если б мы могли в сей области изгнанья столь восхитительно презренну жизнь кончать - кто б небо оскорбил безумием роптанья!*» [Жуковский 1959, I: 78]. Финал послания обнажает мысль о непреодолимости душой бездны, пролегающей между мечтой и действительностью, уничтожающей порывы души, готовой на жертвы любви¹.

Послание «Тургеневу, в ответ на его письмо» (1813) обращено к реальному адресату. На связь послания с поминальным обрядом указывает примечание Жуковского: «*Сие послание посвящено воспоминаниям молодости: двух друзей, украшавших её, нет уже на свете*» [Жуковский 1959, I: 176]. Отчетливее, чем в предыдущих, обозначено

¹ «*Но Боже оборони от очарования. Это - питье Цирцеи, обращающее в свиней Улиссовых товарищей! Надеюсь не хлебнуть из опасной чаши*» [Уткинский сборник 1904: 16].

соотношение автора с адресатом; их общность ощутима уже в том, что автор читает письмо от друга как бы между строк, объясняя источник печали сходным опытом: *«Так и на твой достался удел; разрушен мир фантазии прелестной; ты в нагоде, друг милый, жизнь узрел; что в бездне сей таилось, все известно - и для тебя уж здесь обмана нет»* [Жуковский 1959, I: 177]. Поэтому воспоминание в послании предстаёт как разговор душ, автор воссоздаёт то, что осталось за пределами письма; цель послания - утешение и клятва верности дружбе: *«Но дружба нам звездой отрады будь; о прочем здесь останемся беспечны; нам счастья нет; зато и мы - не вечны»* [Жуковский 1959, I: 181].

Мотив оглядки троекратно повторен в послании: оглядка как дань памяти прошлому, умершим друзьям (обряд поминания, творимый душой), оглядка на жизненном пути при столкновении с опытом (*«Вдали сиял пленительный призрак - нас тайное к нему стремленье мчало; но опыт вдруг накинуд покрывало на нашу даль - и там один лишь прах»* [Жуковский 1959, I: 178]). Оглядка с полудороги - прощание с прошлым, с изменами жизни. Наконец, оглядка у черты, в конце земного пути, перед уходом: *«Пришед туда, о друг, с каким презреньем мы бросим взор на жизнь, на гнусный свет; где милое один минутный цвет; где доброму следов ко счастью нет; где мнение над совестью властителем; где все, мой друг, иль жертва, иль губитель!»* [Жуковский 1959, I: 180]. Мотив оглядки обозначает бездну, пролегающую между здесь и там, подчеркивает контраст земного и небесного, мертвенности бытия противопоставляет живую силу воспоминаний - вестников того света. Оглядка в структуре послания обретает качества магического зеркала, на котором гадают о будущей судьбе, вызывают из небытия прошлое. В оглядке для героя возможность сравнения, запечатлевающего движение времени, сопоставления себя с самим собой, встреча с самим собой, приводящая к печальным выводам: *«Ах! с нами, друг, и прежний мир пропал»* [Жуковский 1959, I: 178]. Оглядка в финале ещё трагичнее, она подводит итог жизни - обману.

Двойной образно-символический ряд реализует сюжет. Власть времени, его разрушающая сила, символизирующая смерть, воссоздана в образах исчезнувшего следа, опустевшего дома, в который обращен мир, развалин, гробов, могил, с одной стороны, с другой, - в образах завесы, покрывала, мглы, скрывающих тайну судьбы. Беспомощность человека перед судьбой, безжалостно разящей его, отражена в метафорике цветка, в образе, который подчеркивает хрупкость бытия, усиливает ощущение скоротечности его, символизирует память (цветок - обязательный атрибут погребального обряда). Метаморфозы ду-

ши, опредмеченные в двух состояниях мира - слитого с мечтой (молодость) и обнаженного в голой правде (зрелость), обозначены полярностью полёта/заземления, символизирующих живое и мертвое состояния души.

Сохраняя признаки погребальной обрядности (похвала умершему, скорбь о нём, рассказ о его жизни, заклинание природы, гадание о своей судьбе), послание, рисуя переживание человека у рубежа, обнажает признаки жанра утешения - в примирении с судьбой и возвышении над ней.

Иная структурная доминанта определяет характер посланий «К Батюшкову» и «К Воейкову». Они не только создают иллюзию общения, но делают автора и адресата участниками пира воображения. Первое послание посвящено теме поэтического уединения, приюта поэта, его обители и является ответом на приглашение адресата приехать на новоселье. Послание строит свой сюжет как поэтическое путешествие, пир, праздник, разыгранный в лирическом театре. Игра с читателем, или игра со зрителем, заключается в том, что автор создаёт впечатление реальности происходящего: динамика послания предопределена иллюзией реальных действий, жестов автора, стремящегося придать им впечатление сиюминутных и действительных (автор придаёт зримость действиям, окружает их атрибутами встречи, фиксирует момент входа в обитель как момент переступания черты, задерживает внимание на открывающемся обзоре из окна, описывая внешний мир в удаляющейся перспективе).

Сквозной образ послания - образ огня, света, символизирующего святое вдохновенье, поэтическое пламя. Каждый фрагмент послания связывает этот образ либо с Аполлоном, либо с Музой, либо, наконец, с самим поэтом; такова последовательность, с которой автор обращается к поэту, как бы соблюдая древние обычаи, молитву, обращение к богам перед тем, как приступить к деянию. Так, в первой части, осененной явлением Аполлона, легенда, напоминающая о том, каким образом при разделе земного пространства поэт получил небесный удел, становится мотивировкой фантастического превращения обители в очарованный мир, в рай. Миф о поэтической стране, где царствует богиня Фантазия, соткан из осколков античных мифов; обрисованный мир противопоставлен скучной действительности; в нём всё оживлено, персонифицировано, очеловечено. Строя послание на игре планами (реальным и воображаемым), Жуковский, возвращаясь к реальности, подчеркивает разрыв мечты и действительности («*Почто мы не с крылами и вольны лишь мечтами, а наяву в цепях?*») [Жуковский 1959, I: 125]). «Двойное бытие» поэта, осмысление которого опи-

рается на антитезу живого/мертвого, приобретает в поэтике Жуковского соотношение мифологического и театрального, где за мифологическим закрепляется статус мечты, особого состояния души, пребывающей в гармоничном слиянии с миром, а за театральным - отчуждение от мира, раздвоение, превращение в созерцателя драмы своей собственной души. Именно в этом смысл развернутого сравнения, овеещающего драму души, обреченной на смерть («Ещё быть должен зритель, как жребий истребитель всё то, чем ты дышал, что, сердцем увлеченный, в надежде восхищенный, своим уж называл, другому на пожранье отдаст в твоих глазах...») [Жуковский 1959, I: 126]. Трагедия разочарований и утрат предстаёт как сыгранная пьеса в театре жизни.

Спасительная роль Музы заключается для поэта в том, что она исполняет роль водительницы из царства смерти, подобно музыке, которая, по мифу об Орфее, выводит из мира небытия, царства Аида. Осененный Музой, освещенный её светом, ею сопутствуемый, автор свободно переключается из одного плана в другой, как бы останавливая игру воображения, заведшего его в тупик, к пределу. Третий миф, развившийся из мифологемы огня-света, миф о поэте, соприкасающемся с миром теней. Миф о поэте - поэтическое завещание Жуковского, в котором он излагает свой нравственный и эстетический идеал в поэтической форме. Судьба автора в финале послания смыкается с судьбой адресата, подчинивших свое бытие принципу «жизнь и поэзия – одно».

Ведущий принцип посланий этого рода - воплощение снов, увиденных наяву, соединение сцен, воссозданных волшебным фонарём¹, в магическом зеркале богини Фантазии - посредницы между мечтой и миром, между реальностью и душой. Послание - лирический театр, театр души, разыгранный автором для самого себя и адресата - собрата по перу и вдохновенью.

Послание «К Воейкову» проводит мысль о зажигательной силе таланта, оживляющего творческую мысль другого. Картины жизни воссозданы как бы открывающимися перед взором адресата - зрителя и участника великих исторических событий, «театра войны и мира» (движение сюжета осуществляют мотивные подхваты: ты видел, ты зрел и т.д.). Картины - выхваченные эпизоды исторического бытия

¹ Образ волшебного фонаря появляется в поэзии Жуковского: «А на земле, где опытом жестоком мы учены лишь горестям одним, не лучший ли нам друг воображенье? И не оно ль волшебным фонарем явлет нам на плате роковом блестящее блаженства привиденье?» - «К А.Н.Арбеневоу» [Жуковский 1959, I: 136]. См. также о пушкинском «магическом кристалле»: Сорокин 1986.

разных народов, построены как зрелище. Переключение на точку зрения адресата, артистическое перевоплощение мотивировано сходным опытом, одинаковым осмыслением положения вещей, понимания истории. В движении сюжета усиливается эффект соприсутствия, эффект сиюминутности, становится осязаемее тождество «я» и «ты», автора и адресата; в картинах природы, часто драматизированных, отражается состояние души, переживающей мир как живое (отсюда некоторая мифологизация мира природы, в частности, водной стихии). Скрытое, а затем обозначившееся тождество героев особо осязаемо в мотиве оглядки, обобщающем человеческое бытие; в образах пира жизни и дороги жизни, символизирующих различные возрасты человека, знакомого трагизм опустошения, души и жизни. Символика образов пира, гостей в ретроспективе послания обнажает конструктивный принцип жанра - наложение метафор «театр жизни» и «театр бытия», что находит выражение в оборотничестве ролей - зрителя и действующего лица, в перевоплощении автора в адресата.

Вершиной общения и понимания душ становится в послании творчество автора, возникшее в ответ на воспоминания. Творческий сон отграничен от действительности; погружение в сон обозначено формой «я вижу», предполагающей развитие сюжета зрелищ; выход из сна напоминает внезапное пробуждение (*«Но что? куда мечтами я залетел тебе вослед - ты чародей, а не поэт; ты всемогущими стихами мой падший гений оживил...»* [Жуковский 1959, I: 194]). Композиционное кольцо, обыгрывающее семантику сна/пробуждения, - оживший для мечты мир в театре воображения, в театре души. Осмысленный как фрагмент бытия, творческий сон остаётся нереализованной частью души, нематериальной субстанцией и ее виртуальным «текстом». Между душой и миром лежит «белая книга» - альбом для записи излиятий души, творческих снов. Белая книга, символизирующая границу между жизнью и смертью, бытием и небытием, становится воплощением судьбы, её тайного предначертания. Будучи вещью в бытовой реальности, она превращается в символ обмена душ (таково значение подарка в древности, когда часть и целое отождествлялись, способны были замещать друг друга), свидетелем памяти, это нечто, удостоверяющее погружение в мир иной, находящийся за чертой (*«Я на крылах воображенья, веселый здесь, в тот мир летал и что меня не покидал мой верный ангел вдохновенья»* [Жуковский 1959, I: 198]), оберег мечты и знак неосуществленных желаний. И в то же время книга - своеобразный двойник души, ее потенциальных возможностей, ее неизъяснимая тайна, непереуловленный на земной язык текст.

В стремлении разрешить противоречие мертвой буквы, строки и живых чувств таится, на наш взгляд, источник мифотворчества Жуковского. Человеческое слово для Жуковского - *«духовное тело мысли, вместе с мыслью в минуту её рождения создающееся в душе нашей, и слово - материальная одежда этого духовного тела, звук, его выражающий»* [Жуковский 1985: 35]¹.

Слово, закрепленное, на бумаге, - знак застывшего изображения, остановленного мига, смерти души (см. послание «Письмо к ***. Я сам, мой друг, не понимаю...», 1814). Два послания («Графине С.А. Самойловой», 1819; «Подробный отчёте о луне. Послание к государыне императрице Марии Федоровне», 1820), обретшие характер эстетического манифеста в творчестве Жуковского, отражают попытку преодоления этого противоречия².

Связанное с игровой ситуацией (бегство от очарования ради спасения души), первое послание рассказывает воображаемую историю платка («вещественного знака невещественных отношений»), разыгрывая её в лирическом театре. Принцип этого послания - отражение отражения; поэтический сценарий, в котором авторская мысль отталкивается от чужого слова, чужого описания, чужой души, доведя до логического завершения «романную» тему. Пародируя в игре воображения некоторые мотивы авантюрных романов, Жуковский создаёт целое из осколков «разбитого» зеркала (мысль о сознании человека как зеркале, отражающем мир, и о разнообразии зеркал - творческих индивидуальностей - неоднократно высказывалась поэтом в эстетических и критических работах [Янушкевич 1985: 11]), из комбинации готовых мотивов, используя технику бриколажа, перекомпоновывая элементы.

Возможность использования подобной техники в послании мотивируется пониманием поэтом-романтиком границ художественного произведения. Эти границы оказываются разомкнутыми в силу

¹ См. в письме Жуковского: *«Как жаль, что надобно употреблять слова, буквы, перо и чернила, чтобы описывать прекрасное! Природа, чтобы пленять и удивлять своими картинами, употребляет утёсы, зелень деревьев и лугов, шум водопадов и ключей, сияние неба, бурю и тишину, а бедный человек, чтоб выразить впечатление, производимое ею, должен заменить её разнообразными чернильными каракулями, между которыми часто бывает гораздо труднее добраться до смысла, чем между утёсами и пропастями до прекрасного вида»* [Жуковский 1902, X: 83]. См. об этом противоречии: Фаустов 1998: 34. См. также о развитии этого мотива в балладах поэта: Фаустов 1998: 32-34.

² См. о специфике «языковой ситуации», о «войне языков»: Фаустов 1998: 10-20. См. о луне: Строганов 1998.

того, что романтики отдельное произведение трактовали как фрагмент действительности, бытия души, отождествляя мир природы и души [Берковский 1974]. Так автор послания то становится действующим лицом своих собственных произведений - переводов других поэтов, как бы продолжающихся после финала; то созерцателем осуществления задуманного сценария, режиссером разыгрываемой перед ним драмы жизни в едином «тексте бытия», «тексте культуры». В этом волевым акте художник возвышается до природы, пребывающей в состоянии вечного творчества, становясь продолжением этой природы, отражая её как стихийную силу жизни.

Второе послание, развивая тему невыразимого, размыкает границы литературного произведения и действительности. Многочисленные вариации мотива луны - попытка воссоздания бесконечных отражений «прекрасного, которого нет». Доминирующий в послании принцип припоминания (лейтмотив, который продвигает лирический сюжет, - «я помню») выражает «вечное возвращение» души к минувшему, пережитому; не важно, было ли оно в действительности или являлось в творческом сне¹. Уравнивая то и другое как формы бытия души, автор удостоверяет реальность событий, им описанных, становится свидетелем поэтических миров, путешествие к которым осуществила его душа, сопровождаемая Музой. Подробный отчет о луне - сквозном мотиве поэзии Жуковского - становится в структуре послания лишь подступом к самому важному. Павловская лунная ночь, воспринимаемая автором как мифотворчество, принадлежащее самой природе, и есть идеал прекрасного, недостижимый для человека². Зеркальность как принцип пейзажа становится выражением двоимирия, луна - двойником души, тоскующей в земном изгнании, живущей

¹ Эстетика Жуковского, доминанту которой составляет сновидность, основывается на специфических способностях поэта. См. об общении душ во сне – ситуации, рассказанной самим поэтом в письме к гр. Д.П.Голицыной: «Я в сумерки подходил к вашему окну и видел вас, подле вас стояли, кажется, Маши и Ванюша. Горница была освещена. Слышались милые голоса. Наконец должно было с большим горем удалиться. В эту минуту... я, к счастью, проснулся у себя в Павловске на постели и очень обрадовался, что все это было сон, как вам его рассказал. Видно, есть у вас шпион моей души, который усердно докладывает вам о том, что в ней происходит. Так точно это был сон. Наяву этого никогда не могло бы случиться и вы хорошо сделали, что не поверили клевете на мою и вашу дружбу» [Татевский сборник 1899: 71].

² См. замечание А.А.Фаустова о функции невыразимого: «...И эта смена языков, словесного кода – оптическим, служит семиотическим условием преодоления фрагментарности. Отсюда: “И лишь молчание понятно говорит”» [Фаустов 1998: 47].

надеждой на «вечное возвращение» в очарованный предел («*И видим мы в воображеньи тот свежий луг, где мы цвели*» [Жуковский 1959, I: 354]; ср. в послании «Василию Алексеевичу Перовскому» (1819): «*Прелестно быстрое виденье, давно не посещавший друг, меня внезапно навестило, меня внезапно уманило на первобытный жизни луг*» [Жуковский 1959, I: 330]. «Лунное» творчество поэта оказывается в этом контексте путешествием в царство небытия, весть из которого человек получает от луны - двойника солнца, зеркального его отражения в подземном мире. Этим обосновано обращение к лунному миру, нагнетение лунных мотивов, чудес, предвещаемых луной в поэзии романтизма.

Исчезновение прошлого, утрата его душой осознается как смерть и погребение, воспоминание как поминальный акт, поэтому игра воображения, погружение в творческий сон актуализирует в послании архетип древнего мифа об Орфее, спустившимся в Аид. Воспоминание в структуре жанра оформляется как встреча с собственной душой - утраченной Эвридикой. Пребывание души между сном и пробуждением - отражает идею двубытийности души, её существовании на грани миров - здешнего и потустороннего.

Шуточные послания, как и прочие, актуализируют оппозицию жизнь/смерть. Они осваивают бытие в другом ракурсе - смеха. Однако смех Жуковский понимает только в соединении с высокой моральной целью, не приписывая ему тех функций, которые налагали на него просветители: «*Но цель моралиста, каким бы он оружием ни действовал, насмешкою или простым убеждением, не есть невозможное исправление порока, а только предохранение от него души неисторченной или исцеление такой, которая, введена будучи в обман силою примера, предрассудка и навыка, несмотря на то, сохранила ей свойственное расположение к добру. Насмешка есть оружие, предохранительное*» [Жуковский 1985: 198].

Поэтический мир шуточных посланий Жуковского подчинен законам, установленным богиней Молвой, обретшей в современной действительности облик «старой колдуньи, горбатой, морщинистой, гариющей в воздухе верхом на метле, косоглазой, выдающей все наоборот», которая «свистит в сотню тысяч дудок, свёрнутых из газетных листов» (письмо Мальтицу от 7 ноября 1845 [Жуковский 1985: 8]). В шуточных посланиях отражена та игровая ситуация, в которой автор как бы принимает законы этого мира, сливается с ним, начинает мыслить и рассуждать в соответствии с его логикой. В наоборотном мире полюса высокого и низкого как бы поменялись местами: мифологические персонажи предстают в безобразно отталкивающем или

смешном виде; поэт низведен с небес, ему предписано выполнение «бытовых» функций; подобные смещения объясняются властью беса - мифологического двойника бога, лукаво вертящего миром. Так, например, смерть предстаёт в послании «К Вяземскому» (1811) в зоморфном облике - плешивого зверя с большой косой, пересекающего земной путь человека¹, поэт – служащим Парнаса, чин которого пока мал (он истопник, который *«не торфом, не дровами, но глупыми стихами у Граций топит печь»*) [Жуковский 1980, I: 181]).

Поэтический мир шуточных посланий - это мир, исполненный страха уподобления одноглазому Циклопу, физическая кривизна которого лишь отражение кривизны нравственной². Циклоп - воплощение зла, его персонификация, ему подобны персонажи посланий, в которых поэт замечает торжество порока. Страх стать похожим на него ведет к магическим клятвам оком (лейтмотив многих посланий), за которыми угадывается опасность искривления, искажения, деформации истины (мотивы прямого и кривого зеркала сближает Жуковского с Н.В. Гоголем³). Шуточные послания демонстрируют древнюю архетипическую ситуацию - победы Одиссея над Циклопом через обман. Такой обманной ход представлен в посланиях: сливаясь с комическим миром, спускаясь до него, автор возвышается над ним, поражая насмешкой. В этом суть таланта сатирика: *«Чтобы найти в предмете смешную, для обыкновенного взора незаметную сторону, надлежит рассмотреть его со всех сторон, а для сего потребны размышление и проницательная тонкость; чтобы заметить, в чём удаляется тот или другой характер, тот или другой поступок от правил и понятий истинных, и потом сие отдаление представить смешным, потребно иметь ясное и полное понятие о вещах, колкое остроумие, дух наблюдательности и воображение живое»* [Жуковский 1985: 198]. Использование приёма опровержения молвы в указанных посланиях обнажает законы мира, даёт возможность выпукло его воплотить.

«Послание к Плещееву» (1812) имеет подзаголовок «В день светлого воскресения», который и задаёт структурную доминанту жанру. Праздник светлого воскресения, генетически восходящий к мифу об умирающем/воскресающем божестве, становится сюжетобразующим началом. Вводная часть обыгрывает тему посмертной судь-

¹ Ср. образ персонифицированной смерти в письме: *«Многое, многое хотелось бы начать и кончить, и все мерещится, что смерть сидит за плечами и вдруг всему конец»* - [Плетнев 1883: 643].

² О зрении в античности см.: Фрейдсберг 1978: 133; Малинаускене 1976.

³ О зеркале у Жуковского см.: Канунова 1987: 36-37.

бы поэта - автора, бессмертие которого проблематично для литературных Зоилов. Сталкивая два образно-символических ряда, Жуковский своё будущее «оживление» описывает в двух регистрах: право на бессмертие даёт Зоил, определяющий заслуги поэта и его место в азбучном лексиконе, тем самым допуская его до Парнаса (в этом отражение содержания арзамасских заседаний с их судом над беседчиками); в то же время право на бессмертие как бы задано Именем поэта и его начальной буквой, означающей в азбуке Жизнь. Составленная Зоилом биография поэта становится его надгробным памятником с эпитафией; тогда как Имя - залогом оживления, автор обыгрывает метафору «книга бытия», в которой люди – буквы: буква-раскоряка становится символом не слишком удачного бытия.

Центральная проблема послания - проблема добра и зла, проблема человека и обстоятельств, кто или что есть носитель зла. Помимо автора и адресата автор вводит «третьи» лица (второстепенные персонажи). Так появляется сосед - носитель пороков, воплощение зла; он становится объектом насмешек для автора. В музыкальном нарастании темы мертвого возникают картины жизни-ада, в которой пребывает живой труп с опустошенной душой; венчает описание теневого существования соседа-призрака, скользящего по жизни, - сравнение его с бледным татем; так символически обозначена враждебность соседа жизни. Воссоздав образ ада, подвергнув героя суду, автор обрек его на символическую смерть (*«оставь его не живши умирать»*) [Жуковский I: 115]), которая предопределена его нравственной кривизной (т.е. слепотой), доведшей его до того, что жизнь отдана на съедение нулями (*«...где место есть лишь вексялям, нулями униженным как жемчугами»*) [Жуковский I: 115]). Дважды обрекая на смерть ненавистного соседа, автор вершит свой суд над ним в театре воображения.

Сцена жизни и сцена театра воображения сливаются для Жуковского в шуточных посланиях, где идеально осуществляется соединение комедии с сатирой, о которых писал он в статье «О сатире и сатирах Кантемира» (1810): *«Различие между сатирою и комедиею заключается в одной только форме: в комедии мы видим перед глазами те оригиналы и те пороки, которые сатирик представляет одному только воображению; там они выходят на сцену и сами себя обличают, а здесь выходит на сцену поэт, который или забавляет нас своими колкими шутками, или производит в душе нашей благотельное негодование»* [Жуковский 1985: 198]. Вторая смерть поджидала соседа с весенним обновлением природы, когда стихия воды своим потоком (образ библейского наказания) чуть не унесла его в чистилище. Осмеяние здесь результат столкновения двух образных рядов, когда одна и

та же картина освещена одновременно с двух различных точек зрения. Образ соседа, уплывающего на льдине, соотносится то с Арионом, то с циклопом («*Как Арион чудесный на дельфине, уж на икре сидел верхом циклоп*» [Жуковский I: 118]). Чудесное спасение героя для автора неоднозначно: спасение героя - своеобразное наказание его за роль ловца душ («*И рыбакам прибиток был велик: им с щуками достался ростовщик*» [Жуковский I: 118]).

Проблема добра и зла решается автором в послании в форме диалогов; в поисках истины автор доводит каждое положение спора до логического конца; создав видимость согласия с точкой зрения оппонента, он показывает его неправоту, вскрывая диалектику бытия¹. Зиме как печальной необходимости, от которой страдает адресат, он противопоставляет игру воображения: «*Но... и зимой фантазия крылата! Украсим то, чего не избежим, пленительной игрой воображенья, согреем мир лучом стихотворенья и на снегах Темною насадим!*» [Жуковский 1959, I: 116]. Символика трех образов (полёта, света, растения), заключающих в себе семантику живого, определяет сюжетное развитие послания, организованного антитезой жизни-смерти. Образные полюса послания (смерть и сон) оказываются способными к обращению; ключ к которому в семантике сна природы, пробуждающейся с весной. Но, как было сказано выше, весеннее таянье снегов несёт не только добро, но и зло (потоп - зло). В музыкальном нарастании темы, кульминация которой - волшебный сон, привидевшийся автору («*Я часто сам, мой друг, в волшебном сне, скитаюсь в сей прелестной стороне*» [Жуковский 1959, I: 117]), становится синонимом весеннего пробуждения природы. Тема весеннего пробуждения естественно перерастает в праздник светлого воскресенья - воскресения божества.

Послание «К Воейкову» (1814), связанное с архетипом арзамасского суда над шишковистами, построено как сон о Пиндопредставленьи, вещее значение которого пытается разгадать автор². Форма сна мотивирована ролью Жуковского в арзамасском обществе (Светлана), протоколирующего великие события в земном муравейнике. Послание отвечает принципам буффонады, определившей, по замечанию самого Жуковского, характер «Арзамаса»³, основанный на травестии. Рисуя картины наказания (каждый персонаж соотносен с каким-то мифологическим предшественником), автор материализует, ожив-

¹ О сократовских диалогах и платоновском диалоге как форме см.: Миллер 1979.

² См. об этом: Гаспаров 1995: 130-132.

³ Цит. по: Гиллельсон 1974: 69.

ляет фразеологизм («вянущие уши», «пустота», «Сизифов труд»), возвращая им первичный смысл. Призыв к покаянию - ложный ход, которым автор стремится обозначить преступный характер деяний врагов по перу.

БАТЮШКОВ: МИФ И ТЕАТР

Творчество К.Н. Батюшкова, плодотворно изучаемое с точки зрения отражения в нём мировоззрения поэта, поэтики жанров, почти не исследовалось в плане мифологизма¹.

Интерес будущего поэта к античной мифологии обозначился уже во время обучения в пансионе Триполи. В одном из писем к отцу он сообщал: *«Рисую большую картину карандашом: Диану и Ендимиона, но ещё половины не кончил, потому что сия работа чрезвычайно медленна»* [Бунаков 1855: 91]². То, что мир античности постоянно сопровождал его, подтверждает неоднократно повторяемую Батюшковым мысль о важности для дальнейшего развития поэта первых впечатлений: *«В преклонных летах человек не приобретает, и последним его сокровищем остается то единственно, чем он запас себя в молодости. Таким образом природа соединяет вечер с утром жизни, как вечерняя заря сливается с утреннею в долгие дни лета под нашим северным небом»* [Батюшков 1977: 25].

Отношение поэта к античности носит глубоко личный характер, соединяя «элегическую просветленность... не лишённую оттенка поэтической задумчивости» [Фридлендер 1988: 48]. Как показал Г.М.Фридлендер, античность, отдаленная от современности и сближенная с нею «ощущением её скоротечности, властью над ней неумолимого хода времени, губельного для мгновений полноты жизни, ощущением неизбежности конца, изменчивости и хрупкости прекрасного» [Фридлендер 1988: 48], становится просветляющим и облагораживающим началом для *«жителя подмосковной деревни»*.

Жизненное «скитальчество» определило позицию Батюшкова в литературе³. Аналогия с героем эпоса Гомера-Улиссом-Одиссеем (это отмечают многие исследователи⁴) создаёт автобиографический

¹ О жанрах поэзии Батюшкова см.: Гуковский 1975; Гинзбург 1974; Фридман 1971; Фризман 1973 и др.

² Не рассматривая специально эпистолярное наследие Батюшкова, считаем необходимым отметить исследования, посвященные письмам поэта: Петров 2002; Аношкина 2003.

³ См., напр.: Кошелев 1987: 178; Семенко 1970; Манн 1976.

⁴ На соотношение лирического героя поэзии Батюшкова и Одиссея указывали многие. См., напр.: Стенник 1987; Кошелев 1986. См. интересные замеча-

подтекст. Функция античных реминисценций, которыми наполнены письма, статьи и лирические произведения, двоякая: кодирующая (Батюшков отрицательно относился к исповеди¹) и расшифровывающая (соотнесенность, выявление общечеловеческой общности прорисовывает судьбу поэта²).

Мотивы странничества в литературе романтизма - его типологическая черта (достаточно вспомнить «Странника» А.Ф. Вельтмана, путешествие в котором обнаруживает свой условный характер, обращаясь игрой воображения)³. Путешествие - структурная доминанта многих прозаических произведений Батюшкова («Прогулка по Москве», «Прогулка в Академию художеств» и др.). Помимо функции динамизации повествования, оно несёт другую, способствуя мифологизации окружающего мира. Так, «Путешествие в замок Сирей» строится по законам авантюрного жанра: встреча с таинственным замком воспринимается как встреча с прошлым, ожившей историей. Замок-музей, первоначально заполненный для путешественников мертвыми вещами, постепенно обретает значение исторического пространства, где «славнейший муж своего века» наслаждается уединением и свободой. Двойная проекция времени, отражая фантастическую синхронность времени, придаёт повествованию многослойность. В сознании «странников» развоплощается застывшее, уходит к первоисточкам: персонажи истории окружены античной атмосферой, соотнесены с боже-ствами; то же сознание обнажает парадоксы истории, которые не мог предвидеть даже «Протей ума человеческого». Сюжет посещения замка развернут как примирение с его домашними богами, тенями сирейской нимфы и её друга, оживающими в воображении гостей. Прошлое и настоящее сопряжены архетипической ситуацией пира, в которой мифологизируется всё, что попадает под чары прошлого: *«Вечер*

ния А.В. Петрова о подписях в письмах Батюшкова, свидетельствующих о тяготении поэта к театрализации: К-н, Constantin le grend, Constantin Nicolaev, Константин Батюшков, Констант Б., К. Батюшков, Конст. Б. и т.д. (Петров 2002: 91).

¹ См. об этом подробнее: Семенко 1970: 22.

² См. высказывание Батюшкова об «Опытах»: «*Большая часть моей книги написана про себя*» [Батюшков 1887, III: 462].

³ Современный исследователь, подчеркивая, что персонажи Батюшкова есть не что иное, как персонификация его раздвоения, комментирует отношение Батюшкова к страннику Филалету: «Путь Филалета не определен, еще продолжается его странствование, но при всех тяготах и лишениях оно для Батюшкова все же не менее, если не более продуктивно и плодотворно, чем «осмысленная жизнь домоседа» - Диментова 2000: 33.

застал нас, как героев древнего Омера, с чашею в руках и в сладких разговорах, основанных на откровенности сердечной, известных более добродушным воинам, нежели вам, жителям столицы и блестящего большого света» [Батюшков 1977: 112]. Путешествие становится для Батюшкова странствием в веках, поэтому его описания оживлены включением поэтических преданий, сохранившихся в памяти народа («Отрывок из писем русского офицера о Финляндии»).

Мир античности для Батюшкова - это мера духовности и истинности его бытия. Архетипичная ситуация Энея, оказавшегося в долине, напоминающей ему родину, проецируется Батюшковым на оценку произведений современной живописи: верность природе проверяется реакцией зрителя, узнавшего её («*Пейзаж должен быть портрет*» [Батюшков 1977: 75]); так происходит размыкание границ произведения, совмещение двух реальностей в душе зрителя, где природа из декорации становится живой натурой.

Земля Италии, в которой поэт оказался перед настигшей его болезнью, ассоциируется с земным раем, с образом мира, стоящего у черты, готового в любую минуту исчезнуть («*И самый воздух, в котором таится смерть, благовонен и сладок*»¹). Созерцая мистерию природы (в письме к Гнедичу он упоминает об островах, где обитала сама Цирцея [Батюшков 1887, III: 506]), Батюшков приходит к убеждению, что мифотворчество принадлежит самой природе («*Природа - великий поэт, и я радуюсь, что нахожу в сердце моём чувство для сих великих зрелищ*», Батюшков 1887, III: 559)². Поэтическое преображение мира Батюшков объясняет чудом минуты (внезапным поднятием занавеса или отворением окна; в фольклорно-мифологической традиции то и другое синонимично, означает отверзание очей³), погружением в инобытие: «*Я отворил окно и вижу: нимфа Ио ходит голубушка, и мычит Бог весть о чём, две Леды кричат немилосердно. Да, посмотри... Там в тени - право, стыдно! Бараны, может быть, из стада самого царя Адмета!... Накинем занавес целомудрия на сии сладостные сцены, как*

¹ См. в письме к А. Тургеневу: «*Я знаю Италию, не побывав в ней. Там я не найду счастья: его нигде нет. Уверен даже, что буду грустить о снегах родины и о людях мне драгоценных*». - Цит. по: Бунаков 1874: 506. Ср.: «*Я с радостью возвратился бы под тень домашних богов*» и просил домашнихшить ему «*щеголеватый халат на вате*» [Бунаков 1855: 101].

² См. исследование И.А.Пильщикова [Пильщиков 2003].

³ См. об отверзании очей: Байбурин 1993; Пропп 1986.

говорил Николай Михайлович Карамзин в Наталье» [Батюшков 1887, III: 39-40]¹.

Впервые мифогенность творчества Батюшкова отметил исследователь Ю.В. Стенник, который и обозначил мифологические параметры воплощения человека, мира, бытия [Стенник 1987: 9-10]. Несколько ранее И.М. Семенко высказала гипотезу о театральности поэзии Батюшкова, в частности, о сценическом воплощении мифа в лирических произведениях [Семенко 1977: 454]. С.Бройтман, исследуя субъектную структуру лирики поэта, показал на материале антологического жанра соотношение «я» и «другого» как «растекающуюся дионисийскую цельность», проявляющуюся в метаморфозах «я» и «другого» [Бройтман 1989: 71].

Универсальность поэзии романтизма, преодолевающей границы, разделяющие различные виды искусства, позволяет рассматривать творчество Батюшкова как своеобразный лирический театр. В критических статьях, в биографических очерках о поэте уже в конце XIX века появилась эта мысль. Так, Н.Бунаков настаивает на том, что «для души Батюшкова была тесна литературная арена, она рвалась к деятельности более важной и славной» [Бунаков 1855: 112]. Ссылаясь на отзывы современников, критик утверждал, что многие картины его эротической поэзии были картинами, созданными только в воображении, но не в жизни [Бунаков 1855: 92]. Художественное творчество в такой концепции становится вынужденным спасением от неудач жизненного поприща. Сам Батюшков неоднократно замечал в письмах, что для него бытие - это несовпадение человека с самим собой: «*Винovat ли я, если мой рассудок воюет с моим сердцем?*» [Батюшков 1887, III: 341]. Констатацию раздвоения души венчает этюд поэта о сосуществовании белого и черного человека, сложного сплетения и взаимодействия добра и зла в душе - прообраз произведений романтиков о двойниках². Условность сопряжения двоих в одном раскрыта в финале, где раздвоение мотивируется развернутым процессом написания авто-

¹ См. образ занавеса в письме (по поводу перевода Парни: «*Моя комедия окончится во 2 акте, я быстро иду к развязке, - занавес упадет, и я буду забыт*»). Цит. по: Эткинд 1973: 121.

² См. в работе В.А. Кошелева о вариантах самопредставления Батюшкова – автопортретных зарисовках (курчавые волосы, латинские подписи и т.д.) – и обобщение: «*Рисовал себя в зеркале: не похож*» [Кошелев 2000: 164, 166]. Кроме того, о своеобразном атрибуте (костылях), ставшем архетипом для поэзии пушкинской поры (см. в ранних посланиях Пушкина): «*Признаюсь, что на костылях я крайне забавен...*» [Кошелев 2000: 166].

портрета, оживление которого имеет мифологические корни¹. Здесь раздвоение обыграно сюжетно и опрокинуто в реальность. Так, опосредованная система форм выражения авторского сознания в лирике Батюшкова, о которой писала И.М. Семенко, на наш взгляд, оказывается формой перевоплощения, в которой проявляется, артистизм личности [Семенко 1977]².

Понимая поэзию в её противоречивом воздействии на душу самого поэта, творца («...поэзия нередко составляет и муку и услаждение людей, единственно для неё созданных» [Батюшков 1977: 20])³, Батюшков не исключает опасности обращения мечты, грезы в безумие; зыбкость границ, разделяющих эти состояния, ощущается самим поэтом. В его реакции на известие о сумасшествии Озерова отразилось предчувствие будущей беды, магически навлеченной на себя: «Вот, каково возиться около рифм! Это сходит с рук только мне да графу Дмитрию Ивановичу (Хвостову)» [Бунаков 1874: 505]. Находя в творчестве спасение от болезненной скуки, утешение от душевной тоски, поэт иногда сомневается в нужности «легкой поэзии», которой служит, что порождает горестный вздох в письме к В.Л. Пушкину («Ваши внуки не отыщут моего имени в лексиконе славы» [Бунаков 1855: 112])⁴; но при этом делает всё, чтоб быть достойным Имени («Я подписываю имя, следственно, постараюсь сделать лучше: всё, что смогу» [Батюшков 1887, III: 395])⁵.

¹ См. о портрете: Топоров 1987.

² Н.В. Володина подчеркивает, что наличие двух типов героев в поэзии Батюшкова, в равной степени не учитывающих опыта прозы, в частности, записок, где герою присущи пороки и слабости, - знак воплощения разных сторон биографической личности автора, объединенных концептом мечта: «один в реальной сфере, другой – в воображаемой» - элегический мечтатель и эпикурейский герой [Володина 2002: 57]. См. также: Автономова В.П. Традиции легкой поэзии в творчестве Батюшкова// Проблемы эстетики и поэтики. Ярославль, 1978. С. 10-20.

³ См.: «Я готов бы вовсе отказаться от муз, если бы в них не находил еще некоторое утешение от душевной тоски» [Батюшков 1885, I: 357].

⁴ Н. Бунаков связывает отказ поэта от поэтического дара с борьбой в нём таланта и честолюбия, что привело к ощущению себя поэтом-самозванцем, что, на наш взгляд, не совсем точно. Перо для Батюшкова - своеобразный выход из тупика, куда его загнала скука жизни: «Вместе со способностью писать я потерял способность наслаждаться, становлюсь скучен и ленив, даже немного мизантроп» [Батюшков 1887, III: 136].

⁵ Колебаниями между стремлением сохранить своё «я» и готовностью его утратить отмечены многие письма поэта: «Люди мне так надоели, и всё так наскучило, а сердце так пусто, надежды так мало, что я желал бы умень-

Программа бытия поэта, заявленная Батюшковым в его статьях, красочно проиллюстрирована примерами из истории, доказывающими преимущества уединенного существования, позволяющего, погружившись в историю времен протекших, «*узнать человека и страсти его*». Однако подтекст её составляет ощущение одиночества среди «недостойных» современников; этим настроением она и мотивируется. Идеальным и недостижимым представляется поэту такой тип взаимоотношений поэта и общества, когда творчество находит непосредственный отклик в сердцах. Поэтому Батюшков часто воспроизводит в своей поэзии «образы общения»: оживающее воспоминание в рассказе гостя - бывшего воина в «Моих пенатах», оживающие предания, картины прошлого, воссозданные в элегиях, отражают затаённую мечту поэта уподобиться Одиссею, повествующему о своих приключениях: «*Тогда-то буду я, подобен Улиссу, видевшему страны отдаленные и народы чужие, но я буду ещё плодотворнее царя Итакского и не пропущу ни одного приключения, ни одного обеда, ни одного дурного ночлега, я всё перескажу*» [Батюшков 1887, III: 241].

Идея перевоплощения реализуется поэтом в вольном переводе, который в начале XIX века, по утверждению Е.Г.Эткинда, стал ведущим переводческим жанром [Эткинд 1973: 117]. Вольный перевод соответствует «мифическому» (Новалис), суть его заключается в воссоздании духа древности, а не мелочного воспроизведения второстепенных деталей [Эткинд 1973: 117]. В вольном переводе Батюшков обрел форму самовыражения, где «переодевание» в чужие одежды (Батюшков настаивал на необходимости изучения чужой культуры с целью её освоения), примеривание чужой судьбы к своей не мешает оставаться самим собой. Переключки «своего» и «чужого» создают биографический подтекст.

Важнейшая категория поэтического мира Батюшкова - мечта (синоним сна, грезы), она - источник мифологизации для Батюшкова¹. В переводных элегиях она - способ познания бытия, выявления общего в страстях и переживаниях человека прошлого и современного. Как творческий принцип она не обнажена в этих произведениях, где лири-

шиться, уничтожиться, сделаться атомом» [Батюшков 1887, III: 35]. Ср. о стихах: «*У меня Бруттово сердце для стихотворных детей моих: или слава, или смерть*» [Батюшков 1887, III: 246]. Непереносима мысль об утрате своего, «я» в женитбе: «*Или хочешь, чтобы я весь заржавел в ничтожности, или что ещё хуже того - женился в мои лета и исчез для мира, для людей за вахлями, за котлетами и сахарной водой, которую женатые пьют от икоты - после обеда*» [Батюшков 1887, III: 72].

¹ См.: Проскурин 1995: 77-117.

ческий герой растворен в стихии античности, а автор присутствует «за текстом», в параллелях и пересечениях судеб, постигаемых сознанием читателя, знакомого с биографией автора. В оригинальных произведениях, где дистанция между автором и лирическим героем сокращена, мечта лежит в основе сотворенного мифа, в котором исследуются закономерности бытия художника. Мечта, таким образом, воплощает идеал Батюшкова, важнейший принцип его жизни – *«живи, как пишешь, и пиши, как живешь»*¹.

Обращение к лирическим разделам «Опытов в стихах и прозе» - первого сборника Батюшкова ставит целью выяснение функций мифа в целостном организме - книге². «Опыты» представляют интерес в том

¹ В этом смысле поэзия Батюшкова идёт в русле русской культуры начала XIX века, где духом мифотворчества было пронизано всё (от быта до высокое искусство). См.: Турчин 1980: 78-116. См. подробнее о мечте в русской поэзии XIX века: Вацуру 1994: 74-89. См. вывод А.В. Петрова о том, что эпистолярный стиль Батюшкова подготовил в какой-то степени его поэтический стиль. Так, о стиле, сложившемся к 1812 г., исследователь замечает следующее: «Пока поэт удовлетворяет эпистолярная ситуация, в которой пестрота оформлялась в зоны контакта своего и чужого, поэзии и прозы. Для Батюшкова было чрезвычайно важно, что «маленькая философия» складывалась как эпистолярное настроение, выделяя из себя меру соединения поэтического тона, эмоционального напряжения, сердечного слова в пространстве мысли, образуя единство частного опыта» [Петров 2002: 97].

² См. о лирической книге: Кушнер А. Книга стихов// Вопросы литературы. 1975. № 3 С. 178-188; Спроге Л.В. Стихотворный том как факт циклообразования// Республиканская научно-теоретическая конференция молодых ученых и специалистов. Рига, 1985; Коган А.С. Типы объединения лирических стихотворений в условиях перехода от жанрового мышления к внежанровому. Автореферат дисс... канд. филол. наук. Киев, 1988; Лекманов О.А. Книга стихов как «большая форма» в русской поэтической культуре начала XX века. О.Э. Мандельштам «Камень». Автореферат дисс... канд. филол. наук. М., 1995 и др. См. также об «Опытах»: Зубков Н. Опыты по пути к слову: о единственном прижизненном издании К.Н. Батюшкова// "Свой подвиг совершив...". М., 1987. С. 266-350; Сидяков Л.С. «Стихотворения А.С.Пушкина» и русский стихотворный сборник первой трети XIX века// Проблемы современного пушкиноведения. Псков, 1994. С. 44-57; Савченко Т.Г. «Анакреонтические песни» Г.Державина: к вопросу о жанре// Вестник Карагандинского ун-та. Караганда, 1998. № 2. С. 55-65; Книга как художественное целое: различные аспекты анализа и интерпретации. Филологические штудии-3 /отв. Ред. О.В. Мирошникова. Омск, 2003; Мирошникова О.В. Итоговая книга в поэзии последней трети XIX века. Омск, 2004. См. также об «Опытах»: Савченко 2002; Т.Г. «Опыты в стихах и прозе»// Батюшков: материалы и исследования. Череповец, 2002. С. 39-50; Мирошникова О.В. «Итоговая книга в поэзии последней трети

плане, что являются своеобразной духовной биографией поэтической личности, запечатленной в лирике¹. Формируя книгу по жанровому признаку (хотя Батюшков не настаивал на жанровом принципе расположения стихов; что очевидно из письма к Гнедичу в феврале-марте 1817 года: *«Разместиай их, как хочешь»* [Батюшков 1887, III: 420]), устраняя хронологию, автор с издателем приглашают читателя к соучастию («узнаванию» в чужом своего), пробуждая любопытство к истории страстей, *«ума и сердца заблуждений»*, взлетов и падений человека, слывшего в глазах окружения чудаком, возможно, потому, что *«жил, как писал»*. Соотношение элегий и посланий в «Опытах» позволяет обнажить разницу поэтических миров, воплощающих разные лики бытия в театре жизни.

Композиция раздела «Элегий» в «Опытах», охватывая бытие в его полюсах (война и мир), создаёт двуплановость цикла²: лирический герой - современный человек, участник Истории, и в то же время он странник, Одиссей. «Судьба Одиссея» - идейная вершина книги, ключ к лирическому циклу элегий (к нему тянутся нити от прочих стихотворений, оно задаёт движение лейтмотивных тем в музыкальной партитуре книги)³. Ассоциации с Одиссеем заданы и письмами Батюшкова, вне которых многое в его поэтическом мире остается непроявленным. «Одиссея» - образ жизни и концепция бытия: *«Мы подобны теперь Гомеровым воинам, рассеянным по миру земному. Каждого из нас гонит какой-нибудь мститель - бог: кого Марс, кого - Аполлон, кого - Венера, кого - Фурия, а меня – Скука»* [Батюшков 1887, III: 303-304].

Сопрягая элегии, написанные под влиянием собственных наблюдений, являющихся плодом «памяти сердца», с другими, в которых «своё» постигается как «чужое» (*«Я Тибуллю, это правда, но так, по воспоминаниям, не иначе. Вот и вся моя исповедь. Я не влюблен»*

XIX века: Архитектоника и жанровая динамика». Автореферат дисс... доктора филол. наук. Омск, 2004 и др.

¹ См. в письме: *«В жизни своей я был обманут во многом, кроме дружбы, она примиряет меня с жизнью, часто печальною, и с миром, который покрыт развалинами, гробами и страшными воспоминаниями»* [Батюшков 1885, I: 321]. Или еще в письме к сестре: *«Надеюсь обнять тебя в счастливейшие времена и надеюсь, что ты сохранишь меня в памяти твоего сердца. Мы много перенесли с тобой горя, и это самое должно нас теснее связывать. Всякая дружба изменяется, кроме дружбы родства»* [Цит. по: Бунаков 1874: 507].

² Т.Г.Савченко определяет формальный принцип композиции книги Батюшкова как арабеск, мозаичность [Савченко 2002: 44, 45].

³ См. о специфике элегического времени, о соотношении «начал» и «концов»: «...конец в элегической геометрии едва ли не совпадает с началом...» [Фаустов 1998: 27].

[Батюшков 1887, III: 149])¹, автор «проверяет» героя, оказавшегося в тех же ситуациях, что и герои прошлого, включая тем самым частную жизнь отдельного человека в мировую Историю, в Культуру. Жанровые архетипы отчетливее проявляются в контексте книги, их актуализация обусловлена ассоциативными сцеплениями, возникающими между отдельными частями целого.

Батюшков включил в раздел три Тибулловы элегии². Выбор и расположение этих элегий, развивающих тему тоски по родине, любви, верности, Дома, подчинены определенной закономерности: они задают музыкальную тональность, отмечая повороты сознания героя.

Смятенный дух «Элегии из Тибулла» («*Месалла! Без меня ты мчишься по волнам...*») мечется между полюсами любви и разлуки, между жизнью и смертью. Элегическое время окрашено прошлым; грань между бывшим в реальности, воссозданным памятью, и грезой, настолько тонка, что одно кажется продолжением другого: греза столь же пластична, как и картины памяти³. Воспоминания о реальных событиях прошлого (обряд прощания) обрастают тончайшими приметами, оставленными без внимания тогда и припоминаемыми сейчас, в ретроспективе сулящими долгую разлуку, ниспосланную как наказание за предательство любви. Картины, рисуемые в воображении, связаны с образом возлюбленной, воссоздают обрядовый характер древнего бытия.

Тоска об утраченном, выливающаяся в заклинание, обращенное к возлюбленной, о верности, возвращает прошлое, материализованное как сон в сне, сбывающийся сон, снящийся обоим сразу⁴. Словесный жест, торопящий Делию и ускоряющий течение событий, воспринимается как обращение к живой возлюбленной, присутствующей

¹ Ср.: «Где истинная любовь? Нет ее. Я верю одной вздыхательной, нетаркизму, т.е. никакой» [Батюшков 1887, III: 46]. А.В.Петров, определяя основную цель эпистолярной беседы как соприкосновение душ, подчеркивает: «... постепенно обращение к собеседнику станет для Батюшкова островком спасения и от пессимизма» [Петров 2002: 87].

² Число «3» соответствует циклу человеческой жизни как природной и одновременно отражает этапы человеческого мышления. См. о числовой символике: Топоров 1988, II: 629.

³ См. фразу из письма Батюшкова, приведенную В.А. Кошелевым: «Да, я обладал талантом к сочинительству и мог бы так же быть и живописцем, и скульптором» (подл. по-немецки) – [Кошелев 2000: 160].

⁴ См. сон во сне у Лермонтова в стихотворении «Сон», у А.А. Ахматовой в цикле «Полночные стихи».

здесь и сейчас, что придаёт картине впечатление достоверности и сиюминутности происходящего.

Единство сменяющихся картин держится развитием мифологемы «нить жизни». В начале элегии с ней связан образ трагически пресеченного бытия, смерти на чужбине («Здесь Парка бледная конец готовит мне, здесь жизнь мою порвет безжалостной рукою...» [Батюшков 1977: 206]), затем в заклинании, обращенном к богине. В финале нить жизни оказывается уже не в руках богов, а в руках возлюбленной, от преданности и любви которой зависят жизнь и смерть героя. Делия в финале ассоциируется с Пенелопой, ткущей в ожидании супруга; для античности, как известно, Пенелопа - символ верности, символ Дома. Мифологема «нить жизни» не названа, но она присутствует в тексте метафорически и символически. Вбирая в себя значение жизни и смерти, мифологема разворачивается в сюжете в образах любви, несущей жизнь, и разлуки, ассоциирующейся со смертью. Смерть предстаёт то в персонафицированном облике, символизируя пагубность века Юпитера, то в образе жилища душ - Элизия, напоминающего рай, с его цветением, благоуханием, звучанием, торжественной хороводностью, символизирующей вечность бытия, то ада - с муками грешников, наказанных за преступность земного бытия. Динамика картин, последовательно сменяющихся мифологических образов, в самом нарастании мучений отражает безысходность человека, опутанного сетями, обреченного на муки.

Финал отодвигает картину желанного свидания в неизвестность, в риторическом вопросе сопрягая надежду и обреченность («Когда ж Аврора нам, когда сей день блаженный на розовых конях в блистанье принесёт, и Делию Тибулл в восторге обоймёт?») [Батюшков 1977: 210]).

Напряженность второй элегии (III из III книги) создана обыгрыванием антитезы любовь-разлука; где призрачности земного богатства противопоставлена реальность «соломенного крова», под которым герой счастлив со своей возлюбленной. Размыкание круга (круг здесь - ассоциативный принцип композиции) происходит в финале, где герой осуществляет выбор: готовность принять смерть как избавление от жизни, в которой не суждено обрести утраченную возлюбленную. Веретено Парок, крутящееся в другую сторону, - символ неправильной судьбы.

Третья элегия (XI из I книги), развивая мотивы предыдущих, где беды человека объяснялись катастрофичностью бытия, ужасами войны противопоставляет мирное существование как идеал. Логика элегии, в которой совмещены два состояния ощущения постоянной

опасности от натянутой тетивы и успокоенности человека, прошедшего через испытания войны, изменившегося в этих испытаниях, - ведёт к признанию выстраданного идеала - философии «тихого счастья»¹. Развернутое описание картин смерти на войне (война обрисована как бегство от преследующей смерти; как её ускоренное приближение, магическое вызывание из царства теней, что, согласно мифологической традиции, несёт смерть тому, кто смерть окликает) венчает изгнание Марса.

Элегии из Тибулла обнаружили наложение на античный жанр романтических оппозиций: мироощущение человека, стоящего у черты, определяет сюжет как движение между полюсами смерти (ей равноценна разлука) и жизни, воплощенной как сон, греза, мечта, воспоминание, при этом герою сопутствует сознание недостижимости спасительной мечты².

В начале элегического цикла война предстаёт в героическом ореоле. Каменная книга, которую читает странник в элегии «На развалинах замка в Швеции», развертывает перед ним историю северного края как прошлое рода, воссозданное в торжественной ритуальности обрядов (проводы и завещание сыну, уходящему на войну, возвращение с победой и пир, где наградой победителю оказывается ожидающая его невеста). Война мифологизирована, переход в иной мир погибших (образ новоселья) обрисован как обряд, совершаемый богиней смерти - Гелой.

Спор двух голосов в элегии (странника и автора), то совпадающих, то расходящихся, где призрачности славы противопоставлена вечность Истории, утверждает уважение к жизни и смерти, к «отеческим гробам», к бытию с его радостями и страданиями. Прием удвоения в финале (страннику вторит оратай) умиротворяет душевную смуту, переживанием которой держался сюжет. Так разрешается в элегии спор ума и сердца, - двух голосов, персонифицированных в образах персонажах.

¹ О философии тихого счастья см.: Фридман 1971.

² О системе элегий у Батюшкова см.: Зубков 1981. Кроме того, о динамике элегии см.: Чернова Л.П. К вопросу об эволюции элегического жанра в русской романтической лирике 10-20-х гг. XIX в. // Жанр и стиль художественного произведения. Минск, 1980. С. 3-13. О пейзаже см.: Прусова М.А. Воплощение идеи смерти в пейзажной лирике Батюшкова // Вопросы русской литературы. Симферополь, 1999. Вып. 4/61.

В «Воспоминании» героический ореол с войны уже снят. Элегия носит итоговый характер, кульминация её – «оживление ужасной минуты», приведшей к перелому в сознании автора. Образ автора в элегии двоятся, он действующее лицо сюжета памяти и одновременно человек, находящийся за текстом, за кадром, за кулисами театра, оценивающий и комментирующий события (формулы, в которых заключены отточенные выводы, иллюстрируются картинками, полными боли). «Вечная черта» между прошлым и будущим, пролегающая в душе лирического героя, обозначается в элегии постепенно: в мирный пейзаж вплетаются немирные эпизоды боя, деформируя картины природы (появляется метафора войны – «медные челюсти грома»). Нарастающая динамика связана с невозможностью сразу описать ту минуту; погружение в прошлое обусловило эмоциональный взрыв, вызванный переживанием ужаса неминуемой смерти повторно. Переправа через Неман и достижение спасительного берега в контексте элегии осмысляется как смерть и воскресение: Неман ассоциируется с Летой, границей между миром живых и мертвых; вода – обязательный атрибут обряда омовения перед вступлением в иной мир; возвращение на родину становится возвращением из небытия. Выстраданный идеал «тихого счастья» отражает убеждение поэта в ценности бытия.

Отделение субъекта от самого себя (раздвоение на лирического героя как реального человека и его «дух»), отмеченное С. Бройтманом [Бройтман 1989], имеет место в элегии «Воспоминание (Отрывок)» Раздвоение, выраженное в предыдущих элегиях исключительно формально (реализованное как наложение временных планов), приобретает сюжетобразующий характер. Перелом в душе героя оказывается следствием «хладного опыта», что для него не менее катастрофично, чем испытания войной. Мотив ранней старости душ появляется в письмах Батюшкова к Жуковскому («*Испытал множество огорчений и износил душу до времени*» [Батюшков 1887, III: 357]), которые являются психологическим ключом к лирике Батюшкова.

Превращение мира в пустыню – следствие омертвения души. Формула, которой обозначено состояние омертвения в поэзии («*Нет, нет! себя не узнаю под новым бременем печали!*» [Батюшков 1977: 212]), совпадает с попыткой описания подобного состояния в письмах: «*Я его (наслаждение - Г.К.) иногда нахожу в кратких напряжениях души и тела, ибо тело от души разлучать не должно, но тем более от напряжения органы изнемогают, и горесть тут как тут*» [Батюшков III: 49]. Прием оглядки (взгляд) получает дальнейшее развитие в символическом сравнении себя со странником, потерпевшим крушение и стоящим «бездны на краю».

Две части фрагментарного стихотворения скреплены образами гибели и спасения, переход ко второй части осуществляет окликание лирическим героем возлюбленной, что напоминает её вызов из небытия. Так, миф об Орфее и Эвридике входит в зеркальном оформлении в элегию Батюшкова, трансформируясь в миф о Пигмалионе и Галатее; герой погружается в глубины памяти, сохранившей образ его Эвридики, воспоминание становится для героя спасением от бурь бытия, спасением, которое он обретает в любви, находя в ней путь к миру и осуществление гармонии с ним. Восстановление образа, таимого в душе, «залога всего прекрасного», происходит, когда герой приглашает природу в соучастники («Я имя милое твердил в прохладных роцах Альбиона, и эхо называть учил в цветущих пажитях Ричмона» [Батюшков 1977: 213]). Мир прошлого оживлен для героя присутствием возлюбленной («И в мире и в войне, во всех земных краях твой образ следовал с любовью за мною, с печальным странником он неразлучен стал» [Батюшков 1977: 213]), образ которой отсутствует в реальности, но существует в воображении, растворен в природе, ставшей свидетелем любви героя. Именно через природу герой обретает утраченную цельность души. Не случайно, незавершенный финал элегии венчает утренний пейзаж, рисующий образ пробуждающейся природы, символизирующей душевное обновление героя.

Символика числа «три» обретает значимость в композиции цикла: лирический герой, проходя три стадии бытия, ощущает исчерпанность жизни¹.

Три любовных элегии («Выздоровление», «Мщение», «Привидение») запечатлевают три различных состояния влюбленного, для которого утрата любви сопряжена со смертью. «Нить жизни» в элегии «Выздоровление» - мифологема, восходящая к архетипу - мифу о Тезее и Ариадне; приближение возлюбленной в элегии спасает героя, уводя его из «области печали, от Орковых полей, от Леты берегов». Любовь, наполняя существование героя, примиряет его с жизнью и смертью (для него приемлема только смерть от любви).

Элегия «Мщение» открывается описанием трудной для героя минуты - измены возлюбленной. Восстановление прошлого подчинено в элегии двум закономерностям: оно стремится к точности, максимально приближаясь к пережитому, повторяя его, переживая заново; оно, реконструируя прошлое, подчиняет его логике настоящего, де-

¹ Как заметил В.Н. Топоров, «жизнь "минутного человека", строящего "развалины на прахе", только и может быть жестоко суммирована: "Страдал, рыдал, терпел, исчез"» [Топоров 1987: 13].

формирующего прошлое. В этом процессе «памяти сердца» срабатывает магия «первого», нагнетание которого в памяти мучительно для страдающей души. Герой словно теряет себя, попав во власть стихийных чувств: такова магия пространства, втягивающего его в свой круг, такова магия памяти, не отпускающей героя. Память его словно передоверена природе, запечатлевшей клятвы любви, разносимые по миру эхом; память растворена в природе, встреча с которой ранит душу.

Симметрия элегии, в которой герой переживает прошлое, окрашенное обидой настоящего и незатухающей болью, держится законом «вечного возвращения»: наказанием изменницы памятью, возвращенной ей. Финал зеркален началу: жажда мести, реализованная в мечте, ведёт к затуханию остроты воспоминания. Воображаемый смертный час становится испытанием для обоих: это апогей мщеница (чье сердце не дрогнет, услышав о смерти бывшего возлюбленного?) и в то же время вершина духовности, победы героя над собой: в прощении изменницы - проявление высоты его духа, силы его любви. Архетип элегии - перевернутый мир о Нарциссе и Эхо. Отвергнутый герой превращается в эхо своих чувств, материализованных в природе: растворяясь в ней, он поглощен стихией собственных чувств; отвергнувшая его возлюбленная, подобно Нарциссу, обретает наказание, в зеркале памяти. В симметрии мифов отражение закона «вечного возвращения».

«Привидение», подхватывая тему мщеница, решает её в другом ключе: создана фантастическая ситуация невидимого присутствия умершего возлюбленного рядом с ней (вариаций темы преодоления черты, свиданий за гробом)¹. В самом отрицании возможности появления его в одном из обликов (герой перебирает их, отсылая память читателя к архетипам: от мертвеца до сторожевой тени) - торжество гармоничного взгляда на мир. Три элегии, проведя лирического героя через искус смерти, утверждают просветленный взгляд на бытие.

Следующий крут «Опытов» - тема дружества, вновь исследованная под углом зрения изменений души². В триаде («Дружество», «Тень друга», «Веселый час») наиболее напряженный фрагмент бытия

¹ См. о мотиве завистливых одежд: Казанская М. *Invida vertis*: Овидий, Парни, Пушкин// Абарис. СПб., 2003. № 4. С. 53-56.

² Формула «память сердца» постоянна для писем Батюшкова. См. исследование, посвященное мотиву воспоминаний у Батюшкова: Савченко 1987: 15. См. в письме к Л.Н. Батюшковой: *«Надеюсь обнять тебя в счастливейшие времена и надеюсь, что ты сохранишь меня в памяти сердца. Мы много перенесли с тобой горя, и это самое должно нас теснее связывать. Всякая дружба изменяется, кроме дружбы родства»*. Цит. по: Бунаков 1874: 507.

души располагается в центре. Элегия «Дружество» - музыкальная увертюра к теме, развивающая идею верности сердец в здешнем и потустороннем мирах. Иллюстративность её сменяется ассоциативностью; первоисточник («Одиссея») уходит в подтекст, древний архетип оживает в сюжете элегии «Тень друга»: спуск Одиссея в Аид и гадание об участии друзей оформляется как переживание человека, встретившегося с тенью погибшего друга.

Элегия «Тень друга», отмеченная «памятью сердца» и потому обнажающая скрытые страдания души, обращена к сюжету познания героем собственной души, её тайн, познанию, осуществляемому через сон. Границы сна отмечены событием - приходом и уходом тени друга; тень исчезает в тот момент, когда герой посмел приблизиться к ней, что совпадает с его пробуждением. Лирическое напряжение монолога поддержано переживанием встречи, вызвавшей полярные чувства в герое: «нездешний облик» друга побуждает стремление убедиться в его «материальности». Возвращаясь к реальности, душа не может уже обрести прежнее состояние: бесконечная устремленность её за ускользающим призраком оформляет незавершенный финал элегии.

Сон выявляет давнюю тревогу души, её боль, усиленную ассоциативной энергией мифологем - море, гость: странствие по морю осмыслялось в древности как путешествие в иной мир; гость, по мифологическим представлениям, существо из потустороннего мира. Элегия очерчивает контуры мифа о Гальционе¹, ассоциации с которым заданы уже в начале элегии, - в упоминании чайки в морском пейзаже. Древний миф оживает, повторяясь в судьбе другого человека, сблизая прошлое и современность, мифологию и историю. Душа героя - та же Гальциона, хранящая верность умершему другу. Сон - форма оживления мифа, переживания его в реальности собственной судьбы. Психологическая основа оживления мифа - подспудно существующее в душе поэта чувство вины перед другом, о чём Батюшков писал в письме к Вяземскому: *«Если бы мог читать в моём сердце? Оно все тебе предано и тем виновато; может быть, что тебя слишком любит. В ином мире и любовь - вина: так он хорош этот мир!»* [Батюшков 1887, III: 415]. Чувство вины перед мертвыми - основа древних поминальных, обрядов², направленных на «воскрешение» мертвых. Сон - своеобразная форма совершения обряда, не дающая душе, прошедшей через муки этого сна, успокоения. Сон - реализация памяти сердца, пока-

¹ См.: Любкер 1888: 223 (Кеик и Алкиона); см. также: Словарь античности 1989: 25.

² О поминальном обряде см.: Байбурин 1993; Исследования в области балто-славянских древностей. Погребальный обряд 1990; Седакова 1983.

яние души, ее очищение и омовение животворной силой памяти. Но сон, предвещая будущие тревоги души, обреченной на разлучение с телом, на раздвоение, неизбежное в этом мире для всякой чувствительной души, лишает человека гармонии с миром¹.

«Веселый час» приобретает характер последнего всплеска беспечной радости и веселья в книге «Опытов». Построенная на анти-тезе упоения жизнью и горечи от ощущения скоротечности бытия, элегия отражает «философию мига» человека, стремящегося утопить в вине предчувствия будущего, сулящего гибель, что зафиксировано в формуле: «Умру, и все умрёт со мной!..» [Батюшков 1977: 229]. Две части элегии зеркальны; зеркальность фиксирует движение авторского сознания к пессимизму в трансформации образов-символов. «Тень тополей густая», создающая приют для пирующих друзей, трижды упоминаемый образ в элегии, превращается в «вечну тень прохлад»; трансформация подготовлена мифологическими ассоциациями: тополи - сестры, оплакивающие гибель Фаэтона; кроме того, тополь посвящен Персефоне - богине подземного мира.

Символика жизни, воплощенная в метафорике цветов (счастье жизненного пути, усеянного розами, розовый венок, знаменующий полноту бытия, розовое пылание женской прелести, отражающей красоту природы), обретает амбивалентность в соотнесении жизни и смерти - полюсов в рамках одного образа (луга веселые ассоциируются с лугом Персефоны - маргинальным пространством, означающим границу здешнего и потустороннего миров; трава - кроме значения жизни, несёт значение смерти, трансформируясь в траву забвения). Троекратно повторяясь, образ чаши золотой разворачивается в метафорике: чаша сначала символизирует полноту бытия, радость жизни; затем долю, прожитую сполна; затем становится символом непрочности земного бытия, его преходящести. Дружба в сознании Батюшкова, превращается в образ ангела-хранителя, улаждающего печальный сон жизни, подверженной разрушительной власти Рока: «В жизни своей я был обманут во многом, кроме дружбы; ею могу ещё гордиться, она примиряет меня с жизнью, часто печальною, и с миром, который покрыт развалинами, гробами и страшными воспоминаниями» [Батюшков 1885, I: 321]².

¹ См. трактовку гармонии античного человека у О.И.Видовой, которая, следуя А.Ф.Лосеву, видит ее в отсутствии ответственности перед собой, перед другими, обществом [Видова 2004: 30].

² О ценностях Батюшкова см.: Топоров 1987: 13.

Композиция книги элегий, где взлеты и падения человеческой судьбы осмыслены в борьбе с сердцем, закономерно ведёт к тому, что пессимизм становится преобладающей тональностью «Опытов».

Тема «Тени друга» развивается в «Пробуждении», становясь своеобразным продолжением этой элегии (она начинается с того, чем окончилась «Тень друга», - с пробуждения), и в то же время она - составляет диптих с элегией «Мой гений». Основанные на развитии сюжетной мифологемы жизнь-сон, эти элегии демонстрируют «прозрение» человека, пробужденного от сна жизни, пробуждение души, встревоженной мечтами, пробуждения, созвучного охлаждению, омертвлению души. Элегия обращена к моменту раздвоения души человека, отстраненно взирающего на мир, не ощущающего с ним никакого родства.

Мотив призрачности земного счастья выдвигается на первый план в цикле элегий: «Разлука», «Таврида», «Судьба Одиссея». Они составляют ещё один круг, отражающий метания души, безнадежно обреченной на восхождение к пессимизму. В «Разлуке» исследована возможность бегства от любви, обернувшегося бегством от самого себя. Лейтмотив элегии («напрасно») обнажает призрачность ухода: по мере удаления от родного берега странствия начинают осмысляться не как свободный, волевой акт, предпринятый героем, а как насмешка судьбы, отторгающей героя от страны отцов, друзей души, блестящих искусств. Движение от севера к югу, к мифологическому раю обнаруживает закономерности: с одной стороны, удаление оборачивается приближением, ценность чувства постигается именно в разлуке, с другой - всепоглощенность чувством любви не сужает мир героя, наоборот, погружение в него возвращает в мир, ставший эхом чувства героя и отражением возлюбленной (*«Напрасно: всюду мысль преследует одна о милой, сердцу незабвенной, которой имя мне священо, которой взор один лазоревых очей всё - неба на земле - блаженства отверзает, и слово, звук один, прелестный звук речей меня мертвит и оживляет»* [Батюшков 1977: 232]).

Большинство любовных элегий Батюшкова содержат в себе скрытый (зашифрованный) миф о Пигмалионе и Галатее; именно он является жанровым архетипом, содержательной основой поминальных обрядов. «Память сердца» творит образ возлюбленной, составляя его из отдельных штрихов, запечатленных душой, восстанавливая и оживляя его в душе. «Память сердца» двойственна по функции: преследуя героя, она обращается в преследующую героя судьбу, отторгающую его от прежних ценностей, безжалостно обрекая на скитальчество; но она же символ ангела-хранителя, оберега души. Вызывая возлюблен-

ную из небытия (таков мифологический подтекст воспоминания), лирический герой сам возвращается к жизни.

Продолжая предыдущую элегию, «Таврида» дарит герою «золотой сон» - возможность осуществления идеала на берегах «золотого мира», земного рая¹. Забвение «жребия жестокого» наступает, когда герой погружается в природу, подчиняется её ритму. Сопряженный памятью с возлюбленной, герой восстанавливает её образ, воспоминание основано на законе укрупнения образа²: возлюбленная появляется не сразу, этому предшествует описание идеального мира, символизирующего свободу, покой, забвение. Последовательность деталей портрета (очи, голос, рука), динамика которого predeterminedена сменой ощущений лирического героя (вижу, слышу, осязаю), характерная для поэтики снов Батюшкова, становится формальным знаком сна. В финале элегии происходит смена точек зрения: вместо точки зрения субъекта появляется точка зрения объекта (говоря о себе в третьем лице, лирический герой, с одной стороны, удостоверяет материальность происходящего, с другой, - его иллюзорность; изображение колеблется на грани реального - иллюзорного)³.

Утверждая призрачность надежд на счастье, автор ведет читателя к признанию абсурдности бытия: «вечное возвращение» замыкает круг бытия; осуществление мечты грозит духовной смертью герою. Трагизм возвращения в родные пенаты в «Судьбе Одиссея» заключается в неузнанности родины героем, к которой он столь неустанно стремился в долгом странствии, и в неузнанности родиной героя. Та и другая неузнанности обретают символический смысл в оппозиции своего/чужого, обостряя ощущение бездны, пролегающей между душой и миром. Трагизм - в необратимости времени, безжалостно косящего всё, в изживании души, не способной возродиться в своем омертвлении.

¹ См. об автобиографическом подтексте «Тавриды», зашифрованном в аналогии лирического героя, реализующего модель жизни Горация, отказавшегося от службы при дворе [Сергеева 2001: 259].

² См. замечание В.Вапура, увидевшего в «Тавриде» очертания сюжета «Рождения Венеры» С. Боттичелли [Сергеева 2001: 264].

³ Продолжая наши размышления, А.Ю. Сергеева подчеркивает неоднозначность смысла, таящегося в мифологеме «Таврида»: «Поэт надеется построить свою судьбу хотя бы частично в соответствии с описанным им прекрасным идеалом: отправляясь в Тавриду, обрести там успокоение и душевный мир, если уж счастье взаимной любви оказывается недоступным... ищет спасения даже в полубезумном состоянии» [Сергеева 2001: 264]. О смене точки зрения в поздних циклах см.: Подковыркин 1989.

В сюжете цикла элегий трагизм общих закономерностей человеческого бытия, отраженных в судьбе Одиссея, преломляется, конкретизируясь в судьбах отдельных людей, варьирующих единую человеческую судьбу.

Антитеза - главный принцип элегии «Последняя весна»¹. Реализованная в начале элегии как контраст человека и природы, она перерастает в контраст мечты и реальности, постигаемый авторской душой, обнаружившей противоречие надежд героя на посмертную память. Картины забвения в финале элегии, отражают призрачность человеческого бытия, минутность пребывания человека в земном мире, его странничество на земле. Смерть входит в элегию сначала как предвестие печального сердца героя, которому обновление природы сулит смерть, затем как осуществляющееся прорицание, как тихий сон среди гармоничной природы, распахнувшей человеку свои объятия; наконец, как осуществленная реальность в финале, перечеркивающая какие бы то ни было надежды на счастье («*Молчанье мертвое гробницы*») [Батюшков 1977: 235]). Смерть отторгает человека от земного мира; предел отторжения - образ пастыря в финале, идущего мимо, образ прохожего, равнодушного к чужой жизни и смерти. Это трагический аккорд, тем более сильный, чем разительнее контраст его с монологом героя перед смертью.

Изменчив образ природы в элегии; он пластически закреплен в двух мифологических образах, символически воплощающих жизнь и смерть: мифологема Филомела ведёт тему пробуждающейся после зимнего сна природы; мифологема Гальциона ведёт тему смерти, оплакивая умершего. Природа включается в обряд поминания, свершаемый тихоголосой Гальционой. Так, древний миф оживает в элегии, будучи соотносенным с судьбой героя; мифологические образы становятся воплощением природы, в которой герой обретает сочувствие и соучастие. Природа для Батюшкова - хранительница древних мифов; прописная буква - формальный знак мифа, который скрыт в душе героя. Вершину монолога героя составляет посмертная гармония с природой, недостижимая в реальности. Цветочная символика, связанная с жизнью и смертью, становится выражением любви героя: обращаясь к природе, он просит её уведомить о приближении возлюбленной («...и томным листьям трепетаньем мой сладкий очаруйте сон!») [Батюшков 1977: 235]). Финальная часть элегии воссоздаёт образ смерти как

¹ См. о семантике «последнего» в русской элегии начала XIX века: Фаустов 1998: 28-29.

забвения, ступенчато отсекая память об умершем. Образ чужого в финале - вершина забвения.

Выражение абсурдности бытия продолжено в элегиях, разрабатывающих тему времени, его власти над человеком, его земной судьбой. Поединок человека со временем воплощен в символике двух образных рядов: водная стихия - пластический образ времени, цветок - образ хрупкости человеческой судьбы, сраженной безжалостным роком.

Источник в одноименном стихотворении двузначен: он фон, часть пейзажа, но в то же время аккомпанемент человеческим чувствам (стихия воды - символ стихии страсти). Две судьбы (цветка, сорванного розмарина, уносимого водами, и человека) смыкаются в кульминационной точке сюжета - свидании, где сама дева сливается в сознании героя с природой («*Дева любви! - я к тебе прикасался, с медом пил розы на влажных устах!*» [Батюшков 1977: 240]). В метафоре сопрягаются красота природы и возлюбленной.

Мотив сорванного цветка - символа безвременной кончины в элегической эпитафии «На смерть супруги Ф.Ф. Кокошкина» развивается в мифологической реальности обряда, творимого природой. Погребальный обряд вершит Гименей, скорбно гасящий светильник. Погасший светильник как символ смерти в поэзии Батюшкова исследователи связывают с традицией Петрарки¹. Бог свадеб, брака становится в элегии богом смерти, реализуя полярности символа: по древним представлениям, смерть человека осмыслялась подобием брака (достаточно напомнить миф о Персефоне, похищенной Аидом), свадьба – как переход в иной мир, в новое состояние². Цветочной символикой создана оппозиция жизни и смерти, которой держится сюжет: в обряде погребения безвременная кончина метафорически уподоблена обрыванию розы, в поминальном - посаженные вновь цветы на могиле становятся символом памяти. Ключ к цветочной символике заключен в эпитафии из Петрарки, где «цветущий возраст» героини - знак скорби³.

¹ См.: Батюшков К.Н. Петрарка [Батюшков 1977], Некрасов 1911.

² См. подробнее: Байбурин 1993: 62-80. См. подробнее о метафорах Батюшкова как словесных надгробиях, словесной скульптуре: Эткинд 1970: 142-143. О символике цветочного мотива см.: Шатин 1985.

³ Наша интерпретация расходится с интерпретацией цветочной символики, предложенной К.И. Шарафадиной, сводящей ее к эмблематике [Шарафадина 2003]. На наш взгляд, мышление К.Н.Батюшкова отходит от рационалистичности, заложенной в эмблематике. См. статью о цикле «Подражания древним», исследующую механизм семантических сдвигов в «антологической» лирике поэта [Подковыркин 1989].

С символикой цветка связана у Батюшкова тема гибельных сомнений сердца и ума («К другу»). Образы странника, проходящего по земле, цветка, угасшего светильника в сюжетном развитии мифологемы жизнь-сон рисуют человеческое бытие в полярности состояний души. Раздвоение души, ассоциирующееся со смертью, напоминает разлучение души с телом, обретение веры и цельности души - с воскресением, просветлением духа.

Тема раздвоения души развивается в элегии «Пленный», возвращая элегический цикл к одиссеевской линии «Опытов» (наметившийся параллелизм путешествия в пространстве и странствий души вновь смыкается). Антитеза устремленности души на родину и невозможности осуществления мечты создаёт напряженность монолога героя. Монолог построен как погружение в воспоминания. Пейзаж подчеркивает отчуждение героя от мира, где он несвободен: шум Роны то дарует сладость сна, то, наоборот, выводит из состояния сладких грез. Пейзаж деформирован переживанием тоски по родине; ощущая его красоту, герой душой не может принять красоты чужого. Пейзаж чужого края в сознании героя сменяется родным: Рона напоминает Дон, цветущему югу противопоставлены снега северного края, красе сельских дев - красота подруги, ожидающей героя на родине. Динамизация монолога (мольбы о возвращении свободы словно реализуются в символическом движении) осуществляет его стремление опередить время, приблизить возвращение. Природа в финале становится тайной соучастницей мечты героя. Заклинательная стихия монолога направлена на обретение магической власти над природой: *«О ветры, с полночи летите от родины моей; вы, звезды севера, горите изгнаннику светлей!»* [Батюшков 1977: 244]. Финал обнажает несовпадение мечты и реальности, плен которой долгов и неизбывен. Пейзаж с лучами заходящего солнца, трепетанием месяца в чужих водах становится воплощением трагической несостоятельности надежд на счастье человека: заход солнца в фольклорно-мифологической традиции ассоциируется со смертью божества.

Тема творчества очерчивает известный круг. Утрата способности творить символически воплощена в увядании души («Гнедичу»). Отказ от прошлого определяет позицию человека, увидевшего «море зла», превратившего свой дальнейший путь в искупление («Дашкову»). Эпизод состязания Гомера с Гесиодом и победа Гесиода лишь подтверждают для Батюшкова закономерность трагической участи художника, вобравшего в себя всю горечь мира («Гесиод и Омир, соперники»).

Логика книги элегий в «Опытах» ведёт к признанию мечты единственной ценностью бытия. Мечта для Батюшкова богиня, Муза, уводящая в мир иной, и одновременно олицетворение творческого состояния духа. Это чудный сон, арлекинад (в письме к Гнедичу Батюшков обмолвился о том, что Жуковский называет его «Мечту» *«арлекином, весьма милым»*) [Батюшков 1887, III: 150], театр воображения, в котором актером и действующим лицом является лирический герой. Подчеркивая условность созданного в воображении мира, Батюшков показывает способность мечты преодолевать границы миров, даруя встречи с тенями, обнажая сопряженность душ с могилами давно утраченных друзей. Сам полет на крыльях мечты ассоциируется с разлучением души и тела. Мечта дарует призрачное счастье, которое оборачивается сном. Творческое кредо, сформированное поэтом в «Мечте», реализуется в мифологеме жизнь-сон: *«Пусть будет навсегда со мной поэтов свойство: блаженство находить в убожестве - Мечтой!»* [Батюшков 1977: 259].

В элегиях Батюшкова мифологическая образность является «скорописью» души¹; миф как творчество природы оживает в душе поэта, миф понят через душу поэта, примерен им на себя, соотнесен в элегии с образом лирического героя. Душа, воспринимая миф, восходит к природе в её мифотворческом содержании и качестве. Доминирующий архетип смерти/воскресения актуализован у Батюшкова через ассоциативные сцепления с несколькими античными мифами. Древний архетип становится формой бытия души, принимая облик сна, мечты, воспоминания. Восстановление души происходит после её «смерти»: одни и те же состояния души несут полярные функции.

* * *

Раздел посланий² открывают «Мои пенаты», генетически восходящие к жанру молитвы, гимну богам. Сюжет послания содержит

¹ См.: Озеров 1987: 23. О своей способности воображения поэт писал в письме к Н. Гнедичу: *«Недавно читал Державина "Описание потемкинского праздника". Тишина, безмолвие ночи, сильное устремление мыслей, поражающее воображение, всё это произвело чудесное действие. Я вдруг увидел перед собой людей, толпу людей, свечи, апельсины, бриллианты, царицу, Потемкина, рыб, и бог знает чего не увидел: так был поражен мною прочитанным. Вне себя побежал к сестре. "Что с тобой?" - "Они, они!" - "Перекрестись, голубчик!". Тут я насилу опомнился».* - Цит. по: Гура 1979: 15.

² О посланиях поэта см.: Белых Н. Жанр дружеского послания и духовное общение К.Н. Батюшкова и Н.И. Гнедича// Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1981. С. 232-241.

метафору новоселья¹ и развернут как обживание Дома, обретенного «странником бездомным». Дом как маргинальное пространство, где сон и реальность подменяют друг друга, превращается в царство мечты. Порог Дома - граница миров, за которой действуют иные законы. Театр воображения, осуществляемый Мечтой, - ипостась пира бытия, его своеобразная вершина. Театр воображения, разыгранный как сцены прихода гостей, - форма восхождения души к бытию. С возлюбленной в Дом входит природа; женская красота описана в природных символах, отчего женщина кажется продолжением природы. В метафорике цветов выражена идея неразрывности человека и природы: *«И в локоны золотые две розы молодые с нарциссами вплелись»* [Батюшков 1977: 263-264], *«Я Лилы пью дыханье на пламенных устах, как роз благоуханье, как нектар на пирах!..»* [Батюшков 1977: 264].

Встреча с теньями, дарованная домашними ларами, означает переступание героем черты, разделяющей миры (*«И мертвые с живыми вступили в хор один!..»*) [Батюшков 1977: 265]. Появление образа смерти в финале послания подготовлено реализацией мифологемы жизнь/смерть: в мире Батюшкова соотнесены жизнь, смерть, творчество и сон. Мифологема жизнь/сон в послании связывает образ смерти с двумя мифами: о Парках - богинях судьбы и о Хроносе - боге Времени (божества предстают в антропоморфном облике). Мифологема жизнь/сон «осуществляется» в образах плетения, свивания, которые, как известно, символизировали строящуюся вселенную, созидаемый мир², а также в образах полёта (крылатая душа - символ сна). В черновых вариантах послания оппозиция жизни/смерти реализуется в символических образах нити и стрелы, несущих амбивалентный смысл (*«Всегда внушенный чувством, умел он позлатить оратора искусством повествованья нить и в слоге плавном слить всю силу Робертсона и сладость Ксенофона; аттической пчелы, волшебной!..»*) [Батюшков 1977: 551 прим.]; *«Пером из крыльев Леля здесь пишет Карамзин»* [Батюшков 1977: 551]; ср. *«Стрелю мчится время, веселие стрелой!»* [Батюшков 1977: 267-268]). Так обозначается судьбоносность творчества, связанного с жизнью и смертью; состояние вдохновения ставит творца у границы жизни и смерти: «перо Леля» - намек на сходство сна и творчества, сна и смерти; творчество, как и любовь, в ассоциациях со стрелой обнаруживает трагический смысл.

Цветы, составляющие необходимый атрибут пира жизни, несут значения жизни и смерти (образ цветущего луга, сорванные цве-

¹ О новоселье как метафоре см.: Бочаров 1979; Петрунина 1987: 91-94.

² См.: Судник Т.М., Цивьян 1980.

ты; ср. цветы удовольствия), превращаясь в поэтическом пространстве послания в образ-лейтмотив, функционально близкий к виньетке, обрамляющей стихотворный текст и дополняющий его¹. Бесконечная метафорика цветов - образное воплощение темы плетения (женская красота, венок Харит, венок бессмертия). Эти образы зеркально отражаются друг в друге, трансформируются в переключках, где отзываются как эхо на звучание своих двойников. Так, параллель к картине счастья автора с Лилой - образ поблекших роз счастья адресатов. Образ сорванных цветов, семантика которого охватывает полюса жизни и смерти (символ украденного счастья, атрибут погребального обряда, символ живой памяти), сопрягается с образом нити².

Раздел посланий в составе «Опытов» отражает те же закономерности, что и раздел элегий: герой, осознав тщетность земного счастья, отказывается от суточной доли для «тихого счастья» на лоне природы. В «Моих пенатах» автор и адресат уравниваются, их судьбы подведены под общий знаменатель: человеческое бытие осмысливается как бегство от преследований судьбы, Времени, Смерти, как стремление обмануть завистливых к человеческой судьбе богов.

¹ О виньетке как рисунке, оформляющем книгу, и об оформлении русской книги см.: Розанов Н.Н. Оформление русской книги// Книга в России. Ч. 2. Деятнадцатый век. (Русская книга девятнадцатого века). М., 1924-1925; Сидоров А.А. Искусство русской книги// Книга в России. Ч. 2. Деятнадцатый век. (Русская книга девятнадцатого века). М., 1924-1925; Гончаров А.Д. Художник и книга. М., 1964; Сидоров А.А. История оформления русской книги. М., 1964; Чихольд Я. Облик книги. М., 1980; Кузмин Н.В. Художник и книга. М., 1985; Кузмин Н.В. Штрих и слово. Л., 1967; Герчук Ю.Я. Искусство русской книги 1830-х гг.// Книга: Исследования и материалы. Вып. 33. М., 1976; Герчук Ю.Я. Политика полиграфической: Русское типографское искусство первой трети XIX в. М., 1982; Герчук Ю.Я. Художественные миры книги. М., 1989; Клейменова Р.Н. Книжная Москва первой половины XIX в. М., 1991; Мстиславская Е.П., Яцунок Е.И. Авторская книга лирики как явление культуры: Проблемы комплексного изучения// Книга: Исследования и материалы. Сб. 1. М., 1995; Маковский М.М. Язык – миф – культура: Символы жизни и жизнь символов. М., 1996; Мстиславская Е.П. Особенности авторской книги лирики конца XVIII-начала XIX вв. («Лирические сочинения» В.Капниста, 1806)// Румянцевские чтения: Материалы научно-практической конференции по итогам научно-исследовательской работы РГБ. Ч. 2. М., 1996. С. 138-148 и т.д.

² См. о смерти: Гражданов А.Ю. Мотив смерти в лирике Батюшкова// Филология. Саратов, 1999. Вып. 4. С. 156-161.

В других посланиях намечается разграничение авторского образа и адресата: эти персонажи обрисованы в разной тональности, существуют в разных измерениях.

Так в «Послании графу Велеурскому», генетически восходящему к жанру восхваления, контурно воспроизведен миф об Орфее, в соотнесении с древним певцом адресата, влияние которого на автора благотворно. Возвращение памяти о прошлом совершается через соединение слова с музыкой (разлученных тела и души), единство которых и создавало живой мир. Одухотворение слова музыкой возвращает мир прошлого, который сначала предстаёт как царство небытия, затем как мир, который «узнаёт» своего певца. Возвращение в прошлое оборачивается, таким образом, возвращением в мир природы, рождающей мифы, в «золотой сон человечества».

В «Ответе Гнедичу» сохраняется высокая тональность авторского образа. Функция мифологической образности здесь своеобразна. В ее сгущении отражается суетность бытия, от которого поэт отказывается (в табуировании имени Фортуны - страх перед бедствиями, ею насылаемыми и стремление их избежать). «Тихое счастье» на лоне природы обрисовано иначе: в параллелизме с участием другого, древнего поэта, близкого ему по судьбе и вдохновению. Аналогия задана и переименованием своего дома, и напоминанием об образе жизни другого.

В дальнейшем послания, стержнем которых является сопоставление судеб автора и адресата, обнаруживают разную тональность, в которой эти образы освещены.

В послании «К Жуковскому» хвалебный, одический тон обращения к другу-поэту, развертывает сюжет удачливого поэта, любимца Аполлона, метафорически обыгрывая образ поэта-соловья. И, наоборот, автор обрисован как образ жертвы, страдающей от козней бесов. Ироническое снижение образа осуществляет игра на превращениях; персонажи, с которыми общается герой, оборотни, за спиной каждого из них ему чудится бес. Оборотничество персонажей осмыслено в духе арзамасской традиции. В этом маскараде домашний врач – *«наперсник Парки бледный», «чуме и смерти брат», палач, который «поит меня польнью и супом из костей; без дальнего старанья до смерти запоит и к вам писать посланья отправит за Коцит!»* [Батюшков 1977: 276]. В облике возлюбленной, в её злой улыбке видится нечто сатанинское. В финале послания закономерно появление живого беса, обернувшегося поэтом Свистовым, грозящим герою бесконечным чтением своих стихов (*«Поют и напевают с ночи до бела дня; читают и читают и до смерти меня убийцы зачитают!»*) [Батюшков 1977: 277]. Смерти

тела предшествует смерть духа, дело убийства поэта успешно довершают графоманы. Мир послания, предстающий как сплошная бесовщина, мотивирован болезнью героя, изменившей его видение мира, открывшей ему мир с изнаночной стороны. «Театр послания», обусловленный игровой стихией арзамасского общества, отвечает его «штутовскому» характеру¹.

«Ответ Тургеневу» даёт не просто сниженный образ автора, утверждая противоречие мечты и действительности, составляющее основу бытия всякой творческой личности. Батюшков создаёт образ поэта - современного Дон Кихота, который «...*проводит век с мечтами: с химерами живет, беседует с духами, с задумчивой луной, и мир смешит собой!*» [Батюшков 1977: 278]. Сниженный образ поэта подан как «чужое видение», с точки зрения которого он чудак. Оправдание поэта Батюшков начинает с того, что находит общий знаменатель его судьбы, истоки которого отсылают к мифу об Аполлоне. Счастливый бог, даритель творческих снов и вдохновенья, в то же время несчастный любовник (миф об Аполлоне и Дафне). Обобщая судьбы поэтов, древних и современных, Батюшков как бы подставляет поэта на место Аполлона, используя приём подмены одного актера другим в «театре жизни» («*Все нимфы строги к нам за наши псалмопенья, как Дафна к богу пеня; мы лавр находим там иль кипарис печали, где счастья розы искали, цветущих не для нас*» [Батюшков 1977: 278]). Миф об Аполлоне становится выражением жизни-обмана, реализованной в мифологии жизни/сна. Все поэты, следуя логике Батюшкова, являются двойниками Аполлона. Батюшков возвращает лирике лежащий в её основе древний принцип². Батюшков иронически «обыгрывает» двойничество, отделяя «поэтическое» (синоним мифологического) от реального: «*И я - клянусь глазами, которые стихами мы взапуски поем, клянуся Хлоей в том, что русские поэты давно б на берег Леты толпами перешли, когда б скалу Левкада в болота Петрограда судьбы перенесли!*» [Батюшков 1977: 279]. Несовпадением эгегического и действительного в судьбе поэта опровергается не сам принцип «живи, как пишешь», а слепое подражание чужой судьбе.

Послание «К Петину» сопоставляет воина-героя и поэта-неудачника, чудака («*Я же - всюду бесполезный, и в любви и на войне*»

¹ См. замечание А.В. Петрова о театрализации писем Батюшкова: он говорит о «театре эмоций» «театре слова», воспроизводя сценограмму вздохов и сетований: Петров 2002: 88.

² Фрейденберг 1973. См. в этой же статье концепцию происхождения лирики из мифа и реализации ее природы как театральной в двойничестве автора и «лирического героя».

[Батюшков 1977: 280]). Характер изменений соотношения автора и адресата в жанре посланий Батюшкова можно представить следующим образом. Сначала автор и адресат - двойники, отраженные в зеркале поэтического мира. Затем каждый начинает приобретать свой собственный характер, свою судьбу, что обыгрывается в смене тональности; между ними обозначается черта, отличающая их принадлежность к разным мирам. Зеркало послания - подобие волшебного фонаря, оживляющего тени, поэтому общение, составляющее основу диалога, напоминает вызов из небытия, диалог с отсутствующим.

Жанровые архетипы актуализируются в соответствии с функциями мифа в каждом из жанровых образований: перевоплощение автора в лирического героя в элегиях ведёт к тому, что миф воссоздан в его логике; послания тяготеют к театрализации - ироническому проигрыванию мифа, где миф не слит безраздельно с душой автора.

МИР ПУШКИНА: «ТЕАТР ЭЛЕГИИ» И «ТЕАТР ПОСЛАНИЯ»

«Пушкин и античность»¹ - один из наиболее плодотворных аспектов в пушкиноведении. Отношение поэта к античной мифологии и специфику её использования в лирике А.А. Тахо-Годи объяснила следующим образом: «Для Пушкина античные мифологемы воплотились в некую игру с её чисто художественно-эстетической функцией. Поэт как бы играл с этими обобщениями жизни, воспринимая божественно-героический мир с тончайшей иронией человека, стоящего над этим миром и понимающего его несовершенство» [Тахо-Годи 1971: 199]. Путь Пушкина к мифотворчеству лежит через антологическую лирику² и переводы с французского [Эткинд 1973: 211-212].

В древней поэзии Пушкин более всего ценил её простоту - качество, принадлежащее миру и мышлению человека того времени. В

¹ См.: Любомудров С. 1901; Якубович 1939; Суздальский Ю.П. Символика античных имен в поэзии А.С.Пушкина// Русская литература и мировой литературный процесс. Л., 1973. С. 5-42; Суздальский Ю.П. Античный мир в изображении Пушкина (К вопросу о традициях и новаторстве)// Страницы русской литературы середины XIX в. Л., 1974. С. 3-33; Кочеткова А., Кочеткова О., Поддубный Д. Пушкин и античность: лицейский период// Античный мир и мы. Саратов, 1998. Вып. 64. С. 43-44; Раскольников Ф. Место античности в творчестве Пушкина// Русская литература. 1999. № 4; Лифшиц Г.М. Бог и боги в лицейской лирике Пушкина// Пушкин и мир античности. М., 1999. С. 85-92 и др. С. 3-25.

² См.: Кибальник 1991; Кибальник 1987; Мальчукова 1986; Мальчукова 1987, Мальчукова 1990; Мальчукова 1992.

переводах античных авторов он особенно ценил способность переводчика, прикоснувшись к подлиннику, передать его дух. Так, оценивая переводческую практику поэтов-современников, он отметил у П. Катенина верность в постижении *«буколической природы»* (*«не геснерская, чопорная и манерная, но древняя простая, широкая, свободная»*) - Пушкин А.С. Сочинения и переводы в стихах П. Катенина [Пушкин 1958, VII: 267]), а у А. Дельвига - *«эту роскошь, эту негу, эту прелесть более отрицательную, чем положительную, которая не допускает ничего напряженного в чувствах, тонкого, запутанного в мыслях, лишнего, неестественного в описаниях»* [Пушкин А.С. Идиллии Дельвига: Пушкин 1958, VII: 63].

Современные исследователи уточнили границы мифа в творчестве Пушкина, обозначили условия мифотворчества¹.

Пушкинское отношение к мифу вытекает из его концепции человека и природы. Неоднократно подчеркивается, что поэзия Пушкина носит антропоцентрический характер. Понимая жизнь природы и человека в диалектике жизни и смерти, «равнодушную природу» в единстве добра и зла, Пушкин относится к ней просто и непосредственно: «Пушкин нигде не раскрывает души предметов, души природы» [Грехнев 1991: 75], описывая её явления как реальные, а не как элемент многосложной жизни мирового космоса [Колобова 1914: 160]².

Совершенно справедливо утверждение ученых, связывающих появление мифа в творчестве Пушкина с наиболее кризисными моментами бытия поэта, в ситуации на грани, на пределе человеческих возможностей [Лотман, Минц 1983 и др.]³. Сам Пушкин обмолвился, что поэзию мифа он видит в парадоксах чувства, в стихийном переступании грани, «неодолимой черты»: *«... любовь есть самая своенравная страсть. Не говорю уже о безобразии и глупости, ежедневно предпочитаемых молодости, уму, красоте. Вспомните предания мифологические, превращения Овидиевы, Леду, Филиру, Пазифаю, Пигмалиона - и признайтесь, что все сии вымыслы не чужды поэзии ...»* [Пушкин А.С. Опровержение на критики - Пушкин 1958, VII: 190].

¹ См.: Грехнев 1991; Грехнев 1985; Кудрявина, Мальчукова 1991.

² О философии природы у Пушкина см.: Глебов 1936. См. о природе у Пушкина в статье Дж. Пирого: Пирог 2001.

³ А.А. Фаустов вводит понятие «катастрофическое время элегического человека» [Фаустов 1998: 12, 19].

Пушкинская элегия до сих пор остается одним из самых загадочных жанров, очарование которого трудно поддается объяснению, несмотря на то, что этот жанр исследовался достаточно основательно¹.

Назвав элегию Пушкина гармонизирующей, «совмещающей», М.Гаспаров обозначил генезис жанра: ещё с античности гармонизация была признана жанровой функцией элегии, что вытекало из особого понимания античностью роли слова, стиля, а также функции риторики, в которой античная поэтика обрела теоретическую базу [Гаспаров 1989: 48]. «Риторика учила человека расчленять словом окружающий мир, выделять в нем темы, подтемы, мотивы, развивать их по смежности и сходству, размещать и связывать в гармонические стройные конструкции», - заметил исследователь «Скорбных элегий» Овидия [Гаспаров 1982: 203]. Логические конструкции, становясь тождественными мифологической форме организации хаоса в космос, обнаруживали свою жизнетворческую функцию: «Опыт словесности, опыт риторики был для него (Овидия - Г.К.) единственным средством преодолеть эту катастрофу, усмирить этот хаос, выжить - он должен был остаться по-этом, чтобы остаться человеком» [Гаспаров 1982: 203].

Отличие пушкинской элегии от элегий Жуковского и Баратынского современный исследователь видит в её театральности: лирическая ситуация проигрывается на глазах у читателя².

Игра для Пушкина - промежуточное звено между творчеством и жизнью: о склонности Пушкина к розыгрышу писали его современники³; это же качество обнаруживают письма поэта, в которых адресованное слово в своей диалогичности реализует авторскую артистичность⁴; литературные мистификации Пушкина в прозе и критике - проявление того же артистизма⁵.

¹ См.: Медведева 1941; Томашевский 1990, 1; Городецкий 1970; Флейшман 1968; Виноградов 1941; Григорьева 1981; Грехнев 1976, 1980; Григорьян 1990; Сендерович 1982; Шмид 1994; Шмид 1997.

² Пушкинское отношение к театру, «натуралистически» обыгранное им, выражено в одном из писем: «Мне брюхом хочется театра» (письмо к П. Гнедичу от 27 сентября 1822 г. [Пушкин 1958 X: 46]).

³ См. воспоминания О.С. Павлицевой, П.А. Вяземского, А.М. Каратыгиной, В.П. Горчакова, А.П. Керн, П.В. и В.А. Нащокиных, Н.А. Дуровой и др.: Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1974.

⁴ См. замечание А.П. Керн: «Вот выражение века: неизменно казаться хуже во что бы то ни стало, чем он был». Цит. по: Кислицына 1922: 234. См. также: Рус. Архив. 1906. С. 1170; Гроссман 1928: 85-86; Мушина 1982, 1.

⁵ Пушкин А.С. Несколько слов о мизинце г. Булгарина и прочем [Пушкин 1958, VII: 255-260]; Бочаров 1979. О мистификациях Пушкина см.: Овсяннико-Куликовский 1924. Еще на одно значение игры указывают А.Е. Махов и И.А.

Обретя себя в юношеские года в стихии арзамасского наречия, пушкинская театральность романтического периода отмечена этическим пафосом, выразившимся в ориентации на бытовой миф. Позже этическое ещё теснее смыкается с эстетическим. Говоря об автопортретах Пушкина, А. Эфрос подчеркивает их «театральную» природу («Примеривая на себя различные облики, искомые состояния, сочиняя куски какой-то новой биографии, то возможной, а то и невозможной» [Эфрос 1979: 126]), смысл которой заключается в том, что поэт стремится прожить несколько жизней в одной, перевоплощаясь и надевая маски, и, таким образом, преодолевая в театральности разлад с миром.

Катарсический смысл творческого процесса как отчуждения, объективации Д.Н. Овсяннико-Куликовский объясняет аналогией с актерской игрой, исходя из теории фикций: «Эти эмоции... поэт теперь пережил их так, как актеры переживают на сцене любовные эмоции "героев", ими изображаемых, а равно и всякие другие эмоции, часто в действительности им недоступные» [Овсяннико-Куликовский 1989, I: 424].

Истоки пушкинской театральности кроются в его мироощущении («В Пушкине уже с раннего возраста как будто таилось предчувствие краткости отмежеванного ему века» [Грот 1899: 109]), в свойствах психики (И. Анненский писал о необычной остроте пушкинской памяти [Анненский 1979]), в его мировоззрении¹.

Меланхолическая элегия (определение Пушкина) была теоретически осмыслена в XIX веке Н. Остолоповым [Остолопов 1821: 370], опирающимся в свою очередь на эстетики XVIII века. Специфика элегического сознания была обозначена у Ф. Шиллера: «Природа и идеал, если первая изображается как утраченная, а второй как недостижимый

Морозов в статье «Играющий бес»: к интерпретации игры у Пушкина: «Понимание игры у Пушкина связано с топикой «игралища судьбы»: при этом «судьба» трактуется как проявление демонических сил, которые пародируют человеческую историю и человеческие планы, выворачивая желаемое наизнанку» (наказание Иуды – марионеткой, автоматом, трупом живым), «С другой стороны, человек, оказываясь во власти «играющих бесов», приобретает бесовские качества, в частности, власть над судьбой (Онегин во сне Татьяны становится «хозяином»), Петр в «Медном всаднике» - мощным властелином Судьбы) [Махов, Морозов 1999: 216].

¹ Пушкину была близка греческая идея внутренней свободы и гедонизма, суть которой Г. Гомперц определил так: «Нужно черпать счастье из самого себя, т.е. стремиться достичь такого расположения духа, которое может составить человеку избыток счастья даже при наихудших здешних условиях» [Гомперц 1914: 50].

- является предметом скорби» [Шиллер 1966, VI: 448]. Жанровое новаторство Пушкина на фоне современных ему элегиков отметил исследователь Л. Флейшман (а вслед за ним Л. Сидяков и В. Грехнев): проявление психологической конкретности в конкретной лирической ситуации [Флейшман 1968: 43].

Психологическая конкретность, обнаруженная в конкретной ситуации, - вообще свойство мышления Пушкина: описания чувств в их пластической рельефности напоминают театральные жесты, позы, пейзаж обретает черты декорации, придав картине завершенность. См., напр., в письмах: *«Среди моих мрачных сожалений меня прельщает и оживляет одна лишь мысль о том, что когда-нибудь у меня будет клочок земли в Крыму. Там смогу я совершать паломничества, бродить вокруг Вашего дома, встречать Вас, мельком Вас видеть...»* (от 2 февраля 1830 года К. Собаньской, черновик [Пушкин 1958, X: 270, пер. с фр. - 805]).

Две стихии - любовь и творчество - обладают у Пушкина сходным ритмом - движения в пространстве; внутреннее как бы изливается вовне, овеществляется, обретя «плоть» в конкретности ритма и сохраняя духовность в символикe: *«Каждую ночь гуляю я по саду и повторяю себе: она была здесь - камень, о который она споткнулась, лежит у меня на столе, подле ветки увядшего гелиотропа, я пишу много стихов - всё это, если хотите, очень похоже на любовь, но клянусь Вам, что это совсем не то»* (А. Вульф от 21 июля 1825 г. [Пушкин 1958, X: 155, пер. с фр. - 776]), *«Ты не можешь вообразить, как живо работает воображение, когда сидим одни между четырех стен, или ходим по лесам, когда никто не мешает нам думать, думать до того, что голова закружится»* (Н.Н. Пушкиной от 21 сентября 1835 г. [Пушкин 1958, X: 548]).

Динамика душевных состояний, реализуется в метафорах и мифологемах. Как точно отметил Г. Гусейнов, «мифологема, хотя она генетически и типологически связана с мифом, функционирует в немифологическом контексте» [Гусейнов 1979: 7]). Мифологема - ключ к прочтению истории чувства, в своей символикe таит драматическое зерно, отражая «пограничность» любви и творчества, их обращенность к двум мирам - здешнему и потустороннему.

В поэзии Пушкина берег (словарь языка Пушкина даёт значение «края земли у моря, реки» [Словарь языка Пушкина 1956, 1: 95]), сохраняя значение реального пейзажа (пейзаж построен на пересечении «натурального» плана с литературным, ассоциативным, реминис-

центным), приобретает символический смысл¹. Берег - обязательный атрибут поэтической реальности в системе романтизма и элемент пейзажа (картины мира) в жанровых моделях (элегия, послание). Архетипическая ситуация – поэт-изгнанник в чужом краю, заданная русской литературе судьбой и поэзией Овидия («*Овидий, я живу близ тихих берегов...*» [Пушкин 1956, II: 67]), реализуясь в мифе о блуждающих душах поэтов («*Еще доныне тень Назона дунайских ищет берегов...*» [Пушкин 1956, II: 102]), «опредмечивается» в повелительном акте-заклинании: «*И с нею часто при луне брожу вдоль берега крутого; но, друг, обнять милее мне в тебе Овидия живого*» [Пушкин 1956, II: 102]. «Берег» входит в пушкинский текст эксплицитно (см., напр., в элегии «*Погасло дневное светило...*» - «*берег отдаленный*», «*берега печальные туманной родины моей*» [Пушкин 1956, II: 7]) и имплицитно (он замещен именем в «Нереиде» - «*Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду...*» [Пушкин 1956, II: 22]). «Берег» в элегиях 20-х гг., с одной стороны, несет «катастрофический» смысл, с другой – приобретает значение «земли обетованной», рая («*дивные*», «*мирные*» берега и т.д.). В «Тавриде» семантическое расслоение «берега» «опредмечено» в разной огласовке - берег/брег: «*Да тени тайною толпой от берегов печальной Леты слетаются на брег земной...*» [Пушкин 1956, II: 111]. Пушкинский «берег» и в дальнейшем стягивает полярные значения - катастрофичности («*бездны на краю*») и блаженства («*тихая пристань*», «*оберег*», «*защита*»). См. в «Арионе»: «*...на берег выброшен волною*» [Пушкин 1957, III: 15].

«Берег», в силу семантики маргинальности, сопрягает любовь, смерть, творчество. Так, лирический сюжет «Моего завещания. Другу» (1815) держится на динамике эпитета, определяющего «берег». Ранняя смерть («*...на тихий берег вод забвенья, веселой тенью отлететь...*» [Пушкин 1956, I: 134]) возможна в пространственном локусе жизни-пира («*темный берег сонных вод, где мы вели беседы наши*» [Пушкин 1956, I: 134]), где «литературное» по происхождению желание, конкретизируясь, получает оценку: «*...и сойду путем одним на грустный берег Ахерона*» [Пушкин 1956, I: 135]². Ср. с др. (послание «Дельвигу» 1821), где неполногласие («берега»), возможно, выражает отношение к переосмысленной условности поэтического пространства: «*...В минувши годы я на брегу парнасских вод любил мартать поэмы, оды*» [Пушкин 1956, II: 34].

¹ См. современные исследования о пространстве у Пушкина: Топорова В.М. Пространство и время в образном мире А.С.Пушкина// Материалы по русско-славянскому языкознанию. Воронеж, 1999. Вып.24.

² Выделено мною – Г.К.

Берег в ранней лирике - образный эквивалент «бездны» в произведениях 30-х годов. Пейзаж памяти¹ задает драматическую напряженность, игру страстей в новеллистическом сюжете: *«Вот время: по горе теперь идет она к берегам, потопленным шумящими волнами; там, под заветными скалами, теперь она сидит печальна и одна...»* [«Ненастный день потух...» - Пушкин 1956, II: 206]. Сюжет невстречи, любви и неизбежного разминовения, обозначенный в самом начале элегии «Для берегов отчизны дальной...» («Для берегов отчизны дальной ты покидала край чужой...») [Пушкин 1957, III: 204]), реализуется в минус-приеме: далее «берег» табуируется в заклинательной стихии жанровой формы, ни разу больше не упоминаясь. Мотив смерти/воскресения в элегии «Что в имени тебе моем...» обыгран в смене пространств – внешнего, равнодушного к человеческим заботам («Оно [имя - Г.К.] умрёт, как шум печальный, волны, плеснувшей в берег дальный...»), и внутреннего, горящего: «...есть в мире сердце, где живу я» [Пушкин 1957, III: 163]. Гармонизация бытия (открытие «поэзии действительности») как следствие преобразования души, готовой отдаться «всем впечатленьям бытия» и принимающей в себя мир, пунктирно обозначена в сюжете «Зимнего утра», заключительные строки которого, несмотря на точку, задают некоторую незавершенность, усиливающую подтекст многочисленными ассоциациями: *«И навестим поля пустые, леса, недавно столь густые, и берег, милый для меня»* [Пушкин 1957, III: 130]. Такой же смысл имеет «берег» как пространство памяти в элегии «Вновь я посетил...»: «...и глядел на озеро, вспоминая с грустью иные берега, иные волны...» [Пушкин 1957, III: 345]. «Берег» приобретает смысл пространства, пронизанного творческими энергийными смыслами, как пространство прапамяти: *«Бежит он, дикий и суровый, на берега пустынных волн, в широкошумные дубровы»* [Пушкин 1957, III: 22]².

Пушкинский берег стягивает полярные значения - катастрофичности («край бездны») и блаженства («тихая пристань», «оберег», «защита»). Оба значения имеют в поэзии Пушкина общую психологическую основу - предельность души. Пушкин, следуя античным принципам изображения человека, избегает их подробного описания, замещая символическом образом - пространственной метафорой-формулой. Нетрудно заметить, что везде повторяется архетипическая ситуация - возвращение в пространство события, - символизирующая

¹ См. о пейзаже памяти: Пирог 2001: 5-19.

² Обратим внимание на совпадение строк: *«На берегу пустынных волн стоял он, дум великих полн...»* [Пушкин 1957, IV: 380].

«вечное возвращение» человека к самому себе, кружение по заколдованному кругу памяти. В этой ситуации отражение пушкинского чувства прошлого [Анненский 1979: 316]¹. Психологическим эквивалентом возвращения, тождественного мифологическому омоложению, становятся для Пушкина память и творчество. Возвращение в пространство прошлого, к черте, разделяющей миры, порождает отклик в душе человека на бывшее чувство; в рифмуемых состояниях человека и природы, эхо гармонии. Архетипическая ситуация даёт искомый катарсис, обретаемый через воссоздание прошлого в душе, в его пластической живости, воссоздание, принимающее форму театра для себя. Повторяющуюся ситуацию замещает описание процесса изживания душой горестей и бед, преодоление ею катастрофичности.

Семантика берега как края порождает метафорику бездны, в которой затаён ужас падения². Для Пушкина в падении (бытовом или бытийном) есть нечто роковое, в нём кроется возмездие, которым равнодушная природа наказывает человека, угрожая разрушением личности. Образ падения преследует Пушкина, и это отражается в письмах поэта: *«Пишу тебе в гостях с разбитой рукой - упал на льду не с лошади, а с лошадыю: большая разница для моего наезднического самолюбия»* (П. Вяземскому от 28 января 1825 г. [Пушкин 1958, X: 121]), *«На своей скале Наполеон поглупел...»* (Л.С. Пушкину, от января-февраля 1825 г. [Пушкин 1958, X: 123]), *«Но Вы увянете; эта красота когда-нибудь покатится вниз, как лавина»* (К. Собаньской от 2 февраля 1830 г. [Пушкин 1958, X: 271, пер. с фр. - 806]). Подтекст этих несходных ситуаций заключен в символике жизни пира и человека-гостя: *«Мне кажется: на жизненном пиру один с тоской явлюсь я, гость угрюмый, явлюсь на час - и одинок умру»* [Пушкин 1956, I: 260].

¹ См. интересное замечание И. Анненского: «Процесс творчества соединяется у Пушкина или с грёзами первосония (пушкинское непривившееся слово) или с лесными зарослями» [Анненский 1979: 311].

² Метафора бездны, в основе которой семантика глубины, предопределяет некоторые композиционные приёмы Пушкина. См. отмеченный. А.А. Томамшевой стилистический метод (расчленимость общего положения в более узкие и определенные), который она трактует как ряд уменьшающихся колец (образ расходящихся кругов на воде, уводящих в глубину): «Словно в большом кольце ряд постепенно уменьшающихся колец... возвращаются к начальным, образам кольцо» [Томамшева 1916: 196]. Д.П. Якубович отметил пристрастие Пушкина к образам глубины: «Образ потаённой пещеры из Овидия нагнетает образ глубины» - Якубович, 1923: 292. О тайном влечении поэта к бездне см. у С.Л. Франка, который цитирует Пушкина: «Я верю Библии во всё, что касается сатаны. В стихах о падшем духе, прекрасном и коварном, заключается великая философская мудрость». Цит. по: Франк 1987: 117.

кину важно уловить закономерности возникновения гармонии человека с природой, как условия внутренней гармонии, суть которой «в древней тайне единства души и тела, которой владела античность» [Вайль, Генис 1990: 50]. Элегия с её жанровыми архетипами - область экспериментаторства, выяснения этих закономерностей; и эволюции пушкинской элегии обнажает процесс их постижения. Отмечая, что «искренность драгоценна в поэте» (Путешествие В.Л.П. [Пушкин 1958, VII: 434]), Пушкин отрицает возможность предельной исповедальности в мемуарах («*Писать свои Мемоires заманчиво и приятно... Не лгать – можно; быть искренним - невозможность физическая. Перо иногда остановится, как с разбега перед пропастью - на том, что посторонний прочел бы равнодушно...*» - П.Вяземскому, вторая пол. ноября 1825 г. [Пушкин 1958, X: 191]). Здесь объяснение «театральности», под которой поэт понимает обречение законченной формы для переживаемых чувств. Пространственные метафоры обозначают декорации, оформляющие сценичность «театра элегии»¹; в них символическое выражение динамики души. В пространственных метафорах оформляется пушкинская концепция бытия, которую М.Гершензон сформулировал так: «С несравненной конкретностью, почти осязательностью, он ощущал своё духовное бытие как твердый обрыв среди зыби воды, как сиюминутную, единственно реальную жизнь своей личности» [Гершензон 1922: 76].

В пушкинской элегии есть своя «архитектоническая логика», обусловленная двумя принципами - восхождения и нисхождения². Эти принципы, генетически связанные с древней мифологемой Аполлона-Диониса³, метафорически воплощают состояния души (по замечанию О.М. Фрейденберг, умирающее/воскресающее божество – персонифицированный носитель ритма [Фрейденберг 1997: 119]). Традиция метафорического изображения душевных состояний существует давно. «Взлеты и падения» души Ф. Шиллер связал с архетипом лестницы, выразив в этом символе изменение исторической закономерности человеческого сознания от наивности к сентиментальности: «У тебя нет больше лестницы, которая тебя несла, и есть один выбор: или в сво-

¹ Якубович отмечает: «Парнас, Лета, Геликон, Элизиум - только сигналы стиля, лишь обязательный знак ещё не найденного собственного стиля, одни декорации, на фоне которых начинает... мало-помалу разыгрываться собственное действие» [Якубович 1939: 21].

² См. исследование Е.В. Свинцова, который рассматривает жанровую динамику с точки зрения взаимодействия авторских и читательских кодов [Свинцов 2000: 138].

³ Об Аполлоне и Дионисе у Пушкина см.: Ильин 1990.

бодном сознании и с свободной волей подчиниться закону, или без надежды на спасение низвергнуться в бездну» [Шиллер 1966, VI: 126]. Ему вторит Жуковский: «Скорбь - деятельность души, неотъемлемое свойство души, бессмертной по своему происхождению, но падшей в себе, и носящей, явно или тайно грустное чувство своего падения, соединенное, однако, с чувством возможности вступить в первобытное своё явление» (О меланхолии [Жуковский 1985: 342]).

Восхождение и нисхождение в контексте элегического мира соотносятся как катастрофичность¹ и гармоничность². В литературоведении XX века гармоничность трактуется как «нравственная стихия», благодаря которой восстанавливается «цельность мирового добра» [Айхенвальд 1994: 69]. Но гармоничность, соотношенная с музыкальностью, не только контрастна катастрофичности, но и несёт её в себе, на что указала музыкальная критика начала XX века: «Чем дальше поэт удаляется от звуковой образности и напевности созвучий, тем больше разряжается звуковая ткань: чередуются друг за другом слова, а не звучания», т.е. катастрофичность заложена в самой музыке как искусстве: «катастрофичен компромисс между сном и явью» [Лурье 1922: 31-33]. В музыкальности И. Глебов видит возможность преодоления смерти: «Сказанное слово нарушает молчание, но безмолвия оно не преодолевает, как и ряды сказанных слов, если они не сочетаны музыкально» [Глебов 1922: 9].

Гармонизация пушкинской элегии обусловлена целостностью изображения внутренних состояний, что, по мнению Л. Гинзбург, является достоянием «школы гармонической точности» [Гинзбург 1974: 19-50]. Мотивы расколотого сердца - знаки катастрофичности, выраженные в метафорах излома, редки у Пушкина, они появляются только в шуточных стихах, не имеющих отношения к эстетической культуре элегии: «Милее мне живая младость, рассудок с сердцем пополам...» [Пушкин 1956, II: 85], «...и впредь у нас не разрывайте ни мадригалов, ни сердец» («К Зине» [Пушкин 1956, II: 324]). Целостность изображения внутреннего мира ведёт к замещениям, подменам, метонимическим сдвигам: «...ты сердцем содрогнешься...» [Пушкин 1956, II: 59], «Когда порой воспоминанье грызет мне сердце в тишине...» [Пушкин 1956, III: 215]. Ср.: «...всю ночь – бессонницей терзаться...» [Пушкин

¹ Обозначенная нами катастрофичность как архитектурный принцип элегии в работе А.А.Фаустова обосновывается как мировоззренческое понятие для элегика [Фаустов 1998: 19].

² См. трактовку Е.В. Свинцовым двойственности дионисийского начала, изнутри рождающего потребность в обновлении, что ведет к жанровой трансформации [Свинцов 2000: 137])

1956, I: 194], *«На ложе, медленно терзаемый тоской»* [Пушкин 1956, I: 339]. Возможность подмен коренится в самой природе души: *«Но что такое душа? У неё нет ни взора, ни мелодии - мелодия быть может...»* (К. Собаньской, от 2 февраля 1830 г. [Пушкин 1958, X: 271, пер. с фр. - 806]¹). Предел сдвигов - игра с категорией одушевленности. В этом приёме современные исследователи видят отражение раздробленности бытия².

Путь восстановления цельности мира заключается в восстановлении цельности души. Так метафора памяти, сопрягая смерть и воскресение, реализуется в мотиве дарения как рассечения - действию, означающем в мифологии принесение в жертву. Таков мифологический подтекст подарка в ранней лирике Пушкина: *«От Вас беру воспоминанье, а сердце оставляю Вам»* [Пушкин 1956, I: 314], *«Друзья! Вам сердце оставляю и память прошлых ясных дней»* [Пушкин 1956, I: 136].

Исследуя пушкинскую психологическую терминологию, М. Гершензон уловил близость Пушкина к Батюшкову в формулах поэтических речений, отражающих внутреннюю жизнь, символика которых восходит к античной мифологии («те, что представляли чувство, как жидкость, и те, что изображают душу или отдельные состояния как газообразные» [Гершензон, 1924: 27, 30, 32])³, где душа мыслилась состоящей из стихий огня, воды, воздуха. Духовность человеческого бытия находит выражение в поэзии Пушкина в метафорах с семантикой глубины, сопрягающих душу с «бездной», с «сосудом»: *«Давно об ней воспоминанье ношу в сердечной глубине»* [Пушкин 1956, II: 163], *«Его язвительные речи вливали в душу холодный яд»* [Пушкин 1956, II: 159], *«Играть душой моей покорной, в неё вливать огонь и яд»* [Пуш-

¹ Образ осколочной души появится в черновиках письма Пушкина к К.Собаньской: *«Ваша душа ещё будет некоторое время пребывать среди обломков (обломки) столько разрушенных очарований...»* Цит. по: Глебов 1933: 205. Ср. другой перевод: *«Ваша душа некоторое время еще продержится среди столькоких опавших прелестей...»* [Пушкин 1958, X: 806].

² «И даже человек стал расчленяться на отдельные, вполне самостоятельные части («Сквозь чугунные перилы ножку дивную продень»). Во всём этом сквозит странная философская картина мира, тотально одушевленного и разъятого на части, каждая из которых важна сама по себе, каждая полна самостоятельной жизни («За день мучения награда мне ваша бледная рука»))» [Вайль, Генис 1990: 48].

³ См. в письме к Н. Языкову: *«Ваши стихи: вода – живая, наши - вода мертвая...»* (14 апр. 1836 г. [Пушкин 1958, X: 574]).

кин 1956, II: 172], *«Но, как вино - печаль минувших дней в моей душе, чем старе, тем сильней»* [Пушкин 1957, III: 178]¹.

Музыкальное начало пушкинской элегии вновь связано с актуализацией жанрового архетипа: «У греков музыка была служанкой поэзии» [Кагаров 1908: 11]. Два типа инструментов озвучивали лирику (свирель и лира), будучи посвященными Аполлону и Дионису, они выражали космоустроительную функцию музыки, символизируя неразрывное единство бытия, дневной и ночной его сторон.

Лира и свирель в поэзии Пушкина атрибуты Аполлона (*«бог лиры и свирели»*), но значения их поляризуются.

В ранней лирике поэта в соответствии с античной традицией мир озвучен свирелью; ею оглашено уединенное пространство - буколический пейзаж, имеющий мифологический подтекст (Аполлон, Гермес, Дионис были пастухами, как Полифем и циклопы; пастухи были музыкальны, пели песни под аккомпанемент свирели и флейты)². Позже свирель станет ассоциироваться с природностью вообще. Свирелью символически отмечены истоки творческой личности; она, синтезируя природное, естественное и божественное, становится знаком избранничества (*«В младенчестве моём она меня любила и семиствольную цевницу мне вручила...»*) [Пушкин 1956, II: 26]; *«Ты, детскую качая колыбель, мой юный слух напевами пленила и меж плен оставила свирель, которую сама заворожила»* [Пушкин 1956, II: 127]³. Образ свирели двузначен в поэзии Пушкина: он символизирует, с одной стороны, ученичество, робость поэтического голоса, с другой, - легкость и естественность дара в силу его божественности.

В поэтическом мире Пушкина свирелью символически отмечены «начала» и «концы», «вершины» и «бездны» бытия. Экзотическая цевница (двойник свирели) присутствует на пирах жизни и в момент прощания с миром (*«Мое завещание друзьям»*, 1815), с прошлым

¹ Ср. с изображением итога катастрофичности: *«Остались мне одни страданья, плоды сердечной пустоты»* [Пушкин 1956, II:27], *«Сердце пусто, празден ум»* [Пушкин 1957, III: 62]. Катастрофичность снимается у Пушкина игрой на семантических планах мифологем «берег» и «вода», стихия воды родственна душе ритмом и гармонией (таков мифологический подтекст сквозных уподоблений в стихотворении «Три ключа»).

² См. подробнее о буколке: Попова 1981: 33. О свирели в поэзии XVIII в. см.: Клейн И. Пути культурного импорта: Труды по истории русской литературы XVIII в. М., 2005. С.220-227.

³ Связь природы и Музы у Пушкина отметил Г. Глебов: «Муза вела его по пути познания тайн космоса» - Глебов 1936: 207. И другое понимание Музы: Потапова 1999.

(«Мне вас не жаль, года весны моей», 1820). Цевница символизирует утрату полноты бытия для человека, стоящего у черты, превращение человека в собственную тень. Символика цевницы, сопрягая два состояния души в парадигме бытия - сон и пробуждение, озвучивает тему в разных регистрах: ироническом: *«И вольный глас моей цевницы тревожит сонных молдаван»* [Пушкин 1956, II: 35] и торжественном: *«Цевницы брошенной уста мои коснулись...»* [Пушкин 1956, II: 51]. Свирель превращается у Пушкина в инструмент Диониса, воплощающий печаль одинокой души, темный лик бытия, очерчивая те жертвы, с которыми сопряжен земной (страстной) путь человека.

Светлый лик бытия «озвучен» лирой. В ранней лирике Пушкина ею отмечен полёт фантазии¹ («Мечтатель», 1815), страдания любви («Умолкну скоро я», 1821, «К ней», 1817, «К Голицыной», 1923). Лира просветляет земные чувства (подтекст образа - миф об Арфе: арфа царя Давида, Эолова арфа²), отражая высокое благородство души («*На лире скромной, благородной земных богов я не хвалил...*») [Пушкин 1956, I: 340]. Судьбоносность лиры заключается в том, что именно ею отмечено сознание своего предназначения, единственности удела, ответственности за свой талант («...я лиру избираю» - в ранней лирике, [Пушкин 1956, I: 31]: *«Мне жребий вынул Феб, и лира мой удел»* [Пушкин I: 200]; *«И лира стала мой удел»* [Пушкин 1956, I: 254]; *«О нет, недаром жизнь и лира мне были вверены судьбой»* [Пушкин 1956, II: 252]³. Вытесняя буколическую свирель, лира становится знаком преемственности дара в «Овидиевом цикле». В зрелой поэзии Пушкина лира не только атрибут Аполлона, но и символ поэта вообще, двойник его души («*Душа в заветной лире мой прах переживет и тленья убежит»* [Пушкин 1957, III: 373]).

Пушкинская элегия держится преодолением напряжения между полюсами катастрофичности и гармоничности⁴. Эти начала составляют тематическую композицию элегии и определяют её структуру.

¹ См. о мечте в современном исследовании: Иваницкий 1999: 117.

² См. подробнее: Махов 1993: 72-77.

³ См. эпитеты, определяющие лиру: *«дерзкой лиры ложный звук»* [Пушкин 1956, II: 30] *«счастливый голос ваших лир»* [Пушкин 1956, II: 34] *«прощальной лиры звук»* [Пушкин 1956, II: 58] *«изнеженная лира»* [Пушкин 1956, II: 321], *«лиры нежный глас»* [Пушкин 1956, II: 67], *«...лирой северной пустыни оглашая...»* [Пушкин 1956, II: 70], *«о, верная, задумчивая лира»* [Пушкин 1956, I: 84] и т.д.

⁴ Уточнение: катастрофичность во многом связана с осознанием утрат. См.: Белянин В.П. Мотив утраты в произведениях Пушкина//Материалы IX конгресса МАПРЯЛ. Братислава, 1999. М., 1999. С. 72-79.

Катастрофичность, вызванная сложением обстоятельств (роком), поданная как факт внутреннего бытия, снимается в лирическом сюжете гармоничностью, сопрягающей ритм души с ритмами внешнего мира. Образным и пластическим символом элегии становится виньетка, предложенная Пушкиным для оформления своего сборника, - Психея, задумавшаяся над цветком¹; в этой аналогии - ключ к метаморфозам души.

Катастрофичность сознания определяет архитеконику элегии Пушкина «Осеннее утро» (1817): внезапное энергичное начало, отмечающее конец идиллического существования и возвращения к горькой реальности, сюжет - поиск утраченной возлюбленной в реальном мире, финал - смирение перед законами природы. Драматизм внутреннего переживания, пронизывающий поиск возлюбленной, сказывается в кружении души. Поиск ступенчат: отсутствие следов, безмолвие в ответ на его зов, молчание в ответ на заклинание имени, наконец, отсутствие отражения в воде, - всё это ведёт к горькому выводу об умирании души и мира. Параллелизм человека и природы (лейтмотив элегии: «Простился я с блаженством и с душою» [Пушкин 1956, I: 206]) основан на «узнавании» героем изменившегося мира: отданный во власть злой силы, он оказывается для героя покинутым домом.

Пейзаж в элегии не что иное, как декорация, «буколический маскарад», мировоззренческой основой которого, по мнению Т.Поповой, является эллинская философия, учение, сосредоточенное

¹ См. письмо Пушкина Л.С. Пушкину и П. Плетневу: «*Виньетку бы не худо, даже можно, даже нужно, даже ради Христа сделайте, именно: Психея, которая задумалась над цветком*» (от 15 марта 1825 г., Пушкин 1958, X: 130). См. любопытные замечания о рисунках Пушкина: «Кудри женской прически, копна падающих волос превращается в линейный ряд. Всё, к чему прикасается его перо, стремится превратиться в орнамент, независимо от внешних реальных форм бытования предмета (типологическое сходство с искусством минейского Крита II тысячелетия до н.э.)», «Виньетка, спираль - завершение образа у Пушкина (спираль - основа мышления)», «...хаотическое движение кудрей автопортретов отражают не столько мотив реальной прически, сколько ту же тягу пушкинского пера к выявлению спирального узора, к закреплению на бумажной плотности винтового ритма, как бы присутствующего в самой основе, подвижность графики - Аполлон и Дионис» [Семенцова 1984: 320]. См. о замысле виньетки: Тахо-Годи 1999: 100-116. Подчеркивая, что в середине 20-х гг. «рокайльный элемент, и античная традиция, и элегический романтизм – все сливалось в образе задумчивой Психеи с цветком» [Тахо-Годи 1999: 114], исследователь считает, что пушкинский «Цветок» - «поэтическая аналогия несостоявшейся виньетки» [Тахо-Годи 1999: 114]. См. также о виньетке, в чем-то перекликающейся с этим замыслом: [Цоффка 2003: 14-18].

на рассмотрении поступков человека в повседневной практике: способ достижения благонравия древние видели в изучении законов природы и следовании им [Попова, 1981: 33]. В элегии угадываются очертания нескольких мифов, создающих подтекст и «оформляющих» её архетип (миф об Орфее и Эвридике, об Эхо и Нарциссе, о Психее). Сопряжение ритмов души и природы достигнуто в опосредованной форме; гармоничность души питается ассоциативной связью с мифом; катастрофичность преодолевается в опоре на «чужой опыт», опыт мифа¹.

Осознание несинхронности жизни природы и души в элегии «Разлука» (1816), сопровождающееся погружением души в состояние забвения² (М. Гершензон определяет его как отрешенность души от мира), ведет к открытию несовпадения с самим собой («*Как мало я любовь и сердце знал!*») [Пушкин 1956, I: 208]. В ситуации поиска утраченной возлюбленной отражен драматизм переживания безотзывности мира на страдания любви, но кружение души неожиданно обнажает её «цветение», разгорание («*Часы идут, за ними дни проходят, но горестям отрады не приводят и не несут забвения фиал*») [Пушкин 1956, I: 208]. Символика кружения - в сопряжении значений жизни и смерти, знак чего - лира - двойник души: «*И ты со мной, о лира, приуныла, наперсница души моей больной! Твоей струны печален звон глухой, и лишь любви ты голос не забыла!..*» [Пушкин 1956, I: 209]³.

Двухчастные (основанные на сопоставлении судеб) и трехчастные (исследующие закономерности судьбы) жанровые элегические модели в равной степени устремлены у Пушкина к разрешению катастрофичности, её преодолению.

В элегии «Счастлив, кто в страсти сам себе» (1816) в авторском сознании проигрываются два варианта судьбы - унылого поэта и

¹ См. о природе у Пушкина: Мальчукова Т.Г. Изображение природы у Пушкина в свете мифопоэтических традиций// Про memoria. СПб., 2003. С. 31-47. Ср. с поздней лирикой, где параллелизм человека и природы обозначен в мифологеме древесного листа, несущей, по мнению Т.Г.Мальчуковой, «идею вечного возвращения и скрыто присутствующую антитезу человека и природы» [Мальчукова 2002: 85], имея античный и библейский генезис. См. о буколке и пасторали: Клейн И.Пути культурного импорта: Труды по истории русской литературы XVIII в. М., 2005; Пасторали над бездной. М., 2004.

² Гершензон указывает: «Именно словом "забвение" он обозначил то состояние личности, когда как бы вдруг душа сбрасывает все бесчисленные действительные нити, непрестанно ткущиеся между ею и внешним миром, и замыкается в самой себе» [Гершензон 1922: 69].

³ Иной тип элегии - с вершинной композицией - предстает в элегии «Месяц» (1816). Композиция создает ощущение предельности души, замкнутой на страдании, и неразрешимость ситуации, обусловленной катастрофичностью.

счастливого любовника. В сопоставлении судеб угадана невозможность осуществления в одной судьбе дара любви и дара творчества. Неравенство судеб воплощено в пространственной метафоре восхождения и нисхождения по лестнице счастья. Тема страдания поэта уравнивает тему счастья утверждением самоценности пережитых страданий и, следовательно, ценности бытия («*Но я, любовью позабыт, моей любви забуду ль слезы!*») [Пушкин 1956, I: 214].

Сопоставление поэтических судеб в элегии «Любовь одна - веселье жизни холодной» (1816) углубляет ту же мысль. Миф о поэтах прошлого соотнесен с унылой прозой неосуществленного бытия героя. Катастрофично для него признание зависимости творческого дара от обстоятельств («*Прервется ли души холодный сон, поэзии зажжется ль упоенье, - родится жар, и тихо стынет он: бесплодное проходит вдохновенье*») [Пушкин 1956, I: 220]. Условная ситуация отказа от дара не сопряжена со смертью; в ней проявление максимализма души, утверждение самоценности чувства, его абсолютной значимости для души. Гармонизация в этой элегии вновь, как в «Осеннем утре», обусловлена обретением единства с природой: именно в природе он находит эхо своих безответных чувств, именно в природу возвращается, отказавшись от дара. Основа единства с миром, как и прежде, литературная: это вполне узнаваема ситуация «Эоловой арфы» («*Оставил я пустынному зефиру уж навсегда покинутую лиру...*») [Пушкин 1956, I: 220].

В элегии «Певец» (1816) совершенно иная структура: автор отделен от героя. Легкость переживания смерти, её поэтизация принадлежат сознанию героя, автор настаивает на чувстве невосполнимости потери со смертью певца¹. Тема судьбы поэта намечена пунктирно в сюжете: вопрос автора подвергает сомнению сам факт его существования. Ей противостоит тема всепроникающего сочувствия к его судьбе, оформленная как запрограммированная реакция читателя, последовательно развернутая в организации лирического сюжета («*Слыхали ль Вы...? ... Встречали ль Вы? Вздохнули ль Вы...?*») [Пушкин 1956, I: 216]. Авторское переживание раздваивается, воплощаясь одновре-

¹ Наши наблюдения не совсем совпадают с выводами блестящей работы С.Г. Бочарова и его трактовкой смерти у Пушкина, содержащейся в этой работе [Бочаров 1979: 58-59]. Подтверждением нашей концепции катастрофичности являются наблюдения А.А. Ахматовой в её статье о «Каменном госте»: «Гуан не смерти и посмертной кары испугался, а потери счастья... Пушкин считал гибель только тогда страшной, когда есть счастье» [Ахматова 1987, II: 79]. Эти выводы базируются на письме поэта к П.А.Осиповой: «*В вопросе счастья я - атеист; я не верю в него...*» [Пушкин 1958, X: 317, пер. с фр. - 825].

менно в пластической и музыкальной формах. Катастрофичность и гармоничность взаимодействуют в элегии, контрапунктно: тема забвения перекрещивается с темой памяти, мелодия души формируется в диалектике разрушения и восстановления гармонии.

Двойное восприятие смерти обусловило появление двух типов жанровых моделей элегии у Пушкина¹. Один тип основан на понимании смерти как сна². Так, напр., в элегии «Мечтатель» (1815) герой обращен в поэта ночью; мир, утративший душу, обрел её в лире; таким образом достигнута гармония души с миром. Гармонизация элегии достигнута системой сквозных образов, объединяющих мир и душу: тишина («...на воды пала тишина...») [Пушкин 1956, I: 131], «...и тих полёт полнощии» [Пушкин 1956, I: 131], «глухой, безмолвный мрака час» [Пушкин 1956, I: 132]), полёт («крылатые мечтанья», поэт мечтатель ... *«летает резвою рукой на лире оживленной»*) [Пушкин 1956, I: 132], «легки крылы» Музы» [Пушкин 1956, I: 133]), сладость («сладки думы», «сладкий сон»), - всё это символы перетекания души в мир и наоборот.

Иное понимание смерти в элегиях 1816-1817 годов, где смерть не только тема, но и структурообразующий принцип («Я видел смерть», 1816)³. Это второй тип. Энергичное начало, отделив два мира друг от друга, реализует катастрофичность в принципе нисхождения, который проявляется в архитектонике элегии - в постоянном возврате к началу, пределом чего является образ ничтожества, ожидающего героя за гробом (графический эквивалент его - отточие). Катастрофичность сознания, отраженная в ступенчатости прощания (с миром, природой, с ней), реализована в антитезе света и тьмы, метафоре умирания. Степень отчуждения героя от мира выражается в том, что здешний несёт на себе печать нездешнего. История жизни личности воспринимается в ретроспективе как пребывание «бездны на краю»; мир природы предстаёт как аналог небытия. Утраченная любовь воспринята героем как утрата всего мира.

Мотив кружения, предопределяя принцип структуры, намечает отход от декоративности пейзажа: мир становится проекцией души героя, отражением померкшей души. Кружение сопрягает душу и мир в состоянии угасания.

¹ См. о смерти: Проданик Н. Топосы смерти в поэзии Пушкина// От текста к контексту. Ишим; Омск, 1998. С. 169-179.

² Сон, по Гершензону, «всякое беспричинное порождение духа» [Гершензон 1922: 78], равный бытию, - таково понимание сна в античности. Сон оформляет переживание в элегии «Пробуждение» (1816).

³ См. о смерти в поэзии Пушкина: Кибальник 1994; Козак В. 1999.

Отчуждение от мира, под влиянием несчастной любви, закономерно ведущее к смерти, получает различные мотивировки у Пушкина: от серьезной (*«Напрасно ищет он унынью развлеченья; напрасно в пышности свободной простоты природы перед ним открыты красоты; напрасно вокруг себя печальный взор он водит: ум ищет божества, а сердце не находит»* - «Безверие», 1817 [Пушкин 1956, I: 250]) до иронической (*«Природу бог создал для себя, всё прочее... для глупцов»*¹).

Условием примирения героя с миром становится память возлюбленной (*«И, может быть, об участи моей она вздохнет над урной гробовою»* [Пушкин 1956, I: 222]), снимающая ощущение катастрофичности бытия. Композиционный приём - появление женского образа в финале - лейтмотив всей лирики поэта, в нём отражение концепции бытия, согласно которой любовь - вершина жизни².

Исследование души, пребывающей во сне («Я думал, что любовь погасла навсегда», 1816), ведёт к открытию зависимости героя от состояния собственной души, замкнутой в кругу, очерченном страстью (*«Минуту я заснул в неверной тишине, но мрачная любовь таила во мне...»* [Пушкин 1956, I: 225]). Логика разочарования, углубляя перспективу внутренней жизни, ведёт к сознанию невозможности воскрешения, символ чего - молчащая лира. Контраст двух состояний, когда кажущееся смирение перед участью обнажает драматизм неуспокоенности, неожиданно выливается в равновесие двух возможностей (*«Брось одного меня в бесчувственной природе иль дай ещё летать надежды на крылах...»* [Пушкин 1956, I: 226]). Финал, обнажая истину (насильственный отказ от любви несёт гибель дара), даёт выход естественному чувству - сну души, забвению. Уравнивание двух вариантов существования (сна и пробуждения) - путь к признанию самоценности страданий любви, в которых начало поэзии, начало творчества.

В «Желании» (1816) тема увядания души обретает завершенность. Несинхронность жизни души и природы, несовпадение логики движения объективного времени и логики чувства (вместо забвения

¹ Цит. по: Глебов 1936: 192. В этом смысле интересно замечание Пушкина о переживании любви: *«Первая любовь всегда дело чувства: чем она глупее, тем более оставляет восхитительных воспоминаний»* (письмо В.Ф. Вяземской от 28 апр. 1830 г. [Пушкин 1958, X: 284, пер. с фр. - 813]).

² Ср.: *«И может быть - на мой закат печальный блеснет любовь улыбаю прощальной»* [Пушкин III: 178], *«Скажи: есть память обо мне, есть в мире сердце, где живу я»* [Пушкин 1957, III: 163], *«Вы ж вздохнете ль обо мне, если буду я повешен?»* [Пушкин 1957, III: 13].

страсти её разгорание) обнаруживает закономерности развития души, замкнутой в своём страдании, сосредоточенной на нём. В увядании, выражающемся в образе дробящегося, осколочного отражения («*Медлительно влекутся дни мои, и каждый миг в унылом сердце множит все горести несчастливой любви и все мечты безумия тревожит*») [Пушкин 1956, I: 223]), сказывается действие закона «обратного времени», ведущего к расцвету души; её наполнению, разрастанию, обретению ею утраченной цельности. В горьком наслаждении страданием душа изживает свою боль, превращая её в мелодию. В диалектике, открытой Пушкиным в ранних элегиях, находят отражение древние представления об Эросе, согласно которым чувствительная часть души павшего человека расщепляется надвое (вместо любви-радости наслаждение и страдание); возможность страдания неизменно следует за наслаждением, как тень, а отказ от страдания расценивается как демонизм¹.

Усложнение представлений о духовной природе человека ведёт к трансформации жанра, к иным приёмам актуализации архетипов.

В элегии «Погасло дневное светило» (1820) Пушкин обращен к исследованию души, переживающей полярные состояния - демонизма и просветленности. Элегия перестраивается структурно. Знакомый по ранним стихотворениям приём энергичного начала, в котором обозначается черта, разделяющая прошлое и настоящее, обретает двузначность: граница в природе - граница в душе. Образ памяти, музыкальным эквивалентом которой является море, реализуется в двух композиционных принципах: «вечного возвращения», запечатленного в движении волны, и нисхождения в глубину (память и морская стихия смыкаются семантикой «глубины»; архетип нисхождения - античные мифы). В сюжете единство души начинает расщепляться, обозначаются контуры истории личности, пережившей раннюю старость души (сама история подана как обман судьбы). Второй круг обостряет боль души. Третий круг отмечает предел боли: негативный опыт абсолютизируется. Сюжет элегии демонстрирует парадоксы памяти/забвения, и как следствие этого - погружение в демонизм, мотивированное пустотой души.

Композиция элегии отражает иллюзорность сознания героя, отождествляющего восхождение с отчуждением от прошлого. Восхождение завершается ещё более сильным падением, чем прежде, подтверждая неизбежность для души опыта.

¹ См. подробнее: Позов 1967: 136.

Пейзаж в элегии перестаёт выполнять роль декоративного фона. К. Григорьян объяснил этот момент тем, что впечатления от созерцания природы включены в художественную структуру [Григорьян 1990: 132]. Пейзаж в элегии одновременно реален и метафоричен: «бездна» - образ моря и метафора души, «два берега» - метафора колебаний души между полюсами бытия души.

В элегии нет гармоничного разрешения ситуации в сознании героя. Это напоминает ранние элегии, вершинность композиции которых отмечает предел катастрофичности. Иллюзорность бегства от себя «подсказана» ритмом «вечного возвращения» морской стихии, создающей музыкальность элегии. Этот ритм пока существует отдельно от героя, объективная реальность бытия не осознаётся им. Герой подчиняется этому ритму бессознательно, смутно улавливая в нем тайну бытия¹.

Элегия «Умолкну скоро я» (1821) связана с темой просветления души. День печали, который в ранних элегиях отождествляется с небытием, теперь, фокусируя жизнь поэта в единый миг, проецирует отзывчивость мира на его творчество. Ступенчатое восхождение («*Но если в день печали задумчивой игрой мне струны отвечали...*» [Пушкин 1956, II: 58], «*...но если юноши, внимая молча мне, дивились долгому любви моей мученью...*» [Пушкин 1956, I: 58], «*...ты сама ... печальные стихи твердила в тишине...*» [Пушкин 1956, I: 58], «*...но если я любим...*» [Пушкин 1956, I: 58]), вершиной которого является открытие миру тайны любви, тайны имени возлюбленной, совпадает с оживлением лиры, ее одушевлением. Мотив смерти обращен в элегии [Томашевский 1949: 114], что подготовлено образом эхо, принципом бытия души. Обмен ролями с возлюбленной и есть условие восстановления гармонии с миром, заключенной в чужой памяти. Элегию венчает женский образ, утверждающий ценность бытия. Авторская точка зрения передоверена возлюбленной: в этом выражается трансформация ранней элегии. В женском образе, как справедливо заметил А. Позов, выражена концепция человеческого просветления [Позов 1967: 174], поэтому его появление в финале - знак этого просветления².

¹ В этом смысле интересно замечание А. Позова о том, что «в ритме есть нечто архетипическое, потустороннее» [Позов 1967: 132].

² «Кладбище» – «вода» – «берег» - элегическая парадигма, сохраняющая архетипический смысл, в то же время демонстрирующая тенденцию к имплицитности в многозначности «берега». По наблюдению В.М. Марковича, «петербургский текст» 1 главы романа «Евгений Онегин» - «сакральный центр», знак духовного просветления и высвобождения, а белая ночь – модель

«Гроб юноши» (1821) продолжает линию «Певца», где автор не равен герою. Автор внушает миру ощущение невосполнимости утраты - смерти певца. Волнообразное возвращение к теме вечного сна развертывает мотив ухода, заверченный описанием могил. Мудрое принятие законов бытия, выливающееся для автора в равновесие жизни и смерти (уравновешенность - в «оживлении» мертвого: «гробницы мирные семей» - подобие живого) и придании земному вечного характера («липа старая», «роща вековая»), обнаруживает спор ума и сердца. Это обнаруживает себя в тревожном мерцании символических смыслов двух символических образов - берега и дороги, которые, в соответствии с фольклорной традицией, отмечают границы миров, здешнего и потустороннего; в ступенчатом воплощении темы живой жизни, поданной как сгущение соблазнов бытия (образ красавицы, идущей к ручью, венчает элегию).

В «Тавриде» (1822)¹ душа исследуется в возможностях, уводящих к противоположным полюсам, одной из которых является насильственная смерть, другой, - возрождение души.

Смерть в элегии, осмысленная как трагический факт, источник чего - безверие, гордый ум, принципиально неприемлема для автора. В ситуации «бездны на краю» поэт отвергает путь самоубийства как логический выход из тупика (ощущение смерти как переход за черту сравнивается с состоянием путника, падающего в бездну). Катастрофичность снята идеей «вечного возвращения», сначала обретающей форму древнего мифа об Элизии, затем трансформирующегося в авторский миф о возрождении души. Образу омертвевшего мира, дублировавшего в ранних элегиях смерть души, противостоит мир живой. Раздвоение души фиксируется неоднозначной семантикой сквозных образов, скрепляющих полярные состояния души: ночь - вечный сон и сновидение души, свет - вечный пламень и свет роскошного южного дня. Взаимодействие семантики образов, поляризующих и одновременно снимающих остроту контраста душевных состояний в просвет-

прорыва в иные измерения, торжество Космоса над Хаосом. Однако, этот мотив остался за пределами элегий [Маркович 1997: 92].

¹ См. о романтической элегии: Ходанен Л.А. Романтический миф о Тавриде в творчестве Батюшкова и Пушкина// Культура и текст. Литературоведение. Ч. II. СПб.; Барнаул, 1998. С. 76- 82. См. также о «крымском тексте»: Люсый А.П. Крымский текст русской культуры и проблема мифологического контекста. Диссертация на соиск... канд. культурологи. М., 2003.

ляющей страсти, оформляет ответную реакцию души на совершенную красоту мира¹.

Нисхождение и восхождение, смерть души и её воскресение - таковы полюса элегии, таков путь души к свету, обозначенный в наложении мифов, древнего и авторского, творя который, душа обретает освобождение от мрака.

Сопоставление пейзажей в элегии «Редет облаков летучая гряда» (1820) является композиционным приёмом, развертывающим процесс катарсического высвобождения души, ведущего к обретению ею живого начала. Реальный пейзаж спокоен, нейтрален, пейзаж памяти эмоционально приподнят. Отмеченный композиционный приём обнаруживает внутренние метаморфозы души, обретающие «плоть» в пейзажных зарисовках. Итог метаморфоз: - нисхождение в глубины памяти оборачивается восхождением к бытию, знак ценности которого - венчающий элегию в финале образ девы: «*И именем своим поругам называла*» [Пушкин 1956, II: 23]. Пейзажи наложены друг на друга, их сопоставление оборачивается проекцией; грань, их разделяющая, снята. Само воспоминание принимает характер мифа; это сказывается и в неточности времени, уводящего в далекую перспективу прошлого, и в символизации пространства, вызывающего ассоциации с царством Персефоны (не случайно, упоминание тополя - дерева, посвященного ей). Прошлое, возведенное в миф, становится для души животворящим началом, дарующим ей обновление, способность воспринимать «все впечатленья бытия»².

Пейзаж в элегии «Ненастный день потух» (1824) обнаруживает парадоксы памяти: реальный приобретает черты призрачного, а пейзаж памяти, наоборот, черты реального, сиюминутного, воссоздавая мир в его свежести и первозданности. Пейзаж становится декорацией «театра души». Сюжет выстраивает «событие» в логике влюбленного: рассчитанное по минутам, оно противоречит логике памяти, но мотивируется логикой чувства, отвечая ритму любящего сердца. Драматизм переживания, символически выраженный движением возлюбленной к берегу (это совпадает с нарастанием напряженности души, с достижением ею предела), находит воплощение в обрывах речи, умолчании под напором переживаемой страсти (отточие - графический

¹ Специфика жанрового архетипа выражена Б. Томашевским (без использования термина): «Таврида» - это земной Элизий, ценнее небесного, страна, одушевленная любовью к природе и любовью, соединяющихся в единую тему, одну из ведущих тем южного периода» [Томашевский 1949: 115].

² См. о перестройке мышления поэта, метонимическом коде и о многозначности поэтической образности в элегии: Геронимус 1998: 14-23.

эквивалент напряжения¹). Иллюзорность восхождения обнаруживается в повторе обрывов речи, ассоциирующихся со срывами души. Функция отточия двузначна: чем больше стремление спрятать боль, тем сильнее обнажается катастрофичность сознания, поглощенного страданием. Элегия обрывается на мрачной ноте, свидетельствующей о максимальном напряжении, о невозможности героя справиться со своей болью. Память определяет духовное бытие, парадоксальный закон которого - разгорание души в перспективе «обратного» времени.

В элегии «Желание славы» (1825) исследуется демонизм как один из вариантов духовного бытия личности. Катастрофичность оттянута (плавное начало, углубляющееся в предысторию чувства, не предвещает ничего трагического). Событие отодвинуто, что усиливает драматизм элегии. Композиционно событие «раскручивается» в «вечном возвращении»: приём становится символическим выражением кружения души около «страшного места». Катастрофичность, напоминая о состоянии разлучения души с телом, что вызвано ощущением острой боли, находит выход в мщении. Расколотое сознание превращает мир в подобие разбитого зеркала, где действует Имя - двойник, тень героя², замыкая возлюбленную в кольцо - магическое пространство, связанное с возмездием, наказанием, поражением чужой болью.

Тема просветленной души объединяет в элегии «Ночь» (1823) и «На холмах Грузии» (1829).

Название элегии «Ночь»³ является зачином сюжета; сокращая описательную часть, оно сводит её к ремарке. Сама элегия построена как пластическая сценка. Мир здесь предстаёт как сплошная текучесть; таким он видится герою: свет и тьма превращаются друг в друга, душа в стихи, жизнь в поэзию. Метафора журчащей речи, стягивая воедино стихию души и стихию воды, создаёт ощущение переполненности души льющим через край чувством (душа - сосуд, по древним представлениям), отчего её высвобождение становится естественным и неизбежным. Мир объят душой, способной в данный миг принять его в себя. Кольцевая композиция (обрамление элегии: голос, звуки), замыкая событие, завершает его, но в то же размыкает, как и творчество, в акт дарения души и сердца. Игра света и тьмы создаёт ощущение метаморфоз: человек, испытывающий счастье, то тонет во тьме, погружаясь в стихию ночи, растворяясь в ней, то, наоборот, обретает

¹ См. подробнее о незавершенности: Россина 1990: 90.

² См. об имени в культуре начала XIX века и о мистерии имени в пушкинских элегиях: Фаустов 1998: 17-18. См. также интерпретацию текста элегии «Что в имени тебе моем» с позиций диалогичности: Бройтман 1983.

³ См. о неоднозначности жанровой модели: Проскурин 1999.

свечение, возвышаясь над хаосом (улыбающиеся глаза возлюбленной ассоциируются со светом). В неразличимой тьме возможен обмен ролями: «*Мой голос*», «*Звуки слышу я*». Всепоглощающая стихия воды, метафорически присутствующая в образном строе элегии, становится прообразом внутреннего бытия, стихией души, её мелодией; такое слияние подготовлено обретением душой единого ритма с миром.

Водная стихия определяет бытие души в элегии «На холмах Грузии». Впечатление отдельности человека от природы, первоначально возникающее в элегии, обманчивое: Арагва - аккомпанемент души; она сопрягает мир природы и внутренний мир человека в ритме «вечного возвращения». Взаимодействие души с миром таково, что водная стихия (воплощение внешнего мира) омывает и очищает душу, символически высвобождая ее. Сочетание легкости и тяжести, их одновременное существование в душе возможно в силу того, что образ души мыслится одновременно как метафора сосуда и света. Игра семантическими планами, генетически восходящими к древним представлениям, сохранившим свою символику, отражает метаморфозы души, в которой уныние превращается в светлую печаль. Пушкинское уныние, в отличие от романтического, обладает двуплановостью, отмечено полярными оттенками. В семантической игре проявляется динамика души, обрисованной целостно. В законе «вечного возвращения», реализующегося в контексте элегии в образах горения сердца и воскресенья души, в законе, сопрягающем ритмы души и бытия мира, заключается условие гармонизации души, обретение ею искомого просветления.

Прощальный цикл болдинской осени, в который исследователи включают три элегии («Прощанье», «Заклинание», «Для берегов отчизны дальней»)¹, обнаруживает жанровую трансформацию; трансформацию архетипов.

Три элегии, обыгрывая ситуацию прощания, отражают её в зеркале сознания лирического героя; все три представляют собой фрагменты плача, фиксирующие различные моменты обряда. Особенности элегий 30-х годов в том, что воспоминание в них структурно не выделено, как это было в ранних, а границы между реальностью и отражением прошлого в памяти сняты; подобное размыкание памяти встречалось в элегиях второй половины 20-х гг. (напр., «Ненастный день потух» и др.). Здесь этот прием имеет содержательный смысл.

¹ См. об этом цикле: Макогоненко 1974; Измайлов 1975; Городецкий 1979; Грехнев 1975; Зырянов 2003.

В «Прощанье» последовательно складывается образ вечной разлуки. Ужас забвения, тождественный в сознании героя со смертью, постигается им в самонаблюдении: сначала ощутима невозможность удержать ускользающий образ возлюбленной, что приписывается действию всеобщего закона времени, погребаящего чувство (так подспудно оформляется образ времени как могильщика¹); затем приходит трезвое сознание необратимости времени, невозвратимости прошлого и обреченности на вечную разлуку. Самого себя герой неожиданно увидел подошедшим к черте, разделяющей миры, существование которых в одном измерении невозможно. Катастрофичность постигается со всей остротой именно в финале, где драматически сошлись две контрапунктные темы: смерти-забвения и жизни-памяти.

Образ трагической дали времени² складывается из могильной символики, обозначая черту между мирами. По контрасту с этим во встречном движении развивается противоположный образ - воспоминания. Неуловимый, он сначала философски обобщается в признании объективного закона времени, а затем эмоционально прорывается как стон угасающей души, для которой утрата памяти ведёт к смерти. Кульминация элегии - нарушение молчания, в котором сердце освобождается от власти мертвого, безжизненного, застывшего. Это необходимая пауза перед «обновлением»; это и готовность в любой момент стать опорой осиротевшей душе. В воспоминании поэт обретает спасение от «вторичной смерти», более страшной, чем физическая.

«Закливание», на наш взгляд, связано с фольклорными заговорами и заклинаниями. В перевернутом виде здесь отражена идея посещения загробного мира, встречи за гробом для обретения уверенности в силе своего чувства, подверженного угасанию в земном мире. Пространство реального мира кодируется как потустороннее³. Возникает ощущение путаницы жизни. Ночной сон живых обозначен торжественно звучащим словом «покоятся», ассоциирующимся со смертью, вечным покоем, на этой основе возникает многозначный образ «вечно-го сна». О мертвом говорится как о живом, мертвые приобретают способность естественно перемещаться в пространстве. Ночь - пространство и время мертвых, пространство чудес, превращений, метаморфоз,

¹ См. развитие метафоры у Ахматовой («бег времени») в цикле «В сороковом году».

² См. о дали: Ахапкин Д.Н. От «телеги жизни» к «барке жизни» и дали: об одной структурной метафоре// Символизм и русская литература XIX века. СПб., 2001. С. 123-131.

³ См. о заговорах: Шиндин 1993: 109; Топоров 1993.

обращений мертвого и живого. В сознании героя границы миров сняты, оно отражает ту способность растворения в собственном чувстве, ощущения первозданности давно испытанного, доведенную до почти физического ощущения реальности способность «вчувствоваться», способность воображать, доходящую до галлюцинации, о которой Пушкин писал в письме к К.Собаньской: *«Это прикосновение я чувствую до сих пор - прохладное, влажное. Оно обратило меня в католика»* [Пушкин 1958, X: 271, пер. с фр. - 806].

Сознание катастрофичности пронизывает элегию с самого начала до финала. Но эта катастрофичность трансформируется в страстный призыв, обращенный к героине, убеждающий ее вернуться из небытия. Находясь у черты, герой словно вглядывается в зеркало, отражающее пустоту, в ожидании увидеть возлюбленную. Элегия отражает тот фрагмент плача, где чувство боли достигает эмоционального предела и нуждается в каком-нибудь выходе. Ускоренный ритм, отражающий биение любящего сердца, повторы, параллели - все это создаёт напряженность, характерную для заклиательной стихии. В такой атмосфере нет места спокойному воспоминанию; поэтому «осколочное», как в разбитом зеркале, воссоздание прошлого в «потоке сознания», точнее, потоке чувств (ибо сознание поглощено ожиданием сверхъестественного и верит в возможность общения миров) вполне мотивировано. Знаками смещения в сознании времен становятся номинации («возлюбленная тень» - образ, в котором совмещаются два мира; он раздваивается на «тень» - душу, Психею, безмянную, бестелесную, безличную, и «Леилу» - реального человека, бывшую возлюбленную). А также образные воплощения возлюбленной, где прошлое и настоящее как бы наложены друг на друга, совмещены, деформированы памятью, закодированы (*«Явись, возлюбленная тень, как ты была перед разлукой, бледна, холодна, как зимний день, искажена последней мукой»*) [Пушкин 1958, III: 193]). Названные героем формы её появления - и есть природный код заговора, устанавливающий возможность общения с потусторонними силами¹.

В лирическом пространстве «Заклинания» господствует заговорное слово, которое, по древним представлениям, равно действию, а сам заговор основан на представлении параллелизма и сотворимости человека и мира [Топоров, 1993: 7]. Воспоминание оборачивается сотворением, повторяющим процесс созидания мира в древности, т.к. заговорное слова креативно: «Полное само по себе, слово обладает ещё и свойством заполнять и вызывать к жизни внеположное ему

¹ См. о кодировании в плачах см.: Невская 1993.

немое пространство. Слово упорядочивает, космологизирует всё, к чему оно приложимо...» [Топоров 1993: 12]. Имя героини (на нём строится рифма: могилы - Леилы), названное всего один раз, «кодирует» сюжет, сопрягая значения жизни и смерти, частично анаграммированные в символах смерти (могила) и жизни (люблю), макро- и микрокосм [Топоров 1993: 80-85], сюжет метаморфоз и сюжет жертвенной любви, в которой проявляется готовность героя заложить душу.

Третья элегия («Для берегов отчизны дальней»), на наш взгляд, отражает ещё один фрагмент плача, где доминирует светлая печаль¹. Совмещение времен здесь специфично: не ясно, представляет ли описанное сиюминутное, происходящее в действительности или оно тщательно, во всех подробностях, воспроизведено памятью.

Катастрофичность зашифрована в мифологемах, ими движим сюжет: прощание на берегу (граница миров), упоминание о крае земли (образ недосягаемого пространства в древней традиции символ потустороннего мира), вода, отражающая опустевший мир (символика зеркала, в котором отсутствует изображение человека). Пространство кодируется как потустороннее. Сюжет «свернут» в элегии, оформлен как предсказание судьбы, превратившей прощание в вечную разлуку.

Гармонизация в элегии связана с тем, что слово здесь обращено в мелодию, рожденную просветленной душой, убежденной в возможности встречи. Зеркало памяти воссоздаёт прошлое целостно, восстановив его из осколков. Целостное воспоминание дарует земной Элизий, в котором обитает неуничтожимая душа - Психея: вновь внутренний мир кодируется во внешнем; их сопряжение предполагает веру в возможность чуда.

Обратная «Заклинанию», эта элегия сохраняет его структурные элементы: ориентацию на «случай», подчинение логике, отвергающей обычные представления о причинно-следственных структурах, преобладание бессознательного чувства, а также появление упорядочивающих ритмов, которые перерабатывают непрерывное в дискретное, хаотическое в организованное и «космологизированное» [Топоров, 1993: 6]. Природа и душа вполне перетекаемы друг в друга, обращены в музыку космоса, гармонизирующего мир и утишающую боль. Последний сон - гармоничное растворение в природе, «вечное возвращение» человека в круговороте бытия, в круговороте жизни и смерти. Эхо (край изгнания - край мечты, Элизий) ведёт к обнажению архетипа (поиск возлюбленной и путь за ней в потусторонний мир).

¹ См. еще одну интерпретацию элегии: Бройтман 1999; 2001.

Элегия обозначает момент плача, где готовность героя последовать за возлюбленной в зазеркальный мир не вызывает сомнений¹.

Цикл, построенный на встречном движении памяти/забвения, демонстрирует преодоление катастрофичности сначала словом-стоном, отражающем неутраченную боль души, затем словом-действием, творческая энергия которого оживляет душу, наконец, словом-музыкой, космологизирующим бытие, преодолевающим небытие с его немотой и смертью.

Пути эволюции пушкинской элегии предопределены изменением мироощущения поэта. «Театр элегии» предполагает исследование души в ее разнообразных возможностях и основывается на обозначении или снятии дистанции между автором и героем, оформленном в двух- или трехчастной структуре, замыкающей ситуацию на неразрешимости катастрофичности или ведущей её к разрешению. Несовпадение автора и героя, создающее напряжение полюсов элегии (катастрофичности и гармоничности), определяет её образный строй и структуру. Музыкальность элегии, первоначально целиком принадлежащая сфере авторского сознания, постепенно переходит к герою, обретенная героем в признании естественности страдания, в котором душа разгорается и цветёт, становится выражением итога возвращения героя в природу, в результате осмысления им гибельности самого факта отпадения человека от природы. Сопряжение ритмов человека и природы в единстве внутреннего бытия, определившего основу гармоничного состояния элегического героя, таит музыкальность, в которой осуществляется преодоление катастрофичности. Возможности души, исследуемой в опредмеченности судеб, пластике образов, в связи с условиями обретения этой душой гармонии, оформляют сюжет мифа. Жанровые архетипы, содержащиеся в свернутом виде древний миф, выполняют функцию сопряжения души и внешнего мира; зашифрованная в них ситуация, ассоциативно связанная с ситуацией лирического героя, заново проигрывается в элегии; переживание лирического героя «провернется» в «элегическом маскараде».

¹ О соотношении смерти-свадьбы в греческом представлении см.: Молок Д.Ю. Черты имплицитной мифологии в надгробиях греческой классики // Жизнь мифа в античности. Мат. науч. конф. «Виппер. чтения 1985». М., 1985. Вып. 18. Ч. 1.; Этинггоф О.Е. Византийская иконография «оплакивания» и античный миф о плодородии как спасение // Жизнь мифа в античности. Мат. науч. конф. «Виппер. чтения 1985». М., 1985. Вып. 18. Ч. 1. См. наблюдения над рисунками поэта в рукописных вариантах стихотворения «Осень» в статье А.Н. Дониной, отмечающего, что «ладья» - аналог корабля - это не что иное, как «визуализированный автокомментарий» (Донин 2001: 123).

Жанр послания в лирике Пушкина в последнее время изучается достаточно основательно¹, но исследований, посвященных жанровым архетипам, почти нет.

Ранние послания Пушкина подчинены следующим моментам: приближаясь по форме к посвящению, они реализуют ориентацию на устное сообщение; или, создавая иллюзию письма, оформляют достаточно развернутый сюжет, осуществляя установку на письменное сообщение. В то же время второй тип посланий в большей мере создаёт иллюзию диалога: построенное как монолог автора, послание, помимо именного обращения к адресату, ориентируется на дружеский жест, приглашающий к диалогу; диалогичность находит выражение в мнимых и предполагаемых ответах адресата, в обращениях-подхватах, возвращающих к сиюминутной реальности диалога с отсутствующим другом. В основе этих посланий лежит диалог как завуалированная форма разговора с самим собой, где обращение к другому - повод рассказать о себе. Общее для двух типов послания - воспоминание, немотивированное в первом типе, мотивированное во втором.

Разграничение двух типов посланий базируется на дифференцированном отношении к слову, вытекающем из предпочтения либо античной (ориентированной на звучащее слово), либо византийской (на слово, закреплённое как текст)² традиций, символически выражен-

¹ Томашевский Б. 1971: 51-62; Гиллельсон 1974: 72-73, 209-213; Грехнев 1977; Чубукова 1984; Kusiak L. 1982; Скачкова 1983: 5-15; Дмитриева 1986; Шарафадина 1985; Кихней 1989; а также: Сендерович С. Вино, похмелье и жанры русской романтической лирики// Русские пиры. СПб., 1998; Казакова Л.А. Диалогизация авторской речи в лирике и поэмах Пушкина// Вестник РГНФ. 1999. № 1 и др. Мы согласны с замечаниями Л.Г. Кихней относительно природы жанра в адрес К.И. Шарафединой (Кихней 1989: 31-32). См. работы последних лет: Абрамова И.Ю. Приемы «плетения словес» в послании Пушкина «К***» (1817)// Болдинские чтения. - Н.Новгород, 2000. - С. 101-104; Фомина А.Н. Мифологизм как художественная константа жанра послания в лирике Пушкина// Дальний Восток: наука, образование XXI в. Комсомольск-на-Амуре, 2003. Т. 1. С. 396-404; Жесткова С.В. Пространственная картина мира в дружеских посланиях ранней лирики Пушкина// Дальний Восток: наука, образование XXI в. Комсомольск-на-Амуре, 2003. Т. 1. С. 356-363 и др. См.: специфичный подход в исследовании С.В. Сысоева [Сысоев 2001].

² Аверинцев 1978; Аверинцев 1977. См. в письме Пушкина к Вяземскому: *«Что тебе пришло в голову писать оперу и подчинить поэта музыканту? Чинчина почитай? Я бы и для России не пошевелился»* (от 4 ноября 1823 г., [Пушкин 1958, X: 70]. В письмах же Пушкин объясняет свою нелюбовь к письмам: *«Я не люблю писать писем. Язык и голос едва ли достаточны для*

ных в атрибутике (античная - лира, свирель; византийская - перо, бумага, чернила)¹. У Пушкина эти планы то разводятся, то смешиваются. Предел разведения, в котором за ироническим самоуничижением скрыто сознание ответственности поэта за свой дар, содержит послание «Князю А.М. Горчакову» (1814): «...и в лиру превращать не смею моё гусиное перо» [Пушкин 1956, I: 56]. Вещный мир, попадая в зону превращений на пиру воображения, начинает выполнять несвойственные ему функции. Прозаическая чернильница обращается в двойника поэта - сказочного чудесного помощника («Сокровища мои на дне твоём таятся... И под вечер, когда перо по книжке бродит, без вялого труда оно в тебе находит концы моих стихов и верность выраженья... С глумцов сорвав одежду, я весело клеймил Зоила и невежду пятном твоих чернил... Но их не разводил ни тайной злости пеной, ни ядом клеветы») [Пушкин 1956, II: 47-48]).

Пир воображения ставит поэта на грани двух миров. Играя планами, поэт переступает черту, разделяющую эти миры; погружаясь в зазеркальный мир, куда его увела рифма (мифологический архетип рифмы содержит одноименное стихотворение), оживляющая и озвучивающая мир, поэт чувствует себя демиургом, творцом, подобным богу («Минуты счастья золотые пускай мне Клофо не совет: в мечтах все радости земные! Судьбы всемогщее поэт!») [Пушкин, 1956, I: 182])².

Мифологема рифмы заключает в себе в свернутом виде античный миф о борьбе Аполлона с Пифоном; миф напоминает о себе символикой света, воды и стрелы. Эта символика задаёт и определяет собой свойства поэзии. Звучащее слово ассоциировалось в античности со светом, преодолевающим тьму [Фрейденберг 1936: 133-135]. Текучесть - свойство стиха, подобного льющейся струе воды. См. в «Осени»: «Минута - и стихи свободно потекут» [Пушкин 1957, II: 265]. Метафорика восходит, с одной стороны, к образу Муз, которые были водными нимфами, с другой, - к стихии творчества, осмысленной как водная субстанция, подобная чудесному напитку (вину, меду, живой воде): «И, светлой Иппокреной с издетства напоенный, под кровом вешних роз, поэтом я возрос» [Пушкин 1956, I: 120]. Легучесть - метафора стихов как полёта воображения.

наших мыслей - а перо так глупо, так медленно - письмо не может заменить разговора» (Н.И. Кривцову. 2 пол. июля - нач. авг. 1819 – черновик [Пушкин 1958, X: 13-14]).

¹ См. об оппозиции письмо/голос: Фаустов 1998: 14-16.

² О ранней лирике Пушкина см.: Виролайнен 1993.

Свойства поэзии, возводимые к двум мифологемам (эхо и стрела), ассоциативно связанным с рифмой, обнаруживают судьбоносность поэзии, закреплённую в символах, несущих значение жизни и смерти. Эхо, получающее ипостаси отражения и отзвука, символически воплощает идею непрерывности мира. Текучесть ассоциируется с бесконечностью движения, плетения ткани «непрерывного мира» ночи, Парок - богинь судьбы, прядущих нить человеческой жизни и обрезающих её в определённый момент. Поэзия - тоже своеобразное плетение слов и снов («*Далече той страници, где Фебовы сестрицы мне с негой вьют досуг, скажи: среди столицы чем занят ты, мой друг?*») [Пушкин 1956, I: 142]. Стихоткачество приобретает иронический смысл как выражение бессмысленной траты времени бесталанными поэтами¹.

Стрела тоже амбивалентна. Стрела рифмы, объединяющая отдельное, разобщённое в общем, единое, с одной стороны, метафора встречи: «*И быстрою стрелой на невский брег примчуся, с подругой обнимуся весны моей златой...*» [Пушкин 1956, I: 46], с другой - стрела мести, несущая смерть, поражающая врага («*Вам оскорбленный вкус, вам знания дали весть - летите на врагов: и Феб и музы с вами! Разите варваров кровавыми стихами; невежество, смирясь, потупит хладный взор, спесивых риторов безграмотный собор...*») [Пушкин 1956, I: 203]).

Мертвому стихоплетству («*Арист, не тот поэт, кто рифмы плесть умеет и перьями скрывает, бумаги не жалеет*») [Пушкин 1956, I: 31]) Пушкин противопоставляет сотворение мира - мифологический акт: «*Во плен отдался я мечтам, рукой беспечной и ленивой разбросив рифмы здесь и там, я слышу топот, слышу ржанье...*» [Пушкин 1956, I: 179]. Технология творчества метафорически выражена в стихотворении «Прозаик и поэт», воссоздающем контуры основного мифа о поединке Аполлона с Пифоном: «*О чём, прозаик, ты хлопчешь? Давай мне мысль какую хочешь: её с конца я заострю, летучей рифмой оперю, взложу на тетиву тугую, послушный лук согну в дугу. А там пошло наудалую, и горе нашему врагу!*» [Пушкин 1956, II: 295]. Со-

¹ «*Бумагу убивают*» [Пушкин 1956, I: 150]; «*Или в минуту вдохновенья небрежно стансы намарать*» (Пушкин I: 178); «*Что нужды, если и с ошибкой и слабо иногда пою*» [Пушкин 1956, II: 317]; «*... Что я, беснуясь по ночам, окован стихотворной думой, покоем жертвую стихам; что, бегая, по всем углам, ерошу волосы клоками, подобно Фебовым жрецам сверкаю грозными очами*» [Пушкин 1956, I: 161]; «*... мараю два иль три куплета, и их вполголоса пою*» [Пушкин 1956, I: 162]. Ср. в письме: «*Бешенный демон бумагомарания*» (П. Вяземскому от 27 марта 1816 г. [Пушкин 1958, X: 8]).

мнения в собственном даре получают выражение в описании творческого процесса как тяжелого сидения, ассоциируясь с трудом писца («*Сижу, сижу три ночи сряду и высижу - трехстопный вздор...*» [Пушкин 1956, I: 161]) или внезапного озарения («...*задумаюсь, взмахну руками, на рифмах вдруг заговорю...*» [Пушкин 1956, I: 161]).

Жанровая модель ранних посланий подчиняется трем тенденциям: мир изображается как условно-мифологический (Пинд), как узнаваемый реальный, как соединяющий то и другое («*поместья мирные меж Пиндом и Цитерой*»). Архетип мифологического пространства – «сады лица»¹. Мифологическое пространство имеет корни в реальной действительности, окружающей поэта: это переименованное и несколько преобразованное пространство Царского села². Трансформации «садов лица» естественны в силу того, что изображения античных богов составляли необходимый элемент оформления садово-парковых ансамблей в XVIII-XIX вв. Об атмосфере, окружавшей поэта в Царском селе, о культуре, в которой следует искать истоки его творчества, Д.П.Якубович, исследователь античных мотивов в поэзии Пушкина, заметил следующее: «... Всё, даже в условности своей, говорило на каждом шагу о древнем мире и создавало трудно представимую сейчас во всей полноте атмосферу домашности и привычности по отношению к его образам. Беллона, Минерва - были привычные лики, глядевшие на лицеиста не только со страниц книг, но и с перекрестков аллей, с "антиков", расставленных между кленами, дубами и липами» [Якубович 1939: 113].

Неоднозначная культурная семантика «садов лица» (как показал Д.С. Лихачев, сады совмещают значение наслаждения пиров и уединенного размышления [Лихачев 1984])³ порождала различные

¹ См. о садах в статье Ивановой [Иванова 1999]. См. об ассоциациях «садов лица» с Элизием: Гаспаров 1992: 228.

² См. трактовку Царского села в современном исследовании: «Природа, исходно данная юному Пушкину-лицеисту, - это «земной рай» Царского Села. Царское Село символизировало обожествленную природу Золотого века, возродившую мудрость богоподобной царицы... и одухотворенную ею» [Иваницкий 1999: 111].

³ О многозначной семантике «садов лица» говорил в своё время Я. Грот: «Царское село соединяло в себе двойное обаяние свежих исторических воспоминаний и живописных красот личности, хотя и созданных более чудесами искусства, чем природой. С одной стороны, сады и рощи, очаровательное тихое уединение, величественные памятники военной славы, с другой, - невидимый, но присущий исполнинский и прекрасный образ Екатерины. Понятно, как сильно это двойное обаяние должно было действовать на вдумчивую душу одного из первенцев лица» [Грот 1899: 29].

тенденции изображения внешнего мира: лицей ассоциировался то с монастырем, то с безвестным городком, то с пространством Пинда - республики свободных поэтов.

Метафора лицей-монастырь с присущей ей ассоциативностью (пребывание в замкнутом мирке напоминает погребение) внешний мир уподобляет пустыне. Отделенный от близких и друзей, поэт ощущает себя заключенным *«Леты на брегах»*, узником, смотрящим на мир сквозь решетки, которого сторожат – *«молчанье, враг веселый, и скука на часах!»* [Пушкин 1956, I: 48].

Антитеза свет/тьма, лежащая в основе сюжета, развертывает его в устремленности лирического героя к родным («К сестре»). Возвращение под отчий кров мыслится как бегство от власти тьмы, угрюмой тишины, что находит выражение в вариациях образов цветения, в вегетативной символике и метафорике (*«подруга весны моей златой»* - сестра, с которой связаны теплые воспоминания, *«лук цветов»* - подарок, символ цветения души, вылившейся в стихи, «цветение души» - метафора её оживления). Луч солнца и свет Фантазии, богини, преобразующей мир, - таковы полюса, между которыми живет душа поэта, разрывающая непрерывную материю мрака настоящего (в подтексте ощущим архетип-сюжет о поединке Аполлона с Пифоном).

«Укромный уголок» - пространство пребывания «ленивого философа»¹. В «Городке», представляющем вариации уже известных посланий Батюшкова и Жуковского, в едином праздничном лике бытия слиты поэзия и проза, отличимые друг от друга настроением легкой иронии, с которым описан реальный мир. Мир поэзии воссоздан под знаком сна: это уединенные беседы с писателями прошлого (*«друзья мне мертвецы, парнасские жрецы»* [Пушкин 1956, I: 101]), это приход возлюбленной, обернувшийся сном (*«Почто стрелой незримой уже летишь ты вдаль? Обманет - и пропал беглец невозвратимый! Не слышит плач и стон, и где крылатый сон? Исчезнет обольститель, и сердце грусть-мучитель»* [Пушкин 1956, I: 109]). Это таинственное слияние с миром, превращение его звуков в мелодию души: *«Мой гений невидимкой летает надо мной; и я в тиши ночной сливаю голос свой с пастушеской волынкой»* [Пушкин 1956, I: 106]. Это иронически отстраненное, хотя и не отрицающее слабостей людей здешнего мира, воссоздание образов соседей.

¹ Об эстетике лени см.: Грехнев 1985. Кроме того: Жиличева Г.А. Эстетический статус «лени» в лирике Пушкина//Молодая филология. Новосибирск, 1998. Вып. 2. С. 32-42.

«Сады лица» создают мифологическое пространство дружеских пиров - прообраз «лицейского братства» («Пирующие студенты», «К Пушкину» и др.). Ситуация последнего пира в «Моем завещании. Друзьям» (1815) - эпизод мифологизированной биографии поэта, ориентированной на литературную традицию. Два мира, сопряженные образом новоселья, разделенные границей - берегом, иерархичны. Смерть мыслится как сходжение на «грустный берег Ахерона» и возвращение в рощи Геликона, поэтому сам пир двойится. Он окружен природой, его атмосфера создана природой (свет луны, преобразующей мир, напоминающий саван, тополя - деревья Персефоны, грозд Анакреона - знак полноты бытия и дионисийской стихии), преобразующей его в царство небытия, и в то же время это пир, - ритуал прощания, который творит дружба. Сюжет послания держится на игре семантическими планами двух состояний души и мира (тишина и веселье).

Пир у Пушкина – *«тихий праздник погребенья»*¹. Эпитет «тихий» отнесен как к явлениям здешнего мира, так и потустороннего (*«тихий берег вод забвенья», «до тихого лучей рассвета»* [Пушкин 1956, I: 134]), «веселье» предстает в ипостаси живого и мертвого (*«веселой тенью отлетать», «пускай Веселье прибежит»* [Пушкин 1956, I: 134], *«Веселость, друг уединенья, билеты будет разносить»* [Пушкин 1956, I: 136]); движение от «веселого» к «тихому» созвучно разлучению души с телом.

В ранней лирике Пушкина действует закон игры, подчиняя ее принципу театральности. Функция игры, помимо создания атмосферы праздника, заключается в создании своеобразных зеркал, в которых узнаваемы люди, ситуации, мир в целом. Мир пушкинских посланий - мир сплошных соответствий, подмен, мир, деформированный по авторскому произволу. Корни иронии, с одной стороны, «родовые» (восприимчивость к смешному в самых неподходящих обстоятельствах - фамильная черта семьи, рода Пушкиных²), с другой – «эстетические»

¹ См. о пирах: Савельева О.М. Поэтическая интерпретация как отражение духовной эволюции поэта: мотив античного пира у А.С. Пушкина// Пушкин и мировая литература. М., 1999. С. 30-39; Виролайнен М.Н. Две чаши (о дружеском послании 1810-х гг.)// Русские пиры. СПб., 1998; Виролайнен М.Н. Две чаши (о дружеском послании 1810-х гг.)// Виролайнен М.Н. Речь и молчание. СПб., 2003.

² См.: Анненков 1984. См. в письме к Л.С. Пушкину от 27 марта 1825 г.: *«Душа моя, что за прелесть "Бабушкин кот"! я перечел два раза и одним духом всю повесть, теперь только брежу Трифоном Фалалеичем Мурлыкиным. Выступаю плавно, зажмуря глаза, повертываю голову и выгибая спину»*

(категория смеха теоретически обоснована в современной Пушкину эстетике, напр., у Галича: «Юморист разрушает вокруг себя очарование земного величия, находя для себя блаженство в одной беспечности и независимости гения» [Русские эстетические трактаты 1974, II 2: 224]¹).

Игра имеет несколько значений в поэзии Пушкина: а) игра автора, исполнение им роли («театр одного актёра»); б) обыгрывание ситуаций; в) игра с адресатом (черта структуры). Игра обнажает характер отношений поэта с миром.

Поэтическая биография поэта предельно мифологизирована в посланиях. История самоопределения поэта метафорически описана как обретение родства с Музами: «Мой дядюшка-поэт на то мне дал совет и с музами сосватал» [Пушкин 1956, I: 149], «От воздержанья муза чахнет, и редко, редко с ней грешу» [Пушкин 1956, II: 34], «Беспечный Пинда посетитель, я с Музой нежусь молодой...» [Пушкин 1956, I: 162]; «Конечно, беден гений мой: за рифмой часто холостой, на зло законам сочетанья, бегут трехстопные толпой на аю, ает, и на ой» [Пушкин 1956, I: 160].

История личности понимается ранним Пушкиным как смена масок, ролей; именно в этом заключается смысл переодевания - приёма, столь часто повторяющегося в поэзии Пушкина: «Татарский сбросю я халат..., надену узкие рейтузы» [Пушкин 1956, I: 129], «В бухарской шапке и в халате я буду петь моих богов» [Пушкин 1956, I: 356], «Блажен, кто на просторе в укромном уголке не думает о горе, гуляет в колпаке, пьёт, ест, когда захочет, о госте не хлопчет!» [Пушкин 1956, I: 101]², «...перед камином надевая демократический халат...» [Пушкин 1956, II: 42].

Подобный приём частично срабатывает в посвящении «В.С. Филимонову» (при получении поэмы его «Дурацкий колпак»):

[Пушкин 1958, X: 133]. См. упоминание о холере-звере в письме к П.А. Плетневу от 9 сент. 1830 г. [Пушкин 1958, X: 306]. См. об игровом поведении: Вольперт 1998. См. о мистификациях: Сураг 1999.

¹ См. о смехе: Кунильский 1991:

² Ср.: «Завью в колечки гордый ус, заблещет пара эпюлетов, и я - питомец важных муз - в числе воюющих корнетов!» [«К Галичу», Пушкин 1956, I: 129-130]. С.А.Фомичев отмечает появление «усов» в лицейских тетрадах Пушкина (Фомичев 2000: 18). А.Б. Пеньковский связывает «гусарский комплекс» (усы, сабля) связывает с юношеским романтическим идеалом [Пеньковский 2005: 28]. См. обыгрывание смены одежды: «Наездник смиренного Пегаса, носил я старого Парнаса из моды вышедший мундир» [Пушкин 1957, III: 364].

*...Но старый мой колпак изношен,
Хоть и любил его поэт;
Он поневоле позаброшен:
Не в моде нынче красный цвет.
Итак, в знак мирного привета,
Снимая шляпу, бью челом,
Узнав философа-поэта
Под осторожным колпаком* [Пушкин 1957, III: 58]¹

В посвящении обыграно три значения колпака: символ безвестности, в данном случае домашности, лени; наряд, приобретающий сакральное значение - сознательного противостояния суете. Кроме того, колпак - традиционный атрибут шута, дурака, юродивого, воспринимающего мир в особом свете.

Позже переосмысление будет осмыслено Пушкиным весьма иронически: «...*И даже зрел меня народ на кукольном театре моды*» [Пушкин 1956, II: 34].

Самоощущение поэта обретает метафорические формы, в которых выражен «страх падения», страх высоты: «*И я, неопытный поэт, небрежных ваших рифм наследник, за вами крадуся вослед...*» [Пушкин 1956, I: 163], «*И, с дерзостным Икаром страшась летать недаром, бреду своим путем...*» [Пушкин 1956, I: 121], «*Чтоб не слететь с горы, скорее вниз ступай*» [Пушкин 1956, I: 30], «*Страшусь, неопытный, бесславного паденья...*» [Пушкин 1956, I: 200].

В системе персонажей театра пушкинского послания действует следующий закон: жизнь адресата возводится к судьбе известного поэта прошлого; приём зеркала делает мир послания иерархичным («...*И ты в беседе граций, не зная черных бед, живёшь, как жил Гораций, хотя и не поэт*», [Пушкин 1956, I: 127])².

Лестница - метафора, определяющая структуру послания: в сопоставлении двух судеб (автора и адресата), одна из которых подана иронически (авторское самоуничижение), а другая - высоко и торжественно (восхваление адресата), обнаруживается парадокс, когда параллелизм оборачивается дифференциацией (образу счастливица про-

¹ См. «красный колпак» в ранней лирике [Пушкин I: 266].

² Л.Г.Кихней определяет принцип моделирования персонажа в посланиях как своеобразную подгонку под свой тип жизнеотношения: «Для портрета отбирались только те черты реальной личности, те детали судьбы адресата, которые «работали» на образ, провозглашенный в данной системе» (Кихней 1989: 47). При этом исследователь обозначает проблему «литература и живопись» в перечислении жанров литературного портрета (портрет в интервьюере и т.д.).

тивопоставлен образ неудачника; *«Катится мимо их Фортуны колесо»* [Пушкин 1957, I: 32]).

Персонажи посланий Пушкина включены в некий типологический ряд, закономерности их судьбы предопределены высшими силами; персонажи предстают в реальном или воображаемом осуществлении их общечеловеческой судьбы, реализованной в символике моря бытия («К Н.Г. Ломоносову»), пира («К Галичу», «Послание к Галичу»), пути («Кн. А.М. Горчакову»). Особый приём, в котором поэт отдает дань уважения собратям по перу - учителям, - в посланиях, обращенных к Батюшкову и Жуковскому, где персонажи окружены особой атмосферой, вполне узнаваемой, как бы сотканной из цитат их собственной поэзии: поэт помещает их в поэтическую вселенную, ими созданную и зеркально отраженную сознанием молодого поэта.

Парадоксальность поэтического мира ранних посланий Пушкина заключается в том, что этот мир принципиально нерезультативен, его создание в воображении поэта оборачивается нулевым итогом: полет фантазии обрывается, поэт возвращается к реальной действительности, мир мечты оборачивается сном, обманом, иллюзией, а поэтические страницы летят в камин: *«Вот мой камин - под вечер темный, осенней бурною порой, люблю под сению укромной пред ним задумчиво мечтать, Вольтера, Виланда читать, или в минуту вдохновения небрежно стансы намарать и жечь потом свои творенья...»* [Пушкин 1956, I: 178], *«Но что! мечтанья отлетели! Увы! я счастлив был во сне...»* [Пушкин 1956, I: 182]. В этом кроется объяснение эпитета, которым определены собственные послания, - «бахические» (Вах - бог вина, опьянения, сна, забвения, погружения в инобытие): *«Я не совсем ещё рассудок потерял от рифм бахических, шатаюсь на Пегасе...»* [Пушкин 1956, I: 242]¹. Теневому бытию, зеркально отражающему судьбу поэта, осмысляющему её как возможность, поэт противопоставляет реальный мир с его ценностями, где «безрифменное слово» отнюдь не метафора огня (*«И трубку разжигают Безрифминным лихим!..»* [Пушкин 1956, I: 144]), а дружба и любовь стоят рифм, поэтических снов; так происходит «возвышение бытия» (*«Но пусть напрасен будет труд, твоею дружбой оживленный - мои стихи пускай умрут - глас сердца, чувства неизменны наверно их переживут!»* [Пушкин 1956, I: 263]; *«Поэма никогда не стоит улыбки сладострастных уст»* [Пушкин 1956, I: 317]).

¹ Ср. в послании «Моему Аристарху»: *«Помилуй, трезвый Аристарх моих бахических посланий...»* [Пушкин 1956, I: 160].

В посланиях 20-х годов авторский образ трансформируется в параллелизме двух тенденций: к демифологизации и мифологизации.

В пушкинском театре послания реализуются одновременно две концепции театральной игры: а) согласно которой, играя роль, актер остаётся самим собой; б) перевоплощается в другое «я», отчуждаясь от самого себя¹.

Биографические обстоятельства художественно реализованы в лирике 20-х годов в теме изгнания.

Общеизвестно, что ориентация на конкретную биографию возникает в условиях перехода к романтической системе в лирике; система биографических реалий, как считает Л. Сидяков, способствует конкретизации авторского образа [Сидяков 1983]. Романтизм предполагает и другую ориентацию - на литературный образец. Плодотворна попытка С. Кибальника исследовать соотношение автобиографических и литературных мотивов, реального и условного в интерпретации темы изгнания [Кибальник 1991: 33].

Первая тенденция, связанная с возникновением в поэзии Пушкина биографического начала², отчетливее всего обнаруживается в посланиях, построенных на контрасте автора и адресата. Пластический контраст реализует метафору зеркала, где автор и герой двойники, один из которых - проекция другого, его нереализованных возможностей. Мифологический архетип - зеркало - восходит к близнечному мифу; противоположность, несходство братьев символически воплощающих добро и зло, обуславливает конфликт бытия - борьбу света и тьмы³.

Мотивированный в ранних посланиях непреложностью судьбы контраст в посланиях 20-х годов «опрокинут» в реальные обстоятельства. Несовпадение автора и адресата обыграно стилистически: тема адресата подана в античном ключе (античные номинации, атрибутика), авторская - в ироническом («худой, обритый, но живой»). Троекратное бегство в послании «В.В. Энгельгардту» в лирическом

¹ О концепциях актерской игры см.: Пави Патрис 1991: 9-10 (пер. с фр.).

² Обозначение биографического начала Л.Г.Кихней связывает с природой жанра – с его открытостью (Кихней 1989: 35).

³ О роли зеркала в живописном портрете см.: Андроникова М.И. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма. М., 1980. С. 423; Ольшевская Г.В. Модель и образ. М., 1986; Соколов М.Н. Интерьер в зеркале живописи. Л., 1986. О мифологическом архетипе портрета см.: Топоров В.Н. 1987. Возможность рассмотрения портрета как ожившего изображения подсказана самим Пушкиным в надписи к портрету кисти Кипренского: «*Себя, как в зеркале, я вижу, но это зеркало мне льстит*» [Пушкин 1957, III: 20].

сюжете реализует «оживление» героя: полубольной в перспективе становится живым, благодаря дружбе.

Контраст персонажей в послании «К Юрьеву» (1820) - контраст пластических масок и той психологической реальности, которая за ними стоит. Иерархия персонажей починена указанной закономерности: образ адресата воссоздан в сугубо обобщенном ключе (эмблематический портрет) и соотнесен с мифом об Адонисе, который опрокинут в современность. В авторском образе ощутима установка на семейное предание. Экзотическая внешность автора предельно опозтизирована. Экзотическое обретает характер мифологического: экзотика расшифровывает и мотивирует авторский образ. Миф - ключ к прочтению авторского образа; композиционная его роль сводится к гармонизации, снимающей предельность напряжения. Таким образом, тенденция к демифологизации ведёт к мифологизации иного типа, возникающей на основе истории рода.

Биографический намёк (отголосок семейного предания) позволяет обозначить соотношение закономерного и случайного в судьбе творческой личности. Автор и адресат не уравниваются: за тайными горестными вздохами угадывается зависть к чужой судьбе. Экзотика автопортрета - необходимый этап эволюции сознания автора, когда собственная личность осмысливается как нечто исключительное¹.

Переосмыляется как внешнее, так и внутреннее пространство, мир, окружающий поэта. Тема пенатов прочерчена как история семьи, рода, она более конкретизирована, чем у Батюшкова («Домовому», 1819). Заклинание домового позволяет развернуть пространственную картину с перечислением милых примет. В сознании поэта всё ещё сохраняется представление об иерархичности бытия: внешний мир прекрасен не сам по себе, а потому, что связан с творчеством и вдохновением. Возвышение внешнего мира подчинено закону субъективности: пронизанный светом памяти, внешний мир предстаёт как идеальный².

Вторая тенденция, разрабатывающая авторский миф, заключается в преображении реальных обстоятельств.

¹ См. обратное в письме к Н.Н. Гончаровой: «Здесь хотят лепить мой бюст. Но я не хочу. Тут арапское мое безобразие предано будет бессмертию во всей его мертвой неподвижности...» (14-16 мая 1836 г. [Пушкин 1958, X: 582]).

² См. развитие мотива домового - двойника души поэта в послании «Осиповой», где прощание с родными местами подобно расставанию души с телом. Миф о возвращении душ лежит не только в основе семейного предания, но и общечеловеческого («Таврида»).

Поэтическая биография в послании «Чаадаеву» (1821) динамизирует авторский образ. Сюжет послания, строя биографию автора, содержит мотивировку разочарования и объяснения жизненной позиции автора, его поведения: «*К печалю я привык, расчелся я с судьбою и жизнь перенесу стоической душою*» [Пушкин 1956, II: 53]. Сюжет послания, в котором адресат - духовный двойник автора, содержит архетип смерти/воскресения. Отсутствие друга вызывает ощущение пустоты мира и души; нагнетание местоименных форм создаёт атмосферу магического заклинания, вызова из небытия тени друга (духовное двойничество - образ идеальных отношений, в которых доминирует спасение: «*В минуту гибели над бездной потаенной ты поддержал меня недремлющей рукой...*» [Пушкин 1956, II: 52]), наконец, воображаемая встреча в финале послания - напоминает возвращение из небытия автора и адресата (см. формулу, определяющую характер общения: «*знакомых мертвецов живые разговоры*» [Пушкин 1956, II: 53]).

Реальные обстоятельства изгнания расшифровываются в «Овидиевом цikle»¹: судьбы поэтов сопоставляются, налагаются друг, на друга, автор примеряет на себя судьбу древнего поэта. В этой проекции - способ самоисследования, узнавания себя и в то же время - утверждение собственного избранничества («*Не славою, участью я равен был тебе*» [Пушкин 1956, II: 70]). За сходством прорисовываются различия: «*Суровый славянин, я слёз не проливал*» [Пушкин 1956, II: 68]. Послание обнаружило различия; аналогия с судьбой Овидия ретроспективно расшифровывает обстоятельства изгнания самого поэта. Разрабатывая образ Овидиева мира, Пушкин переступает грань двух реальностей. Возникающие в театре послания картины - меняющиеся декорации, изменчивость которых зависит от совпадения с ролью или несовпадения с ней. Автор - двойник Овидия, поглощенный его судьбой и творчеством; он играет в эту судьбу, исполняя роль Овидия; и в то же время он - наблюдатель, режиссер (отсюда замечания в скобках - приём, обозначающий отстранение от роли, неполное совпадение с ней). Иллюзия слияния находит выражение в использовании «чужой речи» как средства создания другого мира, принадлежащего другому сознанию². Внешний мир в послании, сначала окрашенный в мрачные тона, возникает как отражение чужой точки зрения, песен Овидия, потом уступает место праздничному. Маска разочарованного героя вступает в противоречие с живой жизнью: роскошь южной природы нахо-

¹ См. об Овидии: Гаспаров 1999: 213-219.

² О чужой речи см.: Виноградов 1941; Бахтин 1973; Лотман 1972. См. замечание Т.Г. Мальчуковой об отходе Пушкина от декоративности в послании «К Чаадаеву» (1818) [Мальчукова 1987: 53].

дит отклик в душе поэта. Мироощущение Овидия, отраженное в его песнях, вступает в противоречие с авторским. Реальный пейзаж подводит к мысли о бесконечности жизни, которая выше всего, а сопоставление судеб оформляет «заветное предание» о поэтической преемственности.

Овидиев цикл обнаруживает двойное звучание авторской темы. Реальный облик поэта всё еще скрыт под маской, но обстоятельства все более обозначены: «*Твой глас достиг уединенья, где я сокрылся от гоненья ханжи и гордого глупца*» [Пушкин 1956, II: 35-36]. Двойственность авторского образа обусловлена совпадением или несовпадением поэта с ролью: стремление подчеркнуть духовное родство с Овидием ведёт к версии насильственного изгнания, обозначение своей этической позиции - нравственного максимализма - приводит к появлению версии добровольного изгнания.

Тенденция к мифологизации и демифологизации сосуществуют у Пушкина. В послании «Давыдову» (1821) иронией охвачены и автор, и адресат¹. Мифологическое обыграно, оно же синоним общечеловеческого, которым измерены ценности бытия. Сталкивая два наименования одного и того же человека, Пушкин добивается иронического эффекта (генерал Орлов – «обвитый рекрут Гименея»). Сержень послания - движение души между двумя полюсами - живого и мертвого, греховного прошлого и святого настоящего. Тема разочарования, поданная как успокоение (в подтексте - омертвения), неожиданно расшифровывает, обстоятельства уединения («*Я стал умен, я лицемерю - пощусь, молюсь и твердо верю, что бог простит мои грехи, как государь мои стихи*» [Пушкин 1956, II: 41]). Бесперспективность покоя обнаруживает себя в раздвоении авторской личности, иронически обыгранном как спор тела и души, желудка с рассудком, духа и материи. Оживление, связанное с очищением от грехов прошлого, реализуется в сюжете в соотношении с мифом о Христе и обрядом евхаристии, который обнаруживает оборотную сторону, обнажая и обстоятельства изгнания, и истинный облик поэта, надевшего маску раскаявшегося грешника. Тема воскресения основана на амбивалентном образе чаши, что создаёт параллелизм сюжета. Праздник воскресения Христа и дружеский пир едины в устремлении объединить людей, готовых взять на себя страдания за чужие грехи.

Двойная трактовка разочарования в посланиях Пушкина ведёт к выявлению реального соотношения личности и обстоятельств. Мотивировка разочарования в послании «Алексееву» (1821) неоднознач-

¹ См. подробный анализ: Гаспаров 1999: 205-212.

на, в единый узел стянуты внеличное и личное («Теперь уж мне влюбиться трудно, вздыхать неловко и смешно, надежде верить безрассудно, мужей обманывать грешно» [Пушкин 1956, II: 79]). Итог подведен и зафиксирован в афористичной формуле: «Прошел веселый жизни праздник» [Пушкин II: 79]. Возникающая зеркальность в конце послания служит разведению прошлого и настоящего, объективации собственного прошлого в образе другого. Поэт видит самого себя со стороны, в этом смысл возрастной маски, возрастной роли в театре бытия. Познание жизни в посланиях оборачивается смирением перед этой жизнью. Проекция судеб пока не приводит к сознанию того, что законы природы действуют одинаково по отношению ко всем. Пока только авторская личность - точка приложения сил судьбы; закономерности бытия исследуются по отношению к ней.

Двойничество как проявление динамики жанра сначала явлено как «чужая речь». Так появляются цитаты из лирики других поэтов, отмечающие сходство умонстроения: «Как мой задумчивый проказник, как Баратынский, я твержу: "Нельзя ль найти подруги нежной? Нельзя ль найти любви надежной?"» [Пушкин 1956, II: 79]. Присоединение к этой точке зрения, демонстрируя некоторое типовое сходство, в финале получает пластическое воплощение: «Я стал наперсник осторожный моих неопытных друзей» [Пушкин 1956, II: 79]; именно в двойничестве исследуется иллюзорная возможность воскресения («Я молод юностью чужой...») [Пушкин 1956, II: 80]).

Авторская речь в послании «К Родзянке» (1825)¹, написанном в форме ответа, внутренне диалогична, включает «чужую речь», введенную не в форме цитаты, а косвенно (курсив, недоговоренность, обрывы, обыгрывание лексических оборотов адресата). «Чужая речь» расширяет рамки авторского монолога, разрушая единодержавие, поддерживая гармоничное равновесие двух точек зрения, она утверждает право другого на своё мнение. Интонация размышления, раздумья, связанная с чтением между строк, исподволь найденный ответ, догадка, обусловленная собственным психологическим опытом, всё свидетельствует об уважении к адресату, к его чувствам (маска демонического героя, которую автор надел в начале послания, отступает перед силой чувства адресата).

¹ Л.Г.Кихней подчеркивает, что «внешняя диалогичность» еще не признак послания. Так, «Я помню чудное мгновенье» не имеет установки на собеседника, есть «рефлексия чувства, анализ его внутреннего мира, иногда осуществленный опосредованно - через "сферу бытия" другого индивида» [Кихней 1989: 35].

Отложенный литературный разговор обращен в иную плоскость: двухголосность послания демонстрирует столкновение двух представлений о жизни как празднике (романтическое) и прозе (реалистическое). Антитеза обнажает контраст двух состояний (влюбленности и её отсутствия) и двух возрастов (адресат - своеобразный двойник автора, его пережитый опыт, его преодоленное прошлое воскресает в адресате). Послание демонстрирует вхождение автора в новую роль, увлекаясь которой, он начинает увлеченно проповедовать преимущества любви перед браком. Убедительность доводов подчеркнута перечислением: во-первых, во-вторых; опорой на светский опыт, почерпнутый в собственной жизни, словесным жестом в финале, замыкающим опыт в отточенные афористические формулы. Автор раздваивается в послании, спор с адресатом оборачивается спором с самой собой: чем убедительнее его доводы, тем больше иронии в них обнаруживается. Возможно, за несогласием угадывается горестный вздох о недостижимости подобного счастья. Автор открыт другому человеку и одновременно замкнут; будучи посторонним наблюдателем, он анализирует чужое чувство; анализируя, изучает себя.

В послании «К Языкову» две отмеченные выше тенденции сопряжены. Романтической идее духовного родства параллельно родство физическое (поэтической дружбе - идея рода). Мотивировка изгнания однозначна, подана без мифологического одеяния («*Но злобно мной играет счастье: давно без крова я ношусь, куда подует самовластье; уснув, не знаю, где проснусь*» [Пушкин 1956, II: 189]). Размышление о причинах изгнания привело к углублению в историю рода: судьба поэта проецируется на историю прадеда («прадед мой арап»), характер детерминируется историей рода, традицией рода. Тема прадеда лишена экзотической окраски, мифологической атрибутики.

Сквозной образ посланий начала 20-х годов - ситуация-перевертыш («бегство»), предстающая то одной, то другой гранью (ссылка, добровольное бегство). Юг - место изгнания также имеет неоднозначную семантику: в романтической оппозиции север/юг - это символ вечной весны, роскошной природы (мифологема рая); в то же время юг - это край земли, провинция, глушь (мифологема берег)¹. Изгнание лишено в посланиях оттенка катастрофичности. Игра в добровольное изгнанничество ведёт к смене возрастных масок, своеобразным обобщением которых может служить следующее: «*И с нею (теню Овидия - Г.К.) часто при луне брожу вдоль берега крутого*»

¹ См. исследование А. Ахматовой «Пушкин и Невское взморье» [Ахматова 1986, II: 119].

[Пушкин 1956, II: 102]. Двойничество включает в себя наперсничество и зеркальность. Но разыгранная роль может свободно быть переданной и другому поэту: так Баратынский оказывается Овидием («*Но, друг, обнять милее мне в тебе Овидия живого*») [Пушкин 1956, II: 102]). Ситуация бегства обнажает жанровый архетип: поэтическое творчество - поминальный акт, вызов теней, общение душ: «*Ещё доныне тень Назона Дунайских ищет берегов; она летит на сладкий зов питомцев муз и Аполлона*» [Пушкин 1956, II: 102].

Послание «Дельвигу» (1827) обнаруживает существенные сдвиги как мировоззренческого плана, так и структурного. Обращение к адресату уже не повод рассказать о себе. Акцент перенесен на адресата, точнее, на легенду, семейное предание, историю рода другой личности. Воссоздание жизни чужого предка отвечает принципу исторического правдоподобия обстоятельств. Два отношения к смерти (христианское и эпикурейское) объективированы в двух образах послания, но смыкаются в авторском сознании, сочетающем уважение к минувшему с трезвым пониманием «тайн гроба». Функция пародирования семейного предания заключается в снятии ореола исключительности с представителя древнего рода, так утверждается право личности на выламывание из своего рода.

Любой характер теперь интересует поэта в обусловленности обстоятельствами, родом, историей. Автор и адресат получили биографию историческую; в структуре послания они уравниваются.

В посланиях второй половины 20-х годов жанровая модель постепенно трансформируется; чаще послание обретает характер надписи, посвящения¹, альбомной сиюминутной зарисовки, где история сведена к мигу, «чудному мгновенью». Это «сопроводительное письмо» («Козлову при получении от него "Чернеца"»)², «Ответ» («Её глаза. В ответ на стихи князя Вяземского», «Ответ А.И. Готовцевой», «Ответ» («Я Вас узнал, о мой оракул!», «Ответ анониму»), акафист («Акафист Ек. Ник. Карамзиной») и многочисленные альбомные посвящения.

¹ См. о разграничении послания и посвящения в работе Л.Г. Кихней (отсутствие коммуникативности и акцент на вещь посвящаемую) – Кихней 1989: 34.

² «Кн. З.А. Волконской при посылке ей поэмы "Цыганы"», «В.С. Филимонову при получении поэмы "Дурацкий компакт"», «То Dawe, Esgr (Господин Дау)».

Жанр послания с его возможностью «забалтываться»¹ и архетипом беседы с отсутствующим² исчерпал себя для Пушкина во второй половине 20-х годов. Разработка характеров автора и адресата обратила приём зеркальности в фикцию, сведя на нет его функцию - двойничества: оба персонажа предстали как индивидуализированные характеры в динамике своей судьбы³.

ЛИРИКА БАРАТЫНСКОГО КАК ТЕАТР СУДЬБЫ

Проблема «Баратынский и мифология» не ставилась в русском литературоведении⁴. Баратынский изучался преимущественно как поэт - современник Пушкина, обретший свой особый путь в поэзии⁵. В XX в. литературоведов занимала специфика «поэзии мысли», были попытки создать типологию этой поэзии [Сквозников 1975; Щемелева 1974]. Современники, определяя философский характер поэзии Баратынского, отмечали, что он возвел личную грусть до общего, философского значения, сделался «элегическим поэтом современного человечества» (Мельгунов Н.А. - письмо А.А. Краевскому от 14 апреля 1838 г. [Баратынский 1987: 431]). Говоря об аналитичности как свойстве поэтического мышления Баратынского, И.М. Семенко отмечает, что человек интересует поэта «не как личность с индивидуальными чертами, а как точка приложения всеобщих закономерностей» [Семенко 1970: 238].

Баратынский существовал еще при жизни как легенда: детский проступок, за который пришлось расплачиваться долгими годами армейской службы без права получения офицерского чина, блестящее

¹ «В старину мне случалось забалтываться стихами» - А. Бестужеву от 12 янв. 1824 [Пушкин 1958, XIII: 386], «забвенья - естественный удел всякого отсутствующего» - Н. Гречу от 21 сент. 1821 г. [Пушкин 1958, X: 31].

² «Круг поэтов делается час от часу теснее - скоро мы будем принуждены, по недостатку слушателей, читать свои стихи друг другу» - Вяземскому около 21 апр. 1820 г. [Пушкин 1958, X: 16].

³ Иначе, в связи с общей тенденцией поэзии к реализму, трактует угасание жанра Л.Г. Кихней: «Романтическое послание подготовило почву для реалистической поэтики, однако в эстетической системе реализма его содержательный потенциал не отвечает новому художественному видению мира» [Кихней 1989: 57].

⁴ См. по этой проблеме: Дарвин 1987; Козубовская 1998.

⁵ См. замечание П. Плетнева в письме к А.С. Пушкину от 7 февраля 1825 г.: «Мне хочется сказать, что до Баратынского Батюшков и Жуковский, особенно ты, показали едва ли не все лучшие элегические формы, так что каждый новый поэт должен был сделаться подражателем, а Баратынский выплыл из этой опасной реки - и вот что особенно меня удивляет в нем...» [Баратынский 1987: 407].

элегическое поприще, талант, заслуживший восторг и зависть самого Пушкина¹, непонятная женитьба на девушке, отнюдь не элегической наружности², смерть в Италии, когда, казалось, только готовился жить³. Обстоятельства финской ссылки порождали аналогии с римским поэтом Овидием⁴, что придавало «финляндскому изгнаннику» романтический флер в глазах окружающих (Коншин [Баратынский 1987: 344-345]).

Катастрофа, которую пережил Баратынский, поставила его в особые условия: но, по воспоминаниям современников, он выглядел вовсе не убитым горем [Баратынский 1987: 344-345]), в редких обмолвках признался, что именно это способствовало развитию его ума⁵. Перемену в судьбе после 1826 года он объясняет так: *«Я живу потихоньку, как следует женатому человеку, и очень рад, что променял беспокойные сны страстей на сон тихого счастья. Из действующего лица я сделался зрителем и, укрытый от ненастья в моем углу, иногда посматриваю, какова погода в свете»* (письмо к Н.В. Путьате - ноябрь 1926 г. [Баратынский 1987: 170]). Очевидно, что Баратынский озабочен тем, чтоб вставить свою жизнь в общепринятую раму, т.е. быть, как все⁶. «Усредненность», с одной стороны, не дает повода для

¹ «Баратынский - прелесть и чудо. "Признание" - совершенство. После него никогда не стану печатать своих элегий» (письмо А.С. Пушкина А.А. Бестужеву от 1 января 1824 г.), «Пришли мне "Эду" Баратынского. Ах он чухонец! да если она милее моей Черкешенки, так я повешусь у двух сосен и с ним никогда знаться не буду...» - А.С. Пушкин - Л.С. Пушкину и О.С. Пушкиной от 4 декабря 1824 г. [Пушкин 1958, X: 114].

² Замечание П.А. Вяземского в письме к А.С. Пушкину от 10 мая 1826 г. [Баратынский 1987: 414].

³ См.: Кичеев П.Г. Воспоминания о Баратынском [Баратынский 1987: 389].

⁴ Коншин Н.М. Для немногих (фрагменты) [Баратынский 1987: 334].

⁵ П.Г.Кичеев, адвокат, литератор, свидетельствует о грустном рассказе Баратынского: «На мой вопрос, что же он делал по исключению из корпуса? - он продолжал: Поехал в Бельское имение к дяде. К счастью, нашел там хорошую библиотеку: всю перечитал...» [Баратынский 1987: 381].

⁶ См. об этом у П. Плетнева: «Жуковский, Баратынский и подобные им люди слишком выглажены, слишком обточены, слишком налакированы. Их жизнь и отношения совпадают в общую форму с жизнью и отношениями всех» [Плетнев 1896: 400], «Баратынский плавная река, бегущая в стройном русле» - Ф.П. Фонтон - П.И. Кривцову - март 1828 г. [Баратынский 1987: 416], «Баратынские ведут жизнь самую простую: встают в семь часов утра во всякое время года, обедают в полдень, отходят ко сну в 9 часов вечера и никогда не выступают из этой рамки, что не мешает им быть всем довольными, спокойными,

слухов (источника мифов¹), с другой - помогает спрятаться от судьбы². «Общепринятая рама» потребовала погружения в мир материальности («...по привычке моей жизни отвлеченной и мечтательной, я менее способен к трудам, требуемым действительностью») - письмо к П.А. Плетневу от 10 августа 1842 г. [Баратынский 1987: 299]), но она отвечала потребностям сердца («Ты знаешь, что сердце мое всегда рвалось к тихой и нравственной жизни. Прежде мое существование, беспорядочное и своенравное, всегда противоречило и свойствам моим, и мнениям») - письмо к Н.М. Коншину от 19 декабря 1826 г. [Баратынский 1987: 170]). Катастрофа развила дар предвиденья: так, в письме к Н.В. Путяте он напророчит свою будущую судьбу: «Ее (Финляндии - Г.К.) живописные, хотя угрюмые, горы походили на прежнюю судьбу мою, также угрюмую, но по крайней мере довольно обильную в отличительных красках. Судьба, которую я предвижу, будет подобна русским однообразным равнинам, как теперь, покрытым снегом и представляющим одну вечно унылую картину» (письмо к Н.В. Путяте ноябрь 1825 г. [Баратынский 1987: 162]).

Балансирование между полюсами «странствователя» и «домоседа» основано на ужасе осмысления расстояния («Большие расстояния ужасают и леденят сердце») - письмо к А.Ф. Боратынской, январь 1818 г. [Баратынский 1987: 132]- почти физическая метафора умирания), которое имеет неоценимое достоинство («Путешествие по нашей родине тем хорошо, что не мешает размышлению») - письмо к И.В. Киреевскому, июнь 1831 г. [Баратынский 1987: 204]). Время для Баратынского более ощутимая мера бытия, чем пространство, т.к. для него значимее духовное бытие («Кстати, не мешало бы у нас означать расстояние часами, а не верстами, как то и делается в некоторых землях не по столь неоспоримому праву») - письмо к И.В. Киреевскому, июнь 1831 г. [Баратынский 1987: 204]). Оппозиция природа/цивилизация осмысливается им как духовная оппозиция («Железные дороги чудная вещь. Это апофеоза рассеяния. Когда они обогнут всю землю, на земле не будет меланхолии») - Н.В. Путяте, октябрь 1843 г. [Баратынский 1987: 310].

- следовательно, счастливыми...)» - С.Л. Пушкин - О.С. Пушкиной 16 марта 1833 г. [Баратынский 1987: 426].

¹ Современникам отношение окружающих к Баратынскому виделось как зависть: «Им завидуют за их достоинство, за их превосходство. Как настоящие гарпии, они хотели бы пустить яду даже в их домашнее счастье» - С.М. Боратынская - А.Н. Карелиной, осень, 1833 г. [Баратынский 1987: 427].

² Эта позиция охотнее проговаривается Баратынским в его поэзии.

«Истина страстей» - романтический принцип - находит выражение в меланхолии - природном свойстве, по Баратынскому, северных, в том числе и русского народов. Север/юг для Баратынского знаменуют разные степени развития человеческого духа: Италия ассоциируется с мифологической эпохой (здесь оживают мифы: *«Если небо, под которым Филемон и Бавкида превратились в деревья, не уступает здешнему, Юпитер был щедро благ, а они присноблаженны»* - Н.В. Путьате, вторая половина апреля или середина мая 1944 г. [Баратынский 1987: 320]), то Россия с элегической (*«Как наши северные леса, в своей романтической красоте, в своих задумчивых зыбях выражают все оттенки меланхолии, так ярко-зеленый, резко отделяющийся лист здешних деревьев живописует все степени счастья»* - Н.В. Путьате, вторая половина апреля или середина мая 1944 г. [Баратынский 1987: 321]). Так, природа, по Баратынскому, формирует и национальный характер, и специфические качества поэзии.

«Все оттенки меланхолии» предполагают движение духа между полюсами: «меланхолическая экзальтация» - состояние, не протяженное во времени, неизбежно перерастающее в уныние, ассоциирующееся с омертвлением души. «Уныние» обрекает душу на кружение в замкнутом пространстве безысходного бытия, оно «не обладает энергией», ведущей к просветлению (см. письмо Баратынского к Н.И. Кривцову от 10 июля 1837 г. о «меланхолической экзальтации» [Баратынский 1987: 261]).

Честолюбивое желание «стать автором» обернулось для поэта спасением от сумасшествия в финляндской ссылке. Поэтическое слово Баратынский ценит, прежде всего, за его «апотропеическую» функцию: обессиливать вредоносные чары¹. Творчество для поэта - особый род общения: признаваясь Плетневу в нелюбви к письмам, которые не могут после нескольких лет разлуки передать состояние души (*«Как передать себя дружбе давних лет, а не хочется посылать холодные и неполные строки»* [Баратынский 1987: 265]), и подчеркивая невозможность одновременного пребывания в двух сферах (бытового письма и поэтической), Баратынский в поэтическом произведении видит аналог устного разговора (*«Автор углубляется в свою собственную мысль, стараясь удалить от себя все постороннее, разговаривающий ловит чужую мысль и возносится на ее крыльях»* - И.В. Киреевскому 30-е годы [Баратынский 1987: 254]). В своих поэтических жанровых

¹ Письмо к Путьате нач. августа 1825 г. Цит. по: Баратынский 1951: 484.

формах Баратынский воплощает возможность устного разговора, хотя и понимает отличие авторства от диалога.

Страсть к метафизике, которую Баратынский в себе отмечает, более всего проявляется в разговорах, основанных на искренней религиозной любви к истине. Композиционная форма у Баратынского есть не что иное, как поиск истины, опредмеченный в структуре - триады (тезис-антитезис-синтез).

Острые концовки, создающие неожиданный эффект, получают объяснение в размышлениях поэта по поводу его поэмы «Бал»: *«Ты мне хорошо растолковал комический эффект моей поэмы и утешил меня. Мне было бы досадно, ежели б в "Бале" видели одну шутку, но таково должно быть непременно первое впечатление. Сочинения такого рода имеют свойство каламбуров: разница только в том, что в них играют чувствами, а не словами. Кто отгадал настоящие намерения автора, тому и книгу в руки»* (А.А. Дельвигу октябрь - нач. ноября 1828 г. [Баратынский 1987: 179]). Именно это свойство, основанное на сокрытии истины, позволяет обозначить еще одну особенность поэтического таланта Баратынского – «небрежность», или «обдуманная необдуманность кокетки» (Коншин [Баратынский 1987: 345]), грациозность, изящество при строгости пера и требовательности к слову и обороту.

Аналитичность в поэзии Баратынского обретает пластические формы, повороты движения мысли ощутимы. Пластику он необычайно ценил в таких искусствах, как балет, живопись. Так, в оценке Тальони поэт не скупится на самые высокие похвалы (*«Смесь страсти и грации, которых нельзя описать: надобно видеть. Неожиданность, прелесть, правда поз; дух захватывает»* - А.А. Баратынский от 10 февраля 1840 г. [Баратынский 1987: 273]). *«Последний день Помпеи»* Брюллова кажется совершенством, перед которым бледнеет искусство: *«Колорит, перспектива, округлость тел, фигуры, выходящие как будто вон из полотна...»* (А.А. Баратынский от 10 февраля 1840 г. [Баратынский 1987: 274]).

Баратынский понимал сущность поэзии следующим образом: *«В поэзии говорят не то, что есть, а то, что кажется»* [Баратынский 1951: 487], имея в виду принцип поэтического иносказания - поэтическую метафору. Этот же принцип определяет специфику его сюжетов как гипотетических. Сон как состояние души, погруженной в меланхолию, становится структурообразующим началом жанра. Сон - форма, дающая возможность автору одновременно существовать внутри сновидного мира и за его пределами. В этом смысл авторского раздвоения на переживающего и анализирующего эти переживания.

Сон для Баратынского - своеобразная форма общения с судьбой: отказ от чего-то - попытка опередить судьбу. Упоминание о судьбе ведет к тому, что она становится действующим лицом человеческой драмы, а поэзия Баратынского превращается в театр судьбы, своевольно вершащей суд.

Эксперимент Баратынского в элегическом жанре начинается с изменения временного плана элегии, в ней господствовала стихия минувшего¹. «...и будущее пугает меня, тем более, что я люблю настоящее» - сообщит он в письме И.В. Киреевскому о своем неожиданном решении ехать в Казань (начало лета 1831 г. [Баратынский 1987: 203]). Любовь к настоящему отличает его ранние элегии, по поводу которых Н.М. Коншин заметил: «Это повесть сердечных походов юноши, размолок и любезностей, выходки, мщения, шалости, шутки и пр.» (Коншин [Баратынский 1987: 345]).

Тема элегии «Ропот» (1819, 1826) - сиюминутное настоящее. Но у Баратынского эта сиюминутность отягощена бременем прошлого. Драматизм элегии связан с констатацией героем собственного раздвоения, находящего выражение в состоянии ужаса, охватывающего душу при обнаружении ее омертвления. Знак раздвоения - словесный жест, обращенный к таинственному собеседнику, которым является сам поэт. История чувства в элегии не развернута, но прошлое фрагментарно входит в сюжет, история чувства присутствует в свернутом виде, есть лишь намеки на пережитое («дни печали», «упование» и т.д.). История чувства обнажена в расщеплении души: «С тоской на радость я гляжу» [Баратынский 1989: 67]. «Радость» и «тоска» принадлежат разным временным стадиям «я».

В элегиях Баратынского ощутима черта, которую его герой не в состоянии разрешить себе переступить. Возможно, что за этим стоит подсознательное стремление сохранить себя, безотчетный страх перед бездной, в которую может затянуть страсть. В финале элегии появляется намек на причины «болезни души»: «Все мнится, счастлив я ошибкой и не к лицу веселье мне» [Баратынский 1989: 67]. Недоверие к бытию, выражающееся в оглядке, обнажается в структуре сюжета. Стертая метафора «улыбка судьбы» у Баратынского обретает пластичность: судьба - персонифицированное, коварное, злобное существо,

¹ О художественном времени в элегии Жуковского и Пушкина см.: Грехнев 1976, 1980. Об элегии: Альми И.Л. Элегии Баратынского 1819-1824 гг.: (К вопросу об эволюции жанра)// Вопросы истории русской литературы. Л., 1961 (Учен. Зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А.И.Герцена; Т. 219); Маркова Т.Н. Трансформация элегии в поэзии пушкинской поры. Челябинск, 1989.

разрушающее счастье. Это придает элегии двуплановость: помимо конкретно-ситуационного плана, обозначается онтологический, бытийный. Метафизика бытия держится у Баратынского глубинной памяти (прапамятью), архетипической памятью, создающей подтекст элегии. Идея аналогии отдельной личности и человечества близка Баратынскому, именно она актуализует жанровый архетип.

Развитие элегии Баратынского подчинено двум тенденциям: к описательности и драматизации.

Описательная элегия «Расстались мы...» (1820, 1826) держится настоящим, которое осознается по контрасту с прошлым, уподобленным счастливому сну. Прошлое составляет оппозицию и настоящему, и будущему как полнота бытия/пустота. Нетрудно заметить: то и другое абсолютизировано. Элегия эгоцентрична, в ней отсутствует объект. Но нет и указания на присутствие третьего - судьбы. Элегия отражает ту стадию осмысления отношений с миром, когда важнее факт утраты всего.

В «Разуверении» акцентируется другой момент - всепоглощенность разочарованием, полное погружение в себя, самоуглубление и нежелание выйти за пределы своей души.

Все в элегии, начиная с названия, заключает в себе двузначность. «Разуверение» - состояние, но и обозначение формы (нечто обратное объяснению в любви). Элегическая речь организована как диалог (в ней есть что сказать собеседнику) и как монолог (отсутствуют реплики другого, «чужая речь»). «Зоны молчания», охватывая сферу собеседника, замещая ее, создают подтекст.

Ситуация искушения, часто обыгрываемая в поэзии начала XIX в., зеркально перевернута: в роли искусителя оказалась она. Отказной жест сопровождает весь монолог героя. «Лестница отрицания» возводит преграду между персонажами, одновременно отмечая отчуждение героя от прошлого. Разочарование осмыслено неоднозначно, в полярности точек зрения: сначала преобладает точка зрения другого (предел чего - упоминание о себе в третьем лице - «больного»), затем происходит переключение на точку зрения «я» («Я сплю, мне сладко усыпленье» [Баратынский 1989: 79]). Подобный ход достаточно четко определяет движение мысли в элегиях 20-х годов: герой из жертвы неожиданно превращается в победителя.

Оппозиция покоя/тревоги как состояний души, разведенных во времени, дифференцирует понятия, семантически близкие, расщепляя единый психосоматический комплекс: «любовь» означает духовное состояние, «волнение» - физическое. В контексте элегии душе приписаны свойства тела. В логике элегии, фиксирующей ступенчатое

погружение героя в сон (бесчувствие, слепота, глухота - последовательно выстраиваемый ряд), запрет на оглядку оборачивается омертвлением души, что выражено в семантическом сближении сна и смерти (обозначенные выше признаки характеризуют, согласно фольклорно-мифологической традиции, мертвого в мире живых, либо живого в мире небытия). В 30-е годы этот психологический эксперимент получит философское обоснование. В элегии «На что вы, дни» предстанет абсурдное бытие человека, у которого еще в земном бытии душа отделилась от тела, продолжающего свое бессмысленное существование¹.

Внутренняя диалогичность элегии обусловлена тем, что авторский двойник - часть его же души; неприсутствие в тексте означает разрыв с прошлым, воплощением которого он является. Жанровый архетип сохранен «зоной молчания», уводящей в перспективу подтекста.

Вторая тенденция находит выражение в том, что раздвоение души персонифицировано и исследование «болезни» ее осуществляется в драматизированной форме. В «Подражании Лафару» (1820) внутреннее сомнение поляризуется: в авторском монологе, с одной стороны, и советах Купидона, с другой. Герой элегии - традиционный элегический персонаж, ставший жертвой изменницы. Мифологический Купидон - утешитель, чудесный помощник. В структуре элегии Купидон - персонификация авторской души (при условии, что автор не совпадает с героем), той ее половины, которая жаждет естественной жизни со всеми ее радостями. Таким образом, раздвоение души исследуется в конструировании мифологической ситуации.

В «Унынии» (1821) опровергается намечающаяся возможность воскрешения (это круг друзей, чаша пировая, наконец, забвение ума). Человек оказывается как бы распятым между двумя силами - Вакхом и Роком: Вакх - символ беспечной молодости, безоглядности; Рок - символ неизбежной участи. Баратынский формулирует метафизический закон бытия: невозможно переступить черту, преодолеть свою природу. Это станет предметом размышлений поэта в письмах к Киреевскому 30-х годов, где он подчеркнет зависимость человека от его духовных потребностей, сформированных веком и заданных природой: *«Ежели бы теоретически каждый из нас принял систему другого, мы все бы не переменились существенно. Потребности наших душ остались бы те же»* [Баратынский 1951: 523-524].

¹ См. анализ: Эткинд 1971.

В элегии «Весна» (1820) знаками весеннего воскрешения природы, ее одухотворенности и красоты становятся аллегорико-мифологические имена (Филомела, Флора). Метафорой полета охватчено все, что связано со временем, в том числе, и утраченные ценности бытия («*призраки невозвратимых лет*», «*мечты волшебные*»). Диалогичность элегии выражается в совмещении двух точек зрения, принадлежащих разным ипостасям «я». Нарастание темы обновленной природы достигает кульминации в финале, где Весна предстает царством Эроса. Описание героя выдержано в элегических формулах природного ряда («*юности моей поблекли утренние розы*», «*я вяну*» и т.д.). Герой включен в природный ряд как существо, принадлежащее миру природы и подчиненное ее законам. Увядание, фиксирующее смерть души, вводит героя в другой ряд - культурный, где скорбь об утраченном - обязательная принадлежность человека, выпадающего из природного ритма. Переживание «обратного времени» - знак духовности, цена которой - утрата гармонии. Раздвоение души создает образ двоящегося времени, в котором одновременно проявление полноты бытия природы и злой силы, выталкивающей человека с пира жизни.

«Финляндия» (1820) в своей основе имеет ситуацию, популярную в поэзии 10-20-х гг. - русский на чужбине. Элегия смыкается с лирикой, в основе которой лежит мотив путешествия. Финляндия именована только в заглавии. Сокрытие имен - принцип элегии. Финляндия здесь не географическое пространство, а «край земли», царство небытия, пространство снов, место заточения. Историко-культурные ассоциации накладываются на реальную природу Финляндии, в пейзаже просвечивают воспринятые через призму мифологии и культуры сновидные картины. Это и отечество скандинавского бога Одена, и сказочные владения снежной королевы, и балладные пространства. Финляндия ассоциируется с Вечной Красотой, в которой изначально заложена гибельность; красотой зачаровывающей, все затмевающей и все поглощающей¹. В элегии сохраняется возможность двоякого восприятия Севера. Реальная природа Финляндии способна отзываться в сердце чужого, восхищенного экзотической красотой древней земли.

Северная окраина России - мир камня. У Баратынского камень – хранитель вечности. Но камень персонифицирован; в пейзаже прозреваются древние мифы: так, граниты вековые ассоциируются с «богатырями сторожевыми», охраняющими главное богатство земли - ее ледяной венец (в котором кроется красота и сила).

¹ О красоте Финляндии см. в воспоминаниях Коншина [Баратынский 1987], А.П. Керн [Керн 1987].

«Вечность» в элегии двузначна: с одной стороны, она символизирует полное равнодушие ко всему, в том числе и к человеку, с другой - нравственную стойкость.

Сюжет элегии, развитие которого предопределено движением авторской мысли, основан на музыкальном ¹ сопряжении двух тем - забвения и памяти. Отсутствие линии горизонта, лес, сходящий к воде, зеркальная поверхность, отражающая небесный свод, белая ночь с алмазным хором звезд - все это образ красоты, не имеющей примет времени и не пространственно ограниченной. Именно второе значение предопределяет движение авторской мысли в сюжете. В исчезновении поколений, превращении в прах, в безотзывности новых поколений на историю предков – проявление безжалостного закона бытия, закона вечности. Так обозначается ассоциативная связь Финляндии с царством небытия.

Биографическая ситуация изгнания, когда человек оказывается закованным во льдах, зажатым в каменный мешок, становится пластическим выражением внутренней ситуации в элегии. Оказавшись в пространстве, которое не имеет границ, человек обречен на замыкание в самом себе; таков, по Баратынскому, парадокс Севера. Ценность мгновения открывается именно здесь: *«Не вечный для времен, я вечен для себя... мгновенье мне принадлежит, как я принадлежу мгновенью!»* [Баратынский 1989: 73]. «Отсутствие» времени делает необычайно острым его восприятие. Постигание красоты Севера, прозревание его мифологической истории ведет к одухотворению чужой природы² и обретению душой поэта определенных уроков.

Всеобщее отражение в зеркале северной природы («все во всем») помогает постичь принцип космического бытия, дарующий состояние относительной гармонии: *«Я, невнимаемый, довольно награжден за звуки звуками, а за мечты мечтами»* [Баратынский 1989: 73].

¹ См. в письме Баратынского И.В. Киреевскому от 22 февраля 1832 г.: *«Твоя фраза: переносит нас в атмосферу музыкальную и мечтательно просторную* (выделенное мною жирным отмечено курсивом у Баратынского – Г.К.) *заставила меня встрепнуться от радости, ибо это-то самое достоинство я подозревал в себе в минуты авторского самолюбия, но выражал его хуже»* [Баратынский 1951: 515]. Музыкальность в элегиях и есть способ гармонизации меланхолического настроения.

² См. у Коншина: «Сближение с поэтом и его ко мне привязанность украсили для меня Финляндию чем-то поэтическим, казалось, что мертвое это тело получило душу» [Баратынский 1987: 338].

Элегическое творчество Баратынского отличается интенсивностью, ритмическим возвращением к одной и той же ситуации, реализуя тем самым принцип «вечного возвращения», который в контексте творчества поэта становится отражением обреченности кружения по заданному пространству, ограниченному пределами души. Архетипическая ситуация возвращения в ранней лирике создает биографический подтекст, в поздней - метафизический.

Сельская элегия («Я возвращуся к вам, поля моих отцов»)¹ реальный факт предстоящего возвращения поэтически осмысляет в гипотетическом сюжете возвращения в родные пенаты. Но само «возвращение» неоднозначно: здесь не столько важен план передвижения в пространстве, сколько план духовный - это возвращение к самому себе. Возвращение в этом смысле связано со сменой социальных ролей: странник превращается в домоседа. Странничество совпало с годами взросления, поэтому возвращение - это подведение черты под прошлым, это приобщение к реальности². Возвращение, таким образом, ассоциируется с воскрешением.

Ситуация возвращения в элегии прочитывается одновременно в нескольких контекстах (историко-литературном, мифологическом, библейском, философском и др.). Русская поэзия в 20-е годы часто осмысляет ситуацию возвращения на круги своя как познание человеком самого себя³. В ней угадываются черты архетипа - возвращение блудного сына: элегия содержит и исповедь, и покаяние, признание призрачности «своей правды», преклонение перед правдой предков; возвращение осмысляется как возвращение к первоосновам бытия, истинным ценностям. Позиция сознательного отказа от света (выбор философии тихого счастья) в контексте философских учений еще с древнейших времен была связана с переоценкой ценностей. Но, пожалуй, самое главное в ней - возвращение к своей природе («Я с детства полюбил сладчайшие труды, прилежный, мирный плуг, взрывающий бразды...») [Баратынский 1989: 76].

¹ См. об этой элегии: Пильщиков И.А. Из истории русской тибуллианы («Сельская элегия» Баратынского)// *Colloquia classica et indogermanica*. СПб., 2002. Классическая филология и индоевропейское языкознание. С. 477-494.

² См. в письме к А.Ф. Боратынской: «*Это положение мне несколько внове: до сей поры я жил, не думая о будущем, поскольку у меня, можно сказать, его не было. Став, наконец, свободен, я хотел бы извлечь все возможное из того, что я видел и о чем думал до сей поры, из того, что я знаю о себе и других, я хотел бы, чтобы прожитые дни не были для меня потерянными*» [Баратынский 1987: 160].

³ См. о понимании пути как нелинейного: Шевлякова 2005: 346.

Гипотетический сюжет, обозначающий перспективы бытия поэта, актуализирует ситуацию порога. Раздвоения в элегии нет, оно ушло в подтекст: отзвуки его появляются только в закликательных строчках («*Нет, нет, не отменю священного обета!*» [Баратынский, 1989: 76]), в аналогии с античным поэтом Горацием, добровольно принявшим жребий земледеля, возделывающего свой огород. Угадываются очертания скрытого сюжета, оставшегося в подтексте: возвращение куплено дорогой ценой - отказом от прежней жизни, добровольным наложением на себя оков, безвестностью, что ассоциируется с небытием. Аналогия с Горацием не случайна. Поэт, созидая сельский мир, культуру, ощущает результаты своего труда, получает воздаяние. Параллелизм поэтического бытия и прозаического, по сути дела превращенного в поэзию, - в этом и есть смысл существования творческой личности. И плоды поэтических песнопений, и результаты труда сельского труженика - продолжение «я», продолжение души поэта. Жизненный цикл, осмысленный в соответствии с природным, естественно завершается могилой в финале элегии: так элегия Баратынского соприкасается с традицией кладбищенской элегии, в частности, «Сельского кладбища». Посмертная судьба мыслится как сообщение душ. Посмертная судьба (в сочетании «*пепел мой*» - спокойное принятие ее) прозревается в неразрывном единстве двух прижизненных ролей - пахаря и поэта, что находит выражение в замещении мрамора на могиле атрибутами живого мира («... и мирный заступ мой, и мирную цевницу» [Баратынский 1989: 77]).

Элегия «Прощай, отчизна непогоды» (1821) завершала раздел элегий в сборнике поэта 1827 г. Ситуация прощания с краем изгнания обрисована в двойной проекции: ретро и футо. Экскурс в недавнее прошлое отмечен специфической точкой зрения: о себе говорится в 3-ем лице - «изгнанник молодой». Так зафиксировано отделение самого себя от прошлого, превращенного в сюжет для романтического произведения; судьба поэта предстает отлитой в известные литературные формы, возведенной в ранг поэтической. Неуловимость настоящего схвачена в лаконичных формулах («теперь...»). Настоящее перерастает в будущее, которое оформляется в гипотетическом сюжете воспоминаний, отмеченным открытым присутствием «я».

Два воспоминания существенно разнятся: «воспоминание из настоящего» отягощено памятью о печальной судьбе, «воспоминание из будущего» достаточно оптимистично, оно строится с учетом эффекта забывания, с акцентированием ценности опыта, обретенного в ссылке. Утрата и обретение «я», ставшее сюжетом элегии, отражает процесс постижения поэтом ценности пережитого, обретения нрав-

ственного опыта. Не идея избраннычества, характерная для юношества, предопределяет позицию личности в настоящем, а нравственный стоицизм, способность не изменяться ни при каких обстоятельствах. Так, для Баратынского обретает реальность тезис шеллингианцев о возможности внесения в жизнь гармонии: он пережит им в реальности собственной судьбы¹.

Как неоднократно отмечалось в баратыноведении, трансформация любовной элегии ведет к парадоксальному результату: из любовной она превращается в нелюбовную.

В «Признании» («Притворной нежности не требуй от меня», 1823, 1832) история угасшего чувства развернута в «эпическом сюжете», где мотивирована утрата. Прошлое отсекается, между ним и душой возводится неодолимая преграда, переступить которую герой не в состоянии. Будущее воссоздается в гипотетическом сюжете (в своеобразном гадательном варианте о судьбе), проигрывается в воображении, или прозревается (можно говорить о принципе опережающего эффекта в структуре элегии). Гипотетический сюжет сновиден: герой раздваивается, будучи одновременно участником событий и их соглядатаем.

Природа гипотетических сюжетов у Баратынского иная, чем у Пушкина: не проиграть одну из возможных судеб (особенно, если она существенно отличается от своей), а логически выстроить возможное продолжение своей собственной как следствие постижения закономерностей бытия.

Идея непроницаемости миров, о которой писала И.М. Семенко [Семенко 1970: 273], реализуется в двуплановом сюжете: реальном и гипотетическом. В реальном герой замкнут в самом себе, его бытие бесперспективно и обесмыслено. Ставя точку в отношениях, он обрывает их без надежды на какое-либо продолжение. «Неодолимая черта» находится не во внешнем мире, а в душе: чувства необратимы, как и время, - в этом суть метафизики Баратынского.

Гипотетический сюжет в структуре элегии выполняет функцию обобщения: он возводит личный опыт в метафизический закон (опыт - своеобразная иллюстрация его). Гипотетический сюжет конденсирует реальный, возводя его к символу: как и во сне, здесь действуют тени, напоминающие марионеток. Это подобие театра теней,

¹ О знакомстве Баратынского с философией шеллингианства свидетельствуют письма поэта см. письмо к А.С. Пушкину от 5-20 января 1826 г. [Баратынский 1951: 485-486].

где режиссером является судьба, заранее распределившая роли и сурово наказывающая любого, кто осмелится проявить своеволие.

Следование предначертанному жребию - единственная печальная участь человека на земле. Несовпадение жребия и духовных потребностей личности - следствие высокого развития интеллекта, чрезмерной рассудочности, превышающей эмоции.

«Признание» двуслойно: на переднем плане - жестокость, отсечение, отказ (всю элегию пронизывают отказные жесты), но над ним надстраивается второй план - попытка уберечь другого от неизбежного разочарования в будущем, опередить боль, смягчить ее. За традиционными формами поведения скрывается духовная трагедия, но вместо всепоглощенности своей бедой - стремление оградить другого от кризисов, внушить истину. В элегии нет традиционной соперницы, нет измены, нет третьего лица, нет виновников и т.д. Герой Баратынского сопротивляется любой возможности неверного истолкования своего «признания»: его «отказ» не укладывается в привычные рамки бытового романа. «Оглядка» в элегии двойная: она связана со страхом быть непонятым (реальный сюжет) и со страхом перед судьбой, насмехающейся над человеком (метафизический).

«Оправдание» («Решительно печальных строк моих не хочешь ты ответом удостоить», 1824, 1826) существует на грани двух жанровых форм - элегии и послания; оно более других ориентировано на театральные спектакль, разыгравшийся в воображении поэта.

Повод для элегии – не-ответ на письмо, молчание, за которым угадывается обида, перспектива - отказ от продолжения отношений. Герой - человек, сознающий вину и пытающийся оправдаться. Гипотетическая ситуация - общее место элегий Баратынского - здесь менее обнажена, чем в других элегиях. Сфера элегии - стык времен - прошлого и настоящего. Ощущение непосредственности и сиюминутности создается обращением к ней, попыткой втянуть в разговор и тем самым создать ситуацию общения, которая разрушается «зонами молчания». Элегическая материя поглощается театральной стихией: помимо прямого обращения к ней, здесь есть «реплики в сторону» (где о ней говорится в 3-ем лице). Двойной словесный ряд выражает столкновение двух точек зрения: внешней, основанной на поведении, поступках, поддающихся превратному истолкованию, и внутренней, доступной только самому герою. «Чужое слово» перекрывает «свое» в троекратном повторе («виновен я»), оно мотивирует ее холодность и звучит как приговор героя себе. Но в троекратном повторе сосредоточилась вся сила оправдания, выплескивающегося из души, причем каждый раз с новой силой.

Двойной ракурс видения ситуации создан несовпадением природы двух участников описываемого события: прозаической и поэтической, отчего поведенческие стереотипы получают двойную трактовку. Легкость светского стиля, бездумность, увлеченность, располагающиеся на грани игры и серьезного чувства, в бытовом плане истолковывается как салонное волокитство¹, но с точки зрения волшебных снов вдохновения - это увлечение не конкретной женщиной, а Красотой вообще, женственностью. Не случайно в сценах, всплывающих в памяти, отношения поэта с женщинами мифологизированы и иронически обыграны. Три названные в элегии имени возлюбленных, скрывающих настоящие имена, - знаки поэтического мира. Ситуации добровольного плена, охоты за «пафосскими пилигримками», поданные в ироническом ключе, превращают «страсти» и измены в материал для поэтического творчества, переводят «бытовое» в иное измерение. Опозиция ты/другие снимается в сознании героя, ощущающего единство красоты, власть которой необорима.

Смешение двух реальностей - действительно существующей и возникающей как поэтически условный мир – «ложный ход», демонстрирующий «путаницу мыслей» и переводящий случившееся в иронический план, что, в свою очередь, нацелено на примирение.

Финал, обнаруживая безуспешность попыток оправдания, превращает элегию в способ мести отчаявшегося человека, поэта по природе и назначению. Финал опять дает смешение реальности и поэтической условности, свидетельствуя об изобретательности героя. Оправдание, которое герой вершит на глазах у читателя, - это своеобразный текст судьбы, гипотетический вариант которой герой демонстрирует читателю, превращая реальность в поэтические строки. Двойное измерение сохраняется и в финале: поэтическое слово отождествляется со словом предания, вбирающего в себя магическую силу.

Ситуация возвращения, имеющая конкретно-биографический смысл в поэзии 20-х гг., реализуется в мифологеме вечного возвращения в лирике 30-х годов. «Вечное возвращение» осмысливается как сопряжение «начал» и «концов» - признак идеального бытия человека.

Возвращение в родные пенаты в поэзии 20-х гг. осмыслилось как обретение тихой пристани и осуществление тихого счастья, с которым и связывалась на данном этапе гармония бытия. В поэзии 30-х

¹ Не избежал сетей Киприды и Баратынский. См. его письмо к Коншину: *«Я живу помаленьку - ни весел, ни скучен. Волочусь от безделья за Анетой, обыкновенно по воскресеньям у Лутковского. Дома пишу стихи и лечусь от раны, которую мне нанесла любовь; но эта рана не сердечная»* [Баратынский 1987: 143].

гг. «угол на земле» - идеальное духовное пространство, обладающее даром воскресения душ. В структуре сюжета элегий «Есть милая страна» (1832) и «Запустение» (1832)¹ приобретает значение ситуация встречи душ, истолкованная отнюдь не мистически.

Ситуация возвращения в родные пенаты реализуется в обеих элегиях в двухплановом сюжете, обусловленном принципом синхронности материального и духовного бытия. Но в первой возвращение осуществляется в памяти, во второй - в реальности, обнаруживающей свой жесткий характер.

Графический эквивалент текста (термин Ю.Тынянова) несет композиционную нагрузку - погружения в глубины памяти, или оглядки. Развернутая панорама в элегии «Есть милая страна...» (1832), воссозданная по памяти, максимально приближена к реальной; принцип ее обрисовки тот же, что в элегиях русских поэтов начала XIX в. - «Что шаг, то новая картина».

Эффект присутствия достигает своего крайнего предела в момент появления призраков. Поэтому «там», хотя и обозначено как реальное пространство, утрачивает признаки реального, обретая черты ирреального. Воссозданное воспоминание остается в рамках посюсторонней реальности, в нем отсутствует такой прием, как «выпадение памяти»: умершие остаются умершими, живые живыми. Герой, не переступив черты, отделяющей здешний мир от нездешнего, остается на грани миров. Сновидный характер мечтания сообщает позиции героя элегии двойной ракурс: он одновременно, как во сне, пребывает в двух мирах, становясь, с одной стороны, участником сюжета памяти, с другой - сохраняя позицию стороннего наблюдателя. Магические свойства духовного пространства пенат заключаются в способности обострить чувство сопричастности к мирам иным. Слезы в финале - знак нерасторжимой связи миров, символ воскресения души, проявление духовности.

В «Запустении» (1832) реальный сюжет перерастает в гипотетический. Реальный сюжет организован противоречиями души: ожидание узнавания и неузнаемость родных мест. «Я» оказывается в чужом мире, и лирический конфликт, таким образом, держится на эффекте обманутого ожидания. Мотив неузнаемости у Баратынского трансформирует традиционную пейзажную элегию: формула «заглохший Элизей» отражает постижение человеком трагического закона

¹ См. о «Запустении»: Топоров В.Н. Встречи в Элизии: об одном стихотворении Баратынского//Темы и вариации- Themes and variations: сборник к 50-летию Л.Флейшмана. Stanford, 1994. С. 197-212.

необратимости времени. Гипотетический сюжет основан на прозрении своего будущего - пребывании в инобытийном мире. Этот сюжет строится на зеркальном удвоении - повторение реального, но в зеркальном варианте (осень в реальном мире - вечная весна в запредельном). Соотнесенность сюжетов в ретроспективе читательского восприятия придает «осени» символический смысл - это осень дней, умирание. Неузнанность в мире материальном, вызванная запустением, оборачивается встречей в мире потустороннем. «Встреча» - центральное событие гипотетического сюжета («... я *тень священную мне встречу*» [Баратынский, 1989: 177]).

Точкой, с которой начинается «преодоление» реального сюжета, его трансформация в метафизический, - оказывается формула «заглохший Элизей», создающая путаницу понятий, отмечающая смешение миров и преодоление некоего порога, разделяющего эти миры. Формула поэтической замещает композиционный (формальный ход), снимает мотивировку, пряча ее в многоплановом образе. Но именно эта формула, разрешая противоречия миров, создает ситуацию общения, опрокинутую в иные измерения.

Усадьба как мир материальной культуры несет печать «разума» ее устроителя, предка героя элегии¹. Композиционная зеркальность ведет к реализации содержательной идеи двойничества: я и мой предок. Двойничество здесь осмысляется как родство по крови, родственность, но сохраняется условность, характерная для романтической поэзии начала XIX в. – родство по вдохновению. Постижение чужого духа, материализованного порыва вдохновения в усадебной культуре (эта связь осмысляется как более непосредственная, интуитивная), составляет сюжет элегии.

Новизна элегии - в осмыслении понятия «родства»; в отличие от романтической традиции начала XIX в., «бытовое родство» опозитивировано: это также родство духа. Переосмыслено в элегии понятие творческого дара: это не столько дарованное свыше, сколько заложенное природой («*Он вдохновением волнуется во мне, он славить мне велит леса, долины, воды...*» [Баратынский 1989: 177]).

Пребывание в потустороннем мире (новоселье) получает неожиданную трактовку - это наследование. Общее, что объединяет здешний и нездешний миры, - сад с вечной весной. Понятие «наследия», сопрягая здешнее и нездешнее, переключается в метафизический

¹ См. об усадьбе: Дмитриева Е., Купцова О. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. М., 2003.

план. Встреча с тенью в потустороннем мире - метафора покоя и смертной гармонии, знак нравственного бытия и одобрения судьбы.

* * *

Жанр послания не менее актуален для Баратынского, чем элегия¹. При этом следует отметить, что автор в посланиях поэта еще более неоднозначен и многообразен, чем в элегиях. Взаимодействие жанров в художественной системе Баратынского ведет к их трансформации.

В лирике Баратынского выделяются несколько типов посланий. Очевидно, что тип послания обусловлен авторской маской, заданной поэтом.

1. Послания элегического типа строятся по схеме: автор изливает душу адресату (воссоздается ситуация встречи, либо это общение носит заочный характер - разговор с отсутствующим другом), сожалеет об утраченном прошлом, рассказывая о пережитом разочаровании. Рассказ о себе («моя биография») - сюжетная доминанта, в финале автор уверяет адресата в неизменности дружбы - единственной ценности, веру в которую он сохранил.

В послании «К Креницыну» (1819) диалог обнаруживает неравенство сторон: автор и адресат находятся в разных временных измерениях. Принцип организации лирического материала - ретроспектива («оглядка»). Носителем этой точки зрения является автор, в то время как адресат - человек из его прошлого и носитель точки зрения прошлого. Диалог здесь реализуется в авторском раздвоении, где вторым «я» оказывается адресат. Так обозначен в послании процесс самопознания, так он объективирован. Автор одновременно видит себя «изнутри» и глазами другого. Точка зрения другого сконструирована, именно с ней связана пластика портрета. Портрет автора, реализующий идею сновидного бытия, семантически двужажен: с одной стороны, автор оказывается жертвой рока, с другой - он избраннически выделен судьбой. В послании отчетлива мысль о том, что хладный опыт овладевает не всякой душой, обреченность на несчастья - удел избранных. При этом умудренный опытом автор-философ возвышается над счастливецем-адресатом, которому не дано испытать подобного разоча-

¹ О жанре послания в поэзии Баратынского см.: Альми 1971; Козубовская 1980; Рябий И.Г. Жанр дружеского послания в лирике Е.А. Баратынского // Развитие мировой поэзии и ее взаимодействие с прозой в русской литературе конца XVIII-начала XIX вв. М., 1988. С. 64-72.

рования. Но автором ощущается иная закономерность - необратимости времени, невозможности возвращения на круги своя.

Авторское раздвоение, опредмеченное в оппозиции двух жизненных философий, реализуется в выборе типа поведения: слепому подчинению судьбе (прошлое) автор противопоставляет волевою позицию сознательного неучастия в поединке с судьбой. Таким образом, позиция автора в настоящем - не пассивная покорность судьбе, не искушение судьбы, а сознательный расчет, обеспечивающий безболезненное существование.

Последующие за этим послания к разным адресатам варьируют одну и ту же тему. Так, послание «Коншину» (1820), исполненное в традиции жанра утешения, сохраняет позицию автора, в которой он подчеркивает правомерность, и даже необходимость страдания. Автор и адресат - двойники, послание приобретает форму ответа, «письмо» адресата и его реплики остались «за текстом». Утешая и проводя адресата через ступени искушения, автор подводит его к своей философии. В контексте представлений о жизни как сне обозначается оппозиция счастье/страдание, которая, с точки зрения оправдания страдания, обрачивается другой оппозицией - слепота/прозрение. Сохраняющееся раздвоение автора (оно тщательно маскируется оправданием) обнажает двусмысленность понятий: автор ведет адресата за собой в последовательном снижении ценностей («мнимых», с точки зрения автора-философа), обнаруживает их противоположный смысл. Философия страдания, по сути дела, ведет человека через смерть к воскресению, возвращая тем самым его к жизни. В этом и заключается ценность страданий.

Полной противоположностью позиции автора в этом послании является его позиция в другом послании – «Дельвигу» (1821). Бытие отдельной личности здесь представлено возведенным к самым широким категориям. Автор и адресат сближены друг с другом не совпадением житейского опыта, но тем, что они люди, обреченные року. Человеческая жизнь с ее надеждами и разочарованиями с высоты божьего промысла выглядит абсурдной. Философский смысл поддержан аналогией с мифом о Тантале. Раздвоенность осмыслена как закономерность душевной жизни, предопределенная человеческой природой.

Послания элегического типа трансформируются у Баратынского таким образом, что в них конкретизируется пространство (упоминаются Петроград, Нева). Обращение к отсутствующему другу мотивировано фактом реальной биографии (пребывание в Финляндии), и, хотя причины разлуки не оговариваются, они восстанавливаются, благодаря подтексту. Оппозиция двух пространств реализуется как

«свое»/ «чужое», причем насильственно отторгнутое представляется недостижимым и милым. Ощущение полного одиночества усилено к финалу тем, что эта же оппозиция осмысливается в контексте противостояния культуры и дикости (последовательно нарастающий лексический ряд: «*скалы суровы*», «*воды чуждые*»). Упоминание об увенчании «оковами» - сильный музыкальный аккорд в теме несвободы.

Петербург, существующий в авторских воспоминаниях, двоятся: он становится мифологическим пространством, которым попеременно владеют то Феб, то Купидон. Образ Купидона находится в центре эротической зарисовки - своеобразная эмблема утраченного счастья.

Авторское раздвоение персонифицировано: Купидон, ведущий юношу к счастью, с одной стороны, и толпа, ставящая преграды свободному чувству, с другой. Купидон в контексте стихотворения и есть персонификация природной половинки души человека, безоглядно устремленной к счастью. Согласие с Купидоном - согласие с самим собой, со своей природной сущностью и человеческим назначением, что очевидно из авторского обобщения: «*Блажен, кто легкою рукою весной умел срывать весенние цветы и в мире жил с самим собою...*» [Баратынский 1989: 69].

Вторжение авторского голоса в ткань воспоминания (авторский комментарий, голос из настоящего) подчеркивает выстраданность позиции.

Одновременно с тенденцией к конкретизации сохраняется противоположная - тенденция к обобщенности. Таково послание «К Кюхельбекеру» (1820) и несколько посланий к Дельвигу («Напрасно мы, Дельвиг...», «Дай руку мне, товарищ добрый мой...»). Автор и адресат представляют некую общность (братья по вдохновенью); помимо автора и адресата в посланиях присутствует нечто третье - судьба, поименованная то Фортуной, то «злой судьбиной». И если в послании «К Кюхельбекеру» акцент сделан на разной участи, обозначается оппозиция странник/домосед, вполне типичная для романтизма, то в других - формулируется некий общий закон. В посланиях появляются формулы жизненного поведения, фиксирующие позицию смирения перед судьбой, чаще всего выраженные в молениях.

Вынужденное изгнание - биографическое обстоятельство, которое не затушевывается в поэзии Баратынского. Эти обстоятельства входят в биографию поэтической личности, которая дана в намеках, и определяют собою принцип затекстовой конкретизации общефилологических положений. Баратынский знает, что его судьба - готовый сюжет для романтического повествования, но оценивает он этот факт

иронически: «...В молодости судьба взяла меня в свои руки. Все это служит пищей гению; но вот беда: я не гений. Для чего все было так, а не иначе? На этот вопрос захохотали бы все черти» [Боратынский 1951: 480]. То, что для других поэтов было поэтической игрой, театральным разыгрыванием романтической роли, для него стало трагической реальностью. Пока другие поэты примеряли на себя одежды романтического изгнанника, Баратынский, закутанный в романтический плащ, постигал закономерности реального бытия.

В большинстве посланий этого периода и автор, и адресат - вполне условные фигуры; подобное двойничество у Баратынского объяснимо еще и тем, что он мыслит дифференциацию людей не на бытовом, а на философском уровне. Разграничение счастливых и обделенных судьбой найдет отражение уже в 30-е гг. в письме к И.В. Киреевскому: «Замечу еще одно: *этом laisser aller, который делает нас ловкими в обществе, есть природное качество людей ограниченное. Им дает его самонадеянность; всегда нераздельная с глупостью...*» [Боратынский 1951: 506].

Послания отражают смену идеала и переоценку ценностей. «Счастье», «страдание», «опыт» - эти понятия оказываются неоднозначными. Ценностный смысл счастья заключается не в том, убеждает поэт, что оно дано изначально, а в том, насколько оно являет следы душевной работы. «Счастье», по Баратынскому, - предельное выражение жизненных сил человека. «Страдание» в таком контексте становится обязательной составляющей счастья, как, впрочем, и опыт.

Антиномический комплекс бытия предполагает обязательное сосуществование счастья и несчастья, подобно жизни и смерти, изначально нераздельных; в этом смысл формулы, предложенной Баратынским: «...*страданье нужно нам; не испытав его, нельзя понять и счастья...*» [Баратынский 1989: 74]. Страдания Баратынский связывает с заблуждениями, о благотворительной роли которых писал еще в письме к Н.В. Пютяте в марте 1925 г.: «*Заблуждения нераздельны с человечеством, и иные из них делают больше чести нашему сердцу, нежели преждевременное понятие о некоторых истинах... Зачем же раскаиваться в сильном чувстве, которое ежели не сильно потрясло душу, то, может быть, развило в ней много способностей, доколе дремавших?»* [Баратынский 1951: 478].

Послания большей частью представляют фрагмент письма, в них не столь строго соблюдаются правила частной переписки; дружеские послания напоминают устную беседу-исповедь, хотя беседа эта осуществляется в монологической форме, адресат нужен автору толь-

ко как слушатель-соучастник. Монологичность обусловлена тем, что автор и адресат разделяют общие чувства.

Особенность посланий Баратынского заключается в том, что поводом к их написанию являются толки, молва, слухи¹; поэтому послание часто приобретает характер оправдания. Указание на «толки», «молву» обнажает противоречие кажущегося и истинного, за которыми стоят два типа поведения. Так, в послании «К...» («Приятель строгий, ты не прав...»)² автор предостерегает от упрощенного восприятия его образа жизни. В послании развернута история взросления личности.

Ранние послания Баратынского отличаются заполненностью пространства (это и круг друзей, и атрибуты пира - вещного мира, и персонифицированные божества - Вакх, Киприда и др.). «Взросление» в тексте оформляется у Баратынского как отказ от употребления имен божеств.

«Опыт строгий» - заместитель богов и их зеркальное отражение (они даруют, он отнимает), прозаический вариант бога карающего. «Взросление», с точки зрения поэта, - естественное следование жизненной мере. Для Баратынского всего важнее - соблюдение чувства меры, что и создает, с его точки зрения, относительную гармонию. В предисловии к изданию поэмы «Наложница» поэт цитирует шуточные стихи Панара, обнажающие метафизику человеческого характера: *«Избыток холодности есть бесстрашие, избыток деятельности - шумливость, избыток суровости - жесткость, избыток тонкости - хитросплетение, избыток бережливости - скупость...»* и т.д. [Боратынский 1951: 427].

Диалогичность, заявленная в начале послания, ушедшая в подтекст, вновь появляется в финале, где две точки зрения сталкиваются как альтернатива и предлагаются как выбор: *«...Подумай, мы ли переменили жизнь свою иль годы нас переменили?»* [Боратынский 1989: 83].

Послания, объединенные проблемой соотношения возраста и типа человеческого поведения, фиксируют момент выбора, перед которым оказался автор. В этих посланиях возникает особый хронотоп – «перепутье бытия», семантика которого сводится к обозначению рубежей, сроков, границ. Мотив перепутья в то же время становится

¹ «Слухи», «молва» - частный мотив писем поэта - см. письмо к Н.В.Путяте от ноября 1826 г. [Боратынский 1987: 169 и др.].

² Примечания указывают, что стихотворение обращено к Ф.Булгарину, см.: Боратынский 1989: 396.

структурной доминантой жанра: в послании, помимо эпического рассказа об «открытиях» и ощущениях, связанных с новым возрастом, есть еще гипотетический сюжет - гадание о судьбе. Идеал тихого счастья, запрограммированный в связи с соответствием возрасту, может быть реализован только при условии обретения «подруги нежной». Необратимость ассоциируется с омертвлением, получающим оформление - в пространстве гроба, темницы и т.д. Позиция уединения, хотя и является следствием сознательного выбора, тем не менее, получает выражение в поэтических образах «небытия»: *«Или в печали одинокой я проведу остаток дней и тихий свет ее очей не озарит их тьмы глубокой, не озарит души моей!..»* [Баратынский 1989: 88].

Наконец, в послании, обращенном к Дельвигу («Я безрассуден и не диво...»), обнаженная диалогичность, выражающаяся в звучании двух голосов, является отражением внутреннего раздвоения, персонафицированного в образах автора и адресата. Послание «разыгрывает» ситуацию искушения, где адресат оказывается в роли злого демона, разоблачающего женскую половину мира, автор же играет роль жертвы. Автор в этом послании - человек, охотно отдающийся во власть слепых страстей и не желающий прислушиваться к доводам рассудка. Присутствие адресата в послании оформлено как «чужая речь», цитата. Опровержением чужого мнения служит развернутое описание деталей - вещественных знаков «невещественных отношений» (голос, речи, очи, взгляд, написанные ее рукой строки и т.д.). Столкновение двух позиций, причем каждая из них убедительна и абсолютна, завершается примирительным синтезом, ирония которого обращена автором на самого себя, что напоминает пушкинское «Я сам обманываться рад»: *«О страшно мне разуверенье, и об одном мольба моя: да вечным будет заблуждение, да век безумцем буду я...»* [Баратынский 1989: 114].

Моделируемый далее гипотетический сюжет возможной измены возлюбленной дает совершенно неожиданную полярность вариантов поведения героя: один из них предполагает строгое следование элегической логике («...пойду я странником на край земли...») [Баратынский 1989: 114]), второй означает победу над «унылым романтизмом» как принципом мироощущения («...Не лучше ль плутом быть с плутовкой, шутить любовью, как она?») [Баратынский 1989: 114]). Ситуация жертвы неожиданно оказывается на руку герою: видимое смирение перед судьбой, по его убеждению, должно быть обязательно вознаграждено: *«Ужель обманщицу другую мне не пошлет в отраду бог?»* [Баратынский 1989: 114].

В послании к Вяземскому («Как жизни общие призывы...») нашло отражение изменение в осмыслении Баратынским одиночества как состояния души и как этической позиции. Обосновав в письме к И.В. Киреевскому (1832) уединение как духовную потребность времени («*Эгоизм наше законное божество, ибо мы свергнули старые кумиры и еще не уверовали в новые. Человеку, не находящему ничего вне себя для обожания, должно углубиться в себе. Вот покамест наше назначение*» [Баратынский 1951: 520]), уже в 1834 году поэт усомнился в правомерности этой позиции: «*Сколько человек по законам известной вести должен уделить первой (жизни общественной - Г.К.) Законны ли одинокие потребности?*» [Баратынский 1951: 524].

В послании уравниваются голоса автора и адресата: отсутствует этикетность формул, сняты уничижение одного и возвеличение другого. В этом выражение идеи равенства всех перед лицом рока. Оговаривается главное условие диалога - понимание. Послание к Вяземскому существует на грани жанров - оно перерастает в надпись на книге стихов, цель которой - благодарность. Намеки на отдельные факты биографии адресата (отъезд Вяземского на границу, тяжелая болезнь дочери, поэтическое одиночество поэта, некогда блиставшего в светских салонах, и т.д.) скрыты за философскими обобщениями, за символической образностью. Баратынский использует здесь опыт философских миниатюр, где человеческая жизнь рассматривается в свете вечных категорий (напр., «Безнадежность»)¹. Но вместо традиционной метафоры «дорога жизни» здесь присутствует «море бытия» - метафора, не менее обобщенная. Внутренняя жизнь автора отлита в короткие эскизы, «прессующие» психологический опыт. Настоящее как итог этого опыта, «налагается» на прошлое, которое, вплетаясь в настоящее, предстает в переоцененном виде: «*Счастливый сын уединенья, где сердца ветреные сны и мысли праздные стремленья разумно мной усыплены...*» [Баратынский 1989: 178].

Общий тон этого послания отличает внешняя легкость и безмятежность. Поэт убеждает читателя в том, что найденный им идеал, воплощенный в образе жизни и поведении, почти равен счастью: с этим связано обилие синонимов, варьирующих понятие «покоя» («*счастливый*», «*разумно*», «*друг мира и свободы*» и т.д.). Но рядом с этим тревожная ассоциация «уединение» - «гроб», свидетельствующая об оборотной стороне одиночества и об истинной цене позиции человека, сознательно сведшего счеты с жизнью. В одном из писем Баратынский признавался: «*...во мне веселость - усилие гордого ума, а не*

¹ См. о жанре миниатюры в поэзии Баратынского: Альми 1969.

дитя сердца» [Баратынский 1951: 480]. Строя образ «уединения» на встрече двух потоков настроения, поэт прячет трагическое переживание от посторонних глаз. Отзвуком этих настроений является образ одинокой звезды (так символически переименован адресат), реальный план которого переосмысливается в символ удаленности людей друг от друга («звезда разрозненной плеяды»). Мотив, становящийся в послании знаком Другого, в то же время характеризует и автора. Двойничество обретает подтекст, содержащий боль и страдание от разлуки близких людей, вынужденных пребывать среди всеобщего непонимания и духовной глухоты.

Авторское раздвоение, как и в предыдущих посланиях, отражает несовпадение внешнего поведения и интенсивной внутренней жизни: спокойное, бесстрастное, под знаком забвения и участливое, заботливое, оберегающее. Выстраивается система оппозиций: почтовая проза/поэзия, покой/тревога, глушь/шумный свет, провиденье/воля и т.д. Уединение поэта, лишенное высокого ореола, возвращается в реальные пространственные границы в финале. «Лень», как образ поэтического поведения, двузначна у Баратынского. С одной стороны, это «отказной» жест, свидетельствующий об устранении из жизни, и в то же время это типичное выражение русского национального характера. С другой стороны, это страх перед написанным словом, материализованным, которое, может быть, притягивает беду, предопределяет его замещение словом устным. Послание в финале приобретает характер заклинания; устное слово в нем направлено на отведение беды, отвлечение ударов судьбы.

В послании реализуется архетип общения душ. Выпадение (самоустранение) из бытия созвучно сну: упоминание Леты вызывает ассоциации с мифом о переселении душ. Вторая ипостась поэта, сохраняющая живое отношение к реальному миру, проявляется в сюжете возвращения в мир, что имеет фольклорно-мифологическую основу: актуализован мотив посещения этого мира гостями из иного мира. Раздвоение трактуется автором по аналогии с тем, как оно осмыслено в элегии – «На что вы, дни». Разлучение души с телом - архетип, определяющий природу переживания в послании к Вяземскому.

Книга песнопений - своеобразный двойник поэта, материализованная часть его души. Так возникает еще одна оппозиция: свет/тьма. Реальная жизнь поэта соотносится с поэтически воссозданной биографией как области тьмы и сияния, о необходимости исследования которых сказал Баратынский в одной из своих миниатюр. «Безобразное» бытие (исполнение противоречий, слепоты и т.д.) преобразуется в поэтических творениях, будучи пронизанным светом высокой

любви, добра и красоты. Возведенное к поэтическому, по мысли Баратынского, оно обретает статус нравственного и изящного. Так, сгущение разнообразных семантических значений поэтических образов развертывает сюжет общения душ в различных культурных планах, придавая многомерность поэтическому миру.

Два встречных потока настроения в послании, оформляя двуединый образ, являются отражением скрытой диалектики мышления поэта, воспринимающего каждое явление как единство противоположностей. Композиция становится свободной, что связано с движением мысли, легкими штрихами набрасывающей образ, построенный на основе ассоциативных связей, возникающих между отдельными компонентами «стереоскопической» структуры. Внутренняя жизнь отдельного человека, испытывающего душевное раздвоение, «болезнь духа», воплощенная в раннем творчестве поэта, вырастает в символ «болезни века» в поэзии 30-х гг. XIX в., где трагическое разъединение людей осознано как объективная необходимость: общее предстает в сопряжении судеб разных людей, отчего лирика становится центробежной.

2. Послания с женским адресатом обнаруживают двойную природу автора. В «светских» посланиях, где женский образ предстает как демонический, inferнальный, преобладающим в структуре оказывается «отказной» ест, выражающий авторское разочарование. Так, в послании «Лутковской» (1820 или 1821) разочарование, обозначенное как отказ от службы Купидону, реализуется в смене возрастных масок и ролей: вместо рыцаря любви - счастливый любовник-поэт. В свою очередь так называемое взросление предстает как восхождение, осмысленное в оппозиции «сады любви»/ «верх Геликона»: грешное, земное уступает место небесному, освобожденному от сует. Горестный вздох, сопровождающий признание, подводит итог настоящему существованию в афористической концовке, символически обозначающей смену ролей: «...*Руки пожатье заменило мне поцелуй прекрасных уст*» [Баратынский 1989: 75].

Образ разочарованного поэта утрированно осмыслен как образ сурового отшельника, сведшего счеты с жизнью, созерцающего мир со стороны, «с краю». Эта позиция поэта, которая начинает обозначаться в его лирике 20-х гг. Сама смена ролей ассоциируется с жертвой и последующим вознесением души, согласно христианской традиции.

Тема недостойной красоты в послании «Лиде» (1821) вновь ведет к позиции «края». Начинает оформляться концепция сновидного бытия (см. «тонкий сон вдохновенья» - в «Новинском» из сборника «Сумерки»), бытия, соотносимого с избранничеством. «Отказной

жест» связан с пониманием того, что грань, разделяющая реальное и идеальное, нерушима. Земная светская женщина, обладая красотой, возможно, и дарует вдохновение, но пребывание в идеальном мире не ее удел. Поэт остается наедине с собой, в своих снах.

Отказной жест ведет к появлению второго сюжета в светском романе: «реальному», смоделированному по светским правилам, согласно которому, один - обязательно жертва другого, противопоставлен «идеальный», демонически разрушающий готовую модель отношений, навязывающий другие отношения, другие правила игры («К...О», 1821). Двоение сюжета находит выражение в «двойной речи»: он-она. Его речь иронична: взрывая изнутри мнимое благополучие, она создает видимость отступления. Однако поражение оборачивается победой, в первую очередь над собой, и, возможно, над судьбой.

В авторской концепции сон - награда за гармоничное разрешение противоречий, за чистую душу, в том числе, и смертный сон. Поэтому пророчески звучит предостережение светской красавице, ведущей греховный образ жизни («Делии», 1821). Послание в основе содержит мотив преступления и наказания, где жертвой становятся не толпы обманутых поклонников, а душа женщины, которой неизбежно грозит роль «бесчарной Цирцеи». Беспредельность бесовского наваждения оборачивается необретенным покоем за чертой земного существования: *«Немирного душой на мирном ложе сна так убегают усыпленье, и где для каждого доступна тишина, страдальца ждет одно волнение»* [Баратынский 1989: 96].

В период с 1824 по 1829 гг. послания уменьшаются в объеме и приближаются по форме к надписи, часто имея подзаголовки – «В альбом».

Послания с игровым сюжетом Баратынского отличаются нетрадиционным решением проблемы. Так, «К жестокой» (1822 или 1823) вместо традиционной формы - жалобы на невнимание, упреков и обвинений - развертывает гипотетический сюжет, суть которого в обмене ролями. Ироническое исследование чужой души превращает неоспоримые ценности, с точки зрения светской «науки страсти нежной», в миражи.

Аналитический разбор ситуации ведет к ироническому договору, условия которого, по мысли автора, могли бы удовлетворить обе стороны: для автора - это способ добиться любви, для адресата - возможность сохранить и свой «имидж», и испытать упоение любви. Согласие на «тайный роман», скрытый от посторонних глаз, содержит в себе четкую дифференциацию двух сфер, закрепленных простран-

ственно: «...*быть с Вами запросто в диванной, в гостиной быть у Ваших ног*» [Баратынский 1989: 98]. Гармония отношений, таким образом, вполне достижима в компромиссе: она находит выражение в соединении «упоенья» с «поклоненьем», безоглядного наслаждения страстью взаимной любви (пусть тайно) с положением поклонника, воздыхателя (не исключено, смеющегося над другими). Впрочем, заключенное нами в скобки - это то, что остается в подтексте.

В поэзии Баратынского выделяются два типа посланий с женским адресатом: игровые, фиксирующие светские отношения между автором и адресатом, и серьезные, не допускающие даже возможности иронии по отношению к женщине.

Группа серьезных посланий обращена к иному типу красоты, нежели игровые. Опозиция земного/небесного предопределяет понимание красоты поэтом. Красота дифференцируется у Баратынского не по принципу infernalная/ангельская. Infernalная обязательно содержит элементы ангельской («голос нежный», «очи» и т.д.). В целом, божественный характер красоты выражен ее кодом, большей частью астральным (солнечная, лунная, звездная и т.д.). Тип красоты определяет тип бытия: солнечная соотносится с мятежным, суетным; лунная - с неземным, вечным, умиротворенным. Послания «А. Воейковой» (1826), «К.А. Свербеевой» (1829) и др. воссоздают именно такой тип красоты¹. Для метафизики Баратынского характерно предпочтение красоты, которая приоткрывает завесу над миром иным, уводит душу за пределы земные, позволяя соприкоснуться с мирами иными. Как правило, в этих посланиях нет собственно описания или портрета в привычном смысле. Сознательно или бессознательно в них использован принцип древнерусской иконописи - апофатическое изображение, которое основано на ассоциативной собирательности облика из косвенных намеков². В посланиях такого плана сохраняется психологический комплекс молящегося, и само послание приобретает очертания жанра молитвы. В отличие от игровых посланий, где душа «расплескана» в суете, в серьезных посланиях она собрана в единый пучок, предопределяя переживание как единое монологическое чувство. В отличие от Пушкина, метафизика любви которого связана идеей про-

¹ Мы не рассматриваем здесь послания, обращенные к женщине, наделенной красотой и артистичным даром.

² См. подробнее: Успенский Б.А. Семиотика иконы // Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995; Флоренский П. Иконостас // Флоренский П. Соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1995; Бычков В.В. Эстетические основы древнерусской иконописи. М., 1995 и др.

светления, носителем чего является женщина, для Баратынского более актуальна идея умиротворения.

Семантика «покоя», «тишины» учитывает христианский контекст: здесь обязателен момент устремленности от дольной жизни, идея духовности как предельности иного уровня. Мотив страшной красоты, опираясь на миф об ослеплении дерзнувшего созерцать божественную красоту, содержит его в подтексте.

В послании «Княгине З.А. Волконской» (1829) форма едва выдержана: отсутствует обращение к адресату, нет и автора в том смысле, в каком он обычно присутствует в тексте. Есть некое собирательное «мы». Ощущается установка на устное слово, хотя диалогичность создается серией вопросов, обращенных скорее к себе, чем к адресату: это самоисследование, желание разобраться в собственных противоречивых ощущениях, смутных и необъяснимых. Послание воспринимается как некий комментарий, сопровождающий ритуал прощания, прощаний.

Характер контраста двух полярных миров (северного и южного) отражает страстный порыв человеческого духа в мир иной, в лучший мир. Поэтическая мысль, сжав образ северной страны до минимума описаний, сделав легкую зарисовку «царства виста и зимы», «где жизнь какой-то тяжкий сон», разворачивается в панораму вечного юга. Оппозиция север/юг появляется в сюжете в связи с мотивом путешествия и возникающими на этой основе ассоциациями с воскресением, что поддержано не отчетливо оформляющимся мифом об Италии, очертания которого намечаются в сюжете (одушевленный небосклон, оживление богов,дыханье красоты и т.д., «игра жизни» в культуре). Тревожный вопрос, создающий слом интонационного рисунка, обнажает спор ума и сердца, разворачивая в сюжете тему тяжелой тоски, свидетельствующей о сомнении, разрушающем идиллию.

Ассоциация душевных состояний, основанных на психическом сходстве (странную двойственность своего настроения лирический субъект передает в сравнении с психологическим состоянием человека, находящегося у гроба возлюбленной), приводит Баратынского к выводу о вечном конфликте в человеческом сознании философии и психологии, по поводу чего он писал И.В. Киреевскому: «...*Не знаю, поймешь ли ты меня; но таков ход ума человеческого, что мы прежде верим, нежели исследуем для того только, чтобы доказать себе, что правы в нашей вере*» [Баратынский 1951: 514]. Даже признавая существование запредельного мира, считает поэт, земной человек скорбит об утраченном; никакие обещания лучшей жизни там не смогут его

утешить. Раздвоение души, зафиксированное самим поэтом, находит выражение в композиции.

Специфика мышления Баратынского заключается в том, что архетип путешествия развертывает свои значения не в подтексте, как это обычно бывает, а в тексте. Подсознательное, скрытое в архетипе, выводится на уровень темы. Контраст двух миров, вырастающий в символическое противопоставление жизни и смерти, создает образ на амбивалентной основе, сохраняя множественность значений и ассоциаций: *«Так, сердца нашего кумир, Ее печально провожаем мы в лучший край и в лучший мир»* [(Баратынский 1989: 150)].

3. Особую разновидность посланий представляют **альбомные записи и зарисовки**¹. Они отличаются большим лаконизмом по сравнению с достаточно развернутыми собственно посланиями и лишь частным сохранением их структуры: усеченные послания, или послания с деформированной структурой.

Так, «В альбом» («Вы слишком многими любимы...», 1821), адресованное светской львице, не дает развернутого портрета адресата, как и автора, довольствующегося скромной ролью затерявшегося в толпе светских щеголей поклонника. Нет и привычной диалогичности, основанной на встречном движении двух музыкальных тем: восхваления адресата и самоуничтожения. О красоте женщины упоминается в косвенной форме - в ироническом отражении, сам автор держится с достоинством.

Воссоздание «обстоятельств», вынуждающих сделать запись в альбом, создает иллюзию смиренного принятия своей участи; последующий за ними «исторический экскурс», кажущийся ненужной вставкой, уводящий от основной мысли, - «ложный ход», «отвлекающий маневр» («боковой ход»), как в дальнейшем выяснится, ведущий прямо к цели. «Исторический экскурс» создает определенный оптический ракурс - «отстранение», вводя «чужую» точку зрения. Обозначая оппозицию старина/современность, автор касается преимуществ и недостатков «нового времени»: с одной стороны, здесь угадывается вздох о большей определенности отношений между мужчиной и женщиной в прежние времена, с другой - «письменное слово» и изобретение сердечных календарей предоставляет «случай» - возможность реализации самого себя; это своего рода «визитка», открывающая путь к сердцу женщины и к победе над соперниками. Позиция «с краю», ко-

¹ Надпись сближается с таким жанром, как миниатюра. См. об этом: Альми 1969.

торая будет сформулирована в поэзии Баратынского, содержит подтекст, как и отступление - привлечь внимание к себе.

Своеобразие альбомных зарисовок Баратынского таково, что они незримо фиксируют, запечатлевают сам процесс написания, создания стихов - за любовным вздором, болтовней светского плана («*Стихи готовы...*»). Но, по сути, - это подобие древних заклинаний, основанных на магическом слове («*Может статься, они для справки обо мне Вам очень скоро пригодятся*» [Баратынский 1989: 85]).

Большинство альбомных зарисовок объединяет единая позиция автора - ирония по отношению к адресату и стремление сохранить достоинство в поведении.

Темой послания «В альбом» («Когда б Вы менее прекрасной...», 1822) стал несостоявшийся роман, роли в котором распределяются следующим образом: она – инфернальница, представляющая опасность для героя, он - жертва, всеми силами спасающаяся от стрел любви. В целом, послание читается как отказной жест, за которым угадывается твердокаменная позиция человека, разочарованного в любви, остерегающегося игры страстей. Возможность романа не развернута даже в гипотетическом сюжете, он только намечен в каталоге условий («когда бы менее» - «более...»). Помимо двоих, в сюжете участвуют еще несколько персонажей-персонификаций чувств: Молва и Цитерский бог - чудесные помощники героини. В то же время за гипотетическим сюжетом, направляющим развитие отношений по определенному руслу, предначертанному разумом, возникает другой – обусловленный раздвоением автора. Восприятие героини автором выражается в антитезе приближения-отталкивания: от слухов к лицемерию. «Портрет» героини явно выполнен с позиций человека, любующегося женской красотой («голос нежный», «очи» - даны без негативной оценки), причем роль инфернальницы - скорее приписана героине авторским воображением, преувеличивающим опасность. Создается впечатление, что сверхъестественные силы «растаскивают» героя в разные стороны, «тайный голос» - персонификация одной половинки души - оберегает от погружения в безоглядную страсть. Удивление перед красотой становится порогом, который он не хочет перешагнуть.

Своеобразным обобщением альбомного жанра является послание «В альбом» («Альбом походит на кладбище», 1829)¹. В основе структуры - аналогия с кладбищем, точнее, единство психологического комплекса жизнь-смерть. «*Надежда жизни вечной*» и «*трепет*

¹ Альбомные миниатюры странным образом сближаются с эпитафией. См. об эпитафии как жанре: Царькова 1999.

страшного суда» - полюса, между которыми протекает жизнь обычного христианина. Этим и определяется логика надписей в альбоме. Позиция «с краю» получает здесь статус философской: она дает возможность возвыситься над суетой грешников, над чужим мнением, чужой волей, предопределяющей судьбу другого; это независимость от земного, придающая спокойствие и твердость. В то же время позиция философа обусловлена представлениями о неизменности мнений; демонстрируется, что опережающее знание явно облегчает участь «страдальца»: «*Философ я; у Вас в глазах мое ничтожество я знаю*» [Баратынский 1989: 149].

Разновидность альбомных посланий и надписей составляют стихи, сопровождающие посылку поэтических творений («При посылке "Бала" С.Э.», 1828, «С книгою "Сумерки"», 1842).

«К*** при посылке тетради стихов» («В борьбе с тяжелою судьбой...», 1825) - содержит объяснение жеста, сопровождающего посылку; это своеобразная иллюстрация к жесту. Послание имеет двоякую цель: оправдание «холодных» стихов и в то же время объяснение в любви. Но даже в объяснении сохраняется мироощущение разочарованного, убитого обстоятельствами человека. В отличие от пушкинских элегических посланий (напр., «Я помню чудное мгновенье»), здесь нет романтического возвышения женщины; наоборот, присутствует трезвая оценка «обстоятельств», даже в ретроспективе, и осознание невозможности их изменить ни при каких условиях. Гипотетический сюжет «обыгрывает» антитезу холод/тепло, намекая на изменение содержания песен («*Но я бы пламеннее пел*» [Баратынский 1989: 128]).

Характер посланий обусловлен адресатом. Шутливо-ироническая интонация исчезает в диалоге с достойными женщинами, по отношению к которым фривольный тон недопустим.

«При посылке "Бала" С.Э.» содержит архетип искушения чистой невинной души разочарованным героем (сюжет байронической поэмы). Однако искушение в рамках сюжета не состоялось, т.к. искушитель от своей роли заранее отказывался, боясь оскорбить чистоту намеком на скрытые бездны страстей. «Искушитель» предстает здесь смиренным, преклонившим колена, готовым к принятию своей участи. Дарение предполагает соучастие душ, но в данном случае автор предчувствует непонимание, обусловленное непроницаемостью миров, разностью психологического опыта. Традиционная схема: она - природное существо, живущее гармоничной жизнью, не знающее жизни; он - прошедший все круги ада, испорченный светом человек - разрушается. Согласно представлениям Баратынского, нет абсолютной

идентичности между содержанием поэзии, выражающей определенный строй чувств, и нравственным миром творца. Парадоксальность в том и состоит, что произведение, будучи итогом жизненного опыта, отнюдь не знак развращенной души. Баратынский выразил это в одной из своих философских миниатюр: *«Две области: сияния и тьмы исследовать равно стремимся мы»* [Баратынский, 1989: 193]. Поэтический дар - единственное, чем владеет поэт, это «дитя его фантазии», часть его души. Извиняющийся жест связан не столько со смущением от откровенной смелости безобразных страстей, сколько с потребностью отклика на свой дар.

Адресат послания являет собой тип небесной красоты, противостоящей inferнальной (поэзия Баратынского знает оба эти типа). Возможно, это и есть «идеальная» героиня, «подруга нежная», о которой он вздыхал в послании к Коншину. Однако «идеальность» у Баратынского двоятся: с одной стороны, «идеальная» не означает бесчувственная (см. эпиграмму «Сердечным, нежным языком я искашу ея сначала»), с другой - внушающая особое чувство. Ситуация дарения прекрасной женщине не достойного ее подарка в контексте послания прочитывается следующим образом: дар - связующее звено между чуждыми друг другу мирами, настроениями, мироощущениями, надежда на память. Парадоксальность ситуации разрешается в финальном сравнении, проясняющем ее. Намечающее ряд оппозиций (семейный круг/одинокость пустыни, близкое/далекое, культура/дикость), сравнение содержит в аналогии намек на возможность обретения понимания: *«Жилец семейственного круга, так в дар приемлет домосед от путешественника-друга пустыни дальний дикий цвет»* [Баратынский 1989: 148].

Наконец, послание «С книгою "Сумерки"» - выражение признательности прекрасной женщине, воскресившей душу поэта. Встреча и воскресение - архетипичные ситуации любовной лирики. У Баратынского, как и у Пушкина, в поэзии отражено чувство, не всегда называемое любовью. «Воскресение» конкретизируется и получает оформление в движении времени назад, в прошлое. Это не перемещение в пространстве, это чудесный оборот с возвращением ощущения молодости, светлого мироощущения, доверия к бытию. Прекрасная женщина уподоблена волшебнице Цирcee (имя не названо, оно скрыто в подтексте), изливающей благодатные струи живой воды, омолаживающей и дарующей забвение боли. Метафорическое омовение тождественно сказочному или мифологическому омоложению. В контексте послания возврат означает отказ от душевного опыта, трагического знания истины жизни и в то же время приобщение к тайному знанию,

к запредельному, тайне бытия. Обратное движение вовсе не линейно, а циклично, именно поэтому оба значения «живой воды» соприкасаются и сосуществуют. Смена «сумерек» «ясным днем» означает гармонию ума и сердца (не случайно здесь в равной степени и одновременно оживлены и ум, и сердце).

Позиция автора вновь оказывается созвучна философской позиции: возвышение над суетным земным бытием - возвышение над самим собой.

Элегии и послания Баратынского ведут свою линию развития в русской поэзии. «Болель души», ставшая предметом художественного исследования, находит выражение в раздвоении души героя, изображение чего обретает формы сначала персонификации (использование мифологических персонажей), затем театрализации, превращения лирического признания в сценку. Сновидный театр Баратынского получает характеристику маргинального: в нем, помимо людей, разыгрывают роли Судьба, являющаяся режиссером человеческой драмы. Катастрофичность у Баратынского тонет в метафизических выводах, получающих музыкальное оформление в композиционных формах, напоминающих музыкальные произведения. «Вечное возвращение» - архетип элегий поэта, помимо конкретно-биографического смысла, несет еще и символический, актуализуя жанровый архетип. Гипотетический сюжет в онтологическом плане - проявление спасительных свойств поэзии, утешающей в печали жизни, форма бегства от всевидящего ока судьбы, попытка оберега себя позицией «с края».

Гипотетический сюжет отличается от мечтания тем, что герой прогнозирует свою судьбу на основе постижения закономерностей, заключая себя в железные рамки метафизического бытия.

Послания Баратынского, тяготеющие к двум разновидностям (собственно послание и надпись), имеют установку на устную беседу или являются жестом, сопровождающим акт дарения, посвящения какого-либо стихотворного произведения. Надписи в большей мере сохраняют присущую жанру иерархию: возвышение адресата и самоуничтожение - и связаны с архетипом воскресения. Собственно послания тяготеют к разыгрыванию сцен, театрализации (игровые послания), где режиссером становится автор, опережающий собственную судьбу. Тип послания с женским адресатом предопределен типом красоты: «инфернальной», имеющей в подтексте античный миф об ослеплении дерзнувшего лицеизреть божественную красоту, и «умиротворенной», представление о которой питается символикой астральных мифов. Тип красоты предопределяет и характер переживания в послании. Посла-

ния двуплановы: над конкретным, сиюминутным сюжетом надстраивается символический сюжет, развивающий тему метафизики бытия.

* * *

Ведущие жанры в русской поэзии начала XIX века (эпохи романтизма и складывающегося реализма) - элегия и послание - раскрывают авторскую личность в противоположных ракурсах (ипостасях), являя в системе жанров подобие античного театра, символическим выражением которого были две маски («смех» и «слёзы»), восходящие к архетипичным метафорам.

Жанр элегии, генетически восходя к заплачке, плачу (а вместе с тем к обряду погребения и поминания), давал разнообразные варианты формы, разрабатывающей определенную тематику в зависимости от творческой индивидуальности.

Категория театральности, разработанная в эстетике Жуковского, реализуется как метафора «театр жизни». Элегии поэта - его лирический театр, своеобразие действия в котором предопределено напряжением души лирического героя. Оживший в элегии мир - следствие обретения душой памяти, именно она обращает декорацию в динамическую и одухотворенную природу. Элегия, содержащая в себе жанровый архетип, сохраняет связь с древним мышлением, с мифами, присутствующими в ней ассоциативно, в подтексте. Актуализация архетипа находит выражение во взаимодействии текста с подтекстом: мир культуры, воплощенный в статуях, перерастает в мир природы (таково значение мотива оживших статуй в поэзии Жуковского); так появляется миф. Миф у Жуковского, осмысленный как сон, есть воплощение игры в онтологическом смысле. Мифологема жизнь/сон реализуется в лирическом театре души. Преодоление театральности ведет к возникновению мифа. Рационалистическая природа мышления поэта остается незабываемой: важное место в поэтике Жуковского отводится системе мотивировок.

В посланиях условность поэтического мира ещё более подчеркнута, их театральность усилена. Миф в посланиях, с одной стороны, реализуется как принцип бытия (с чем связаны многочисленные аналогии автора и адресата с мифологическими персонажами), с другой, как игра, в которой проявляется эстетическая свобода авторской личности, творящей мир по собственному произволу (техника бриколажа - техника, присущая мифологическому мышлению, несет функцию разрушения границ между реальностью и художественным произведением, мир становится книгой, создаваемой автором на глазах у читателя).

Миф в элегиях Батюшкова - посредник между душой лирического героя и природой: ассоциативно присутствуя в элегии, он оживляет душу героя. Авторский миф у Батюшкова возникает из параллелизма человека и природы, обнажающего слияние человека с миром. Мифологемы, осуществляющие связь текста с подтекстом, - знаки культуры, ее символы, несущие память о первообразах природы, о мифе как творчестве самой природы. Авторский миф возникает из наложения мифов - античного и нового, созданного поэтом: мифологемы - знаки природного мира, в котором поэт обретает своих двойников. Параллелизм, хранящий память о древнем мифе, отражает боль души лирического героя, его «вину» перед миром. Жанровый архетип, основанный на ощущении «болевого порога», выводит скрытую боль из подтекста в текст, катарсически преображая её. Как и у Жуковского, миф существует на грани сна и реальности, являя собой эстетическую игру, в которой культура перерастает в природу. Мечта развернута в элегиях Батюшкова как тема, образ, мотив; она же является скрытой мотивировкой поэтических метаморфоз. Мечта в посланиях превращается в принцип воссоздания поэтического мира, сознательно подчеркнутый автором. Миф в посланиях - материал для аналогий, поэтому его значение реализации принципа бытия вытекает из осмысления его игровой природы как театральной.

Миф у Пушкина остаётся в подтексте; игровая стихия поглощает собой всё; элегия - театр с ситуациями-экспериментами, ролями; цель театра - достижение утраченной гармонии с природой; поиск путей гармонии предполагает немифологический вариант. Осуществлению мифа в поэзии Пушкина мешают острота и драматизм памяти, установка на сиюминутность. Трансформация элегии в 30-е годы идёт в параллелях: обретенная гармония с миром «взрывается» в Прощальном цикле Болдинской осени, с его установкой на магическое слово, на стихию заклинания.

Игровая стихия в большей степени проявилась в жанре послания.

Миф как принцип бытия в посланиях раздваивает авторскую личность, образ которой строится на стыке двух реальностей - быденной и мифологической. Эволюция жанра идёт в направлении вытеснения мифологического образа автора, разрушения мифа. Существуя между формами монолога (послание - повод рассказать о себе) и диалога (ситуация общения), послание актуализирует мифологический архетип - зеркало и стихию обряда вызывания теней (отсутствующих) из небытия. Двойничество автора и адресата, мотивированное общей памятью, романтическим родством душ, родством по вдохновенью,

изживает себя в поэзии Пушкина, где автор и адресат предстают как индивидуальности.

Миф у Баратынского, существуя в игровой стихии, становится для автора средством познания метафизики бытия и характера, часто в театрализованной форме. Авторских мифов в поэзии Баратынского нет. В элегиях и посланиях архетипическая ситуация проявляет центральный принцип мышления поэта: аналогия между человеком и человечеством. Архетипическая ситуация возводит конкретный материал человеческой жизни к общим метафизическим законам, демонстрируя их всеобщность и абсолютность. Гипотетический сюжет заключает бытие героя в жесткие рамки судьбы, предопределившей его роли в театре судьбы.

МИФОПОЭТИКА РУССКАЯ ПОЭЗИЯ НАЧАЛА XIX ВЕКА

Мотив и его мифологический смысл: «осколки» и «пепел»¹

Мусор. В сознании XIX века, ориентированном на оппозицию эстетически дозволенного/недозволенного, понятие «мусор» специфично для поэзии. Оно приобретает характер «мусора поэтического». «Трехстопный вздор», «галиматья» и др. – таковы поэтические эквиваленты этого мусора².

¹ Опубликовано: *Studia Litteraria Polono-Slavica*, V. 4: *Utopia czystości i gugu ńmieści* – Утопия чистоты и горы мусора. Warszawa, 1999. S. 215-234.

² Исследование «мусора» см.: Фарыно, 1989. См. у Пушкина: «Сижу, сижу три ночи сряду и высижу трехстопный вздор» [Пушкин 1956, I: 161]. У Батюшкова: «Наш каждый писарь – славянин, галиматьею дышит, бежит предатель сих дружин и галлицизмы пишет!» («Певец в “Беседе любителей русского слова”» [Батюшков 1977: 368]). См. в литературе XX века: Федорова А.В. 2001.

Поэзия начала XIX в., связанная в арзамасском топосом, нацелена на расправу с литературными врагами¹. Специфическим способом такой расправы является моделирование ситуаций осмеяния, издевательства, уничтожения. Так, напр., в поэтической мифологии того времени существует представление о пути поэта как восхождении на Парнас. Пародирование восхождения осуществляется либо указанием на неуклюжесть претендента (он карабкается, а не взлетает), либо на его амбициозность, неизбежно оборачивающуюся жалким падением. Таковы ситуации в поэзии П. Вяземского и молодого Пушкина. Так, ироническое самоощущение поэта обретает метафорические формы, в которых выражен страх падения, страх высоты: «*И я, неопытный поэт, небрежных ваших рифм наследник, за вами крадуся вослед...*» [Пушкин 1956, I: 163], «*...Чтоб не слететь с горы, скорее вниз ступай!*» [Пушкин 1956, I: 30], «*...Страшусь, неопытный, бесславно паденья...*» [Пушкин 1956, I: 200].

Верх/низ – полюса бытия поэта, включая его земную жизнь и посмертную славу. Помимо всевозможных хат, хижин и т.д., его обиталищем является чердак. Аналог мифологической горы - чердак - иронически обыгрывается как место иллюзорного вознесения, напр., у Батюшкова, где поэт «*...наг, голоден и утомлен упрямой рифмой к светлу небу*» [Батюшков 1977: 354], либо как место спасения от врагов и светской суеты, не ограждающее, правда, от неприятностей чисто физиологического свойства, например, у Пушкина: «*Я же с чертвого куска, от воды, сырой и пресной, сажан за сто с чердака за нуждой бегу известной*» [Пушкин 1956, I: 410].

«Подвал», «погреб» семантически неоднозначны. Ассоциирующиеся с фольклорными образами «темницы», «подземелья», они – место добровольного пребывания Истины (см., например, у П. Вяземского: «погреб»). Соотнесенный с бытовым пространством (кладовыми), он осмыслен как место расправы с бесталанными поэтами («*...их вириши сгнили в кладовых иль съедены мышами, иль продают на рынке в них салакушку с сельдями*» [Батюшков 1977: 366]). Повторяющийся в поэзии начала века мотив пожирания стихов мышами – способ расправы, который, в отличие от потопления в Лете – арзамасского суда, – более естественный и не требует последующих за этим процессов - отмывания, очищения от грехов.

В русской поэзии начала XIX в. существуют две традиции осмысления поэта. Согласно первой, опирающейся на античность, поэт

¹ См. о мотивах арзамасского суда над беседчиками: Гаспаров 1999: 130-155.

– оратор, вдохновенно общающийся с толпой, по второй, – византийской, – поэт – писец, фиксирующий плоды божественного труда¹.

Семантический ряд «перо» – «чернила» – «бумага» становится предметом иронической игры для поэтов начала XIX в. Оппозиция по цвету создает многообразные варианты, основанные на обыгрывании антитезы «белый» (бумага) – «черный» (чернила). Поэтический труд, уподобленный в таком контексте ремесленничеству, черной работе, ассоциируется с «маранием», «малеванием», что придает ему оттенок несерьезной работы, дилетантства. Бессмысленное занятие (заполнение страницы буквами) воспринимается как «очернение»². В основе подобного восприятия лежит механическое закрепление за «белым» значения «чистоты», за «черным» – грязи, нечистоты.

Еще более заострен контраст у Вяземского, где «белое» оказывается семантически амбивалентным: «...стихами белыми весь век чернить бумагу» [Вяземский 1986: 126]. «Темное», «нечистое» ассоциируется с греховным, нечеловеческим, бесовским. Источник творчества – «стихомаранья лютый бес», «Парнасский сатана» (Вяземский), «бешеный демон бумагомаранья» (Пушкин). Поэт чаще всего – «больной», «одержимый»; «рифмы» – зараза. «Бесовское» выражается в спотыкании на рифмах.

В эпиграмме Е. Баратынского оппозиция звук/немота замещается другой – материальное/духовное. Поэтическое занятие уподобле-

¹ См. подробнее в первом разделе монографии: «Пушкин: «театр элегии» и «театр послания». Отличие понимания книги от устного слова в античном мировосприятии и ближневосточном заключается, по выражению Сергея Аверинцева, в том, что «устное слово – это все еще телесная “самость” человека, написанное слово – нет... У книги есть зримое, вещественное “тело”, но это тело чуждо человеческому образу и не являет наглядной соприродности создавшему ее человеку. Книга не “антропоморфна”» [Аверинцев 1977: 195].

² «Чернить», по Владимиру Далю, – «марать», «грязнить», «пачкать» [Даль 1979, IV: 594]. «Загрязнение», «пачкотня» в прямом смысле связаны с именем поэта Баркова, который у молодого Пушкина ассоциируется с таким поэтом-бродягой прошлого, как Франсуа Вийон: «А ты поэт, проклятый Аполлоном, испачкавший простенки кабаков, под Геликон упавший в грязь с Вильоном, не можешь ли ты мне помочь, Барков?» [Пушкин 1956, I: 15]. Так, в ранней лирике Пушкина складывается образ «гуляки праздного», столь любимого поэтом и выведенного им в трагедии «Моцарт и Сальери», поэта, не укладывающегося в традиционные представления о слуге Муз, жреце искусства. Именно в этом ключе необходимо рассматривать укоры Жуковского, адресованные Пушкину: «Перестань быть эпиграммой, будь поэмой» (письмо Жуковского Пушкину, сентябрь 1925 г. [Жуковский 1980, III: 451]).

но детской игре, итогом которой оказывается обман, нулевой результат. Рифма, закрепляющая значение «голоса», обнаруживает свою коварную природу, она – подобие воды; см. в ироническом обращении поэта к поэтессам: *«Любовь ли вам оставить в забытыи для жалких рифм? Над рифмами смеются, уносят их Летийские струи – на пальчиках чернила остаются* [Баратынский 1989: 135]. «Чернила» в данном контексте, помимо значения «загрязнения», имеют значение «пустоты» и «праха». «Чернила» приобретают еще и значение «запятнания» - противоположный первоначальному смысл, аналог семантики фразеологизма «выведения на чистую воду», «разоблачения»: *«С глумцов сорвав одежду, я весело клеймил Зоила и невежду пятном твоих чернил»* [Пушкин 1956, II: 48].

И еще один смысл: «чернила» обнаруживают свою «драгоценную» природу, и акт написания тогда ассоциируется с зарыванием кладов в землю, погребением священных даров души: *«...И, чтоб открыть души движенья, перо в чернила помакать, написанное ж засыпать скорей песком для сбереженья - все это, признаюсь, мне ад!»* [Жуковский 1980, I: 187].

ОСКОЛКИ. «Осколки» и «пепел» - составляющие мусора; они в большей степени они связаны с миром вещей, чем с природой и человеком. «Осколки» и «пепел» обладают одинаковой семантикой в культуре: нарушение целостности вещи, разрушение с необратимыми последствиями. «Осколки» и «пепел», таким образом, связанные с опозицией живого/неживого, несут мифологические смыслы:

а) отделение одной части от другой (и, следовательно, возможное замещение частью целого и оживление части, выдающей себя за целое, отсюда многочисленные сюжеты о двойниках);

б) умножение – воспроизведение целого, подверженного деформациям, в частях, повторяющих целое (архетип разбитого зеркала – возникновение Диониса - зеркального двойника Аполлона);

в) разрушение с необратимыми последствиями (сжигание, превращение в пепел, прах; отсюда многочисленные сюжеты о восстании из пепла и т.д.)¹.

Суеверия фиксируют страх человека перед разбитой вещью (в частности, страх зеркала), которая, согласно мифологическим представлениям, тождественна целому. Акт сжигания чаще всего связан с освобождением/отделением вещи от себя, своеобразным «очищением»

¹ В словаре В.Даля нет зафиксированного слова «осколки», «осколок». Но к слову «обламывать» дано примечание: «Бранное, нечистый, дьявол, некошный» [Даль 1979, II: 593].

ем». Сжигание трупов в погребальном индоевропейском обряде считалось актом смерти (уничтожение непрочной составляющей части) при бессмертии души. Полное уничтожение, как известно, может быть достигнуто при абсолютном измельчении, развеивании праха; отсюда, в сказках: рассеивание праха по зернышку дает основание не опасаться восстановления уничтоженного, оживления мертвого¹.

В мифах человек окружен миром природы, но не миром вещей. Вещи либо рукотворны, являются произведением человека (в этом смысле они лишены таинственного смысла), либо являются подарками богов (в этом случае они наделены сверхъестественной силой: пояса, зеркальный щит, плащ, летающие сандалии, кольца, клубок Ариадны и т.д.). Исключение составляют музыкальные инструменты в силу того, что музыка осмысливается как водительница в иные миры, в инобытийные сферы. Отношение к вещам в мифах достаточно бережное. Редко упоминаются разбитые вещи². В отличие от природы, вещи безразличны к человеку. Они становятся носителями добра или зла в зависимости от того, какими функциями наделяют их боги. Так, напр., сосуд, открытый любопытной Пандорой, остается целым, но пустеет, утрачивая свое содержимое (отсутствует акт разбивания как уничтожения). Сохраняется, в целом, трепетное отношение к вещи, т.к. в сознании прочно закрепляется закон мифологической логики: часть и целое тождественны. С другой стороны, бездонные бочки, которые обречены наполнять Danaиды в наказание за свои преступления, лишены своего привычного облика и, следовательно, функции (бочка без дна – разрушенная целостность – абсурд).

В русской поэзии начала XIX в., тесно связанной с античной мифологией, «осколки» и «пепел» менее всего ассоциируются с «мусором». Романтизм актуализировал бурный пейзаж в живописи и литературе; излюбленным мотивом стал пейзаж-руины, пейзаж-развалины³. В подобных картинах поэтизировалась утраченная культура, цивилизация, природа; пейзаж становился формой философских медитаций: он осмыслился как следствие катастрофы или разрушающего воздействия Времени.

Эстетическая культура изображения внутреннего мира человека, воспитанная на представлениях «школы гармонической точности», школы Жуковского, Батюшкова, Пушкина, исключала «осколоч-

¹ См. подробнее об обряде сжигания: Топоров 1990.

² Об отношении человека с вещами в исторической перспективе см.: Аверинцев 1977.

³ См. подробнее: Турчин 1980.

ное» изображение¹. Символика, возникшая в этой связи, отражает трагическое восприятие художником человеческого бытия, воспринятого в философских обобщениях начала века как абсурдное: «*Развалины на прахе строит минутный человек ...*» [Батюшков 1977: 349].

Поэтические уподобления человека сосуду, истоки которых - в античности, порождает метафорику, отражающую катастрофичность как черту сознания:

... не осушив его, фиал волшебств разбил... [Вяземский 1986: 144],

*.. Душа китит, но руки не рабыни
разбить сосуд свой роковой...* [Полежаев 1987: 95]²

Смена возрастов в концепции человеческого развития поэта «волевого» типа обозначают как разбивание сосуда: «*Я подвиг жизни совершил и юных дней фиал безвкусный, но долго памятный разбил!*» [Полежаев 1987: 198]³. Безвкусный – здесь: «пресный».

На этой же основе развивается и метафорика разбитого счастья: «*Наше счастье разбитое видим мы игрушкой волн...*» [Жуковский 1980, I: 117], где метафора возникает из усеченного «сосуд счастья» как результат деформации, редукции.

Высокая традиция восприятия «осколков» сохраняется в антологическом жанре, в частности, в надписях (напр., у Пушкина «Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила»)⁴. «Высота» семантики обусловлена тремя моментами:

1) углом зрения, заданным жанром (в отличие от юношеской лирики, где преобладала пародия на мифы и литературные сюжеты, в

¹ См. подробнее в первом разделе настоящей монографии («Пушкин: “театр элегии” и “театр послания”»).

² С этим соотносится самохарактеристика Батюшкова: «Я похож на человека, который не дошел до цели своей, а нес на голове красивый сосуд, чем-то наполненный. Сосуд сорвался с головы, упал и разбился вдребезги. Поди, узнай, что в нем было!». Цитируется по: Вяземский 1883: 481.

³ В этом плане важно замечание Н.Н. Скатова о пушкинских кризисах: «Самые кризисы Пушкина – это по сути нормальные, естественные и неизбежные “возрастные” кризисы. Те или иные даже драматические события внешней жизни не столько их определяют, сколько сопровождают их, им, так сказать, аккомпанируют, дают им пищу» [Скатов 1981: 32]. Это принципиальный момент в концепции исследователя, утверждающего, что в «Пушкине русский человек явился как модель, как программа, как прообраз будущего» [Скатов 1981: 25].

⁴ В антологической миниатюре «Нереида» изображение богини колеблется между реальностью и сном, иллюзией. Красота обыкновенной женщины возводится в ранг «поэтического», «мифологического».

30-е годы Пушкин воссоздает дух древности, тип мышления в его исконной природе);

2) в произведении ошутима первооснова – скульптурное изображение – статуя Пьеретты в Царском Селе (авт. Соколов) – объект изображения, хотя статуя «литературна», ее основа – эпизод из басни Лафонтена. Пушкинское произведение демонстрирует бесконечность культурных превращений-метаморфоз: пластика оживает в слове, возвращаясь к своему истоку. Метаморфозы обозначают архетип: ситуация обрастает интерпретациями;

3) образ разбитого сосуда хранит в себе одновременно несколько традиций: идущую от античности и закрепленную в поэзии XVIII в., согласно которой время изображается как река, вытекающая из урны (см. у Радищева: «*Урна времен часы изливает каплям подобно...*» – «Осьмнадцатое столетие»), кроме того, идущую отсюда же традицию уподобления человеческой жизни сосуду. Разбитая посуда трактуется неоднозначно: это символ утрат в бытовом плане, она знак разбитого счастья в философском. Согласно народным суевериям, посуда бьется к счастью, т.е., заключает в себе защитную, оберегающую, функцию: отрицая, дает положительный итог. Е.Кагаров отмечает среди обрядовых действий на славянских свадьбах разбивание посуды после совместного питья вина женихом и невестой – это способ избежать сглаза или порчи. Недруг не может после них прикоснуться и разбить счастье, роковая случайность устраняется заранее. Разбиваемое отвращает беду [Кагаров 1929: 152-189].

В пушкинской миниатюре бытовое и бытийное сопряжены: он играет бытовым (ситуация реальной жизни) и бытийным (философская символика времени, его неиссякаемой струи) планами; ключевое слово «чудо» кодирует перескок; границы между искусством и реальностью сняты. «Праздный черепок», утративший бытовое свое предназначение, становится символом размышления человека над бренностью бытия и скоротечностью человеческой жизни. «Катастрофическое» отливается в изящные формы, превращаясь в произведение искусства. Так, нецелостное, разрушенное становится объектом искусства. По контрасту с Галатеей, которая родилась как целое, – этот образ более частотен в поэзии начала XIX века.

В элегии и послании – жанрах высокой поэзии (традиции жанрового мышления еще достаточно сильны для поэзии начала XIX в.) – преобладающим является образ пира, связанный с определенной философской традицией (в первую очередь античной) и символизирующий жизнь, бытие в целом. Помимо кубков, бокалов, чаши, а также амфор, сосудов, атрибутами пира являются бутылки. «Разбитые бу-

тылки» – образ, сопровождающий пиры в лицейской поэзии Пушкина, но это скорее выражение не самого пира, а его внезапного прекращения. Это образ стесненной свободы, образ украденного счастья и символ катастрофичности в понимании, присущем молодому поэту.

Пушкинская культура восприятия внутреннего мира человека исключала «осколочное» изображение, что отвечало принципам «школы гармонической точности». Несмотря на то, что романтики ввели в обиход понятие разорванного сознания, в основе их поэтического мира лежало представление о непрерывной материи. «Здесь» и «там» принадлежали разным измерениям, здешний и потусторонний миры соприкасались («сопрягались» – В. Жуковский)¹. Метафизическое мышление переводило понятия, не поддающиеся человеческому разуму, на язык метафор (так, смерть обозначалась как «переселение душ», «новоселье»). В поэзии начала XIX в., как и в мифах, человек существует в природе, с нею соотносен, ею измерен. Человек осмыслен как природа, и потому его изображение природоморфно. Женская красота «переведена» на язык природы, возраст человека рассматривается по аналогии с природными этапами, чувства раскрываются через природную символику. Поэтично все, что есть в природе, т.к. она – целесообразное создание. Поэтому цветок, сорванный и брошенный в воду, – отнюдь не сор, не мусор, а поэтическая аналогия, символ².

Этим запрограммирована целостность изображения человеческих переживаний, которые находят аналогии с водной или огненной стихиями, а также со стихией света³.

¹ Пушкину свойственно прозревание красоты в обыденной жизни. Такова его «Нереида», стихотворение, в котором изображение богини колеблется между реальностью и сном, иллюзией. Красота обыкновенной женщины возведена поэтом в ранг поэтического, до мифа.

² В. Вацуру, исследователь поэзии пушкинской поры, связывает элегию с идиллическим хронотопом [Вацуру 1994: 149]. Мышление, воспитанное в подобных условиях, не предполагает разорванных, разломанных изображений. Кстати, любопытно, что Пушкин просил друзей о виньетке на его сборнике стихов, предназначенном для печати: «Виньетку бы не худо, даже можно, даже нужно, даже Христа ради сделайте, именно: Психея, которая задумалась над цветком» (от 15 марта 1825 г. [Пушкин 1958, X: 130]). В этом замечании содержится намек на природоморфное понимание чувств и аналогичный принцип их воссоздания, своеобразная культура чувств.

³ Исследуя пушкинскую психологическую терминологию, М. Гершензон уловил близость Пушкина и Батюшкова в формулах поэтических речений, отражающих внутреннюю жизнь, символика которых восходит к античной мифологии: «...те, что представляли чувство, как жидкость, и те, что изобра-

Мотивы расколотого сердца в поэзии Пушкина очень редки, и они знаки катастрофичности; выраженные в метафорах излома, они появляются исключительно в шуточных посланиях-эпиграммах, не имеющих уже отношения к эстетической культуре элегии, основанной на принципе гармонизации: «*Слезами только буду сыт, хоть сердце мне печаль расколлет*» (Анне Н.Вульф [Пушкин 1956, II: 320]); «*Вот, Зина, вам совет: играйте, из роз веселых заплетайте себе торжественный венец и впредь у нас не разрывайте ни мадригалов, ни сердец*» (К Зине [Пушкин 1956, II: 324]). Это находит параллель исключительно в письмах Пушкина, да и то в черновых вариантах. Так, в письме к К. Собаньской: «*Ваша душа еще будет некоторое время пребывать среди обломков стольких разрушенных очарований...*»¹). Достаточно сравнить это с письмом от 2 февраля 1830 года: «*Но что такое душа? У нее нет ни взора, ни мелодии – мелодия, быть может...*» [Пушкин 1958, X: 806].

Обломки. «Обломок», включаясь в оппозицию часть/целое, отмечает начало традиции осмысления человека в русской поэзии, с одной стороны, как малозначащего существа в общей картине вселенной: «*...дробь мелкой дроби в общей смете*» [Вяземский 1986: 200], с другой - как обреченного на абсурдное существование: «*...прежнего единый брошенный обломок*» [Жуковский 1980, I: 324], «*Обломком я стою в виду твоей нетленной святыни, пред твоей красою неизменной...*» [Вяземский 1986: 345]. По аналогии ощущение заброшенности выражается в сравнении со старым календарем: «*...заброшен я в пыли, как старый календарь*» [Вяземский 1986: 149].

«Обломки» сохраняют «высокое» значение в нескольких случаях. Идея свободы в русской романтической лирике (и в русском менталитете вообще) неизменно связывалась с необходимостью разрушения. «Обломки самовластья» (А.Пушкин «К Чаадаеву», 1818) – символ свершенного возмездия, право на которое неоспоримо. Образ, восходящий к символике романтической исторической живописи, отражает не трагизм восприятия мира в его неизбежной катастрофичности, опирающейся на волну человека-индивидуалиста, но максималистский порыв, сметающий на своем пути все препятствия.

жали душу или отдельные состояния как газообразные» [Гершензон 1924: 27, 30].

¹ Цит. по: Глебов 1933: 205.

К символике романтического пейзажа-руин¹ восходит образ обломков в поэзии Баратынского: «*Предрассудок! он обломок давней правды. Храм упал; а руин его потомок языка не разгадал*» [Баратынский 1989: 197]². В поэтической концепции сборника «Сумерки» это одно из стихотворений, в котором реализовалась попытка поэта восстановить утраченную гармонию бытия. Скорбя об утраченном единстве с природой, Баратынский настаивает на необходимости бережного отношения к интуитивному опыту прошлых поколений, ближе современных стоящих к природе, ее тайне, не постижимой в настоящем. Баратынский считает, что культура жива, прежде всего, сохранением откровений, даже если они чужды настоящему, рационалистическому сознанию³.

Ключья. Лохмотья - вариант «осколков». Подобное восприятие укладывается в концепцию жизни-маскарада: «*Сорви одежду! - пыль под мишурой честей...*» [Вяземский 1986: 128]. В формирующейся традиции сознательное противопоставление костюма поэта одежде светского повесы; изображение поэта, таким образом, подчиняется антитезе внешняя неприглядность/высота внутреннего духовного мира. Почти реминисцентны изображения уважаемых поэтов прошлого и настоящего: «...*Бессмертный сей неряха - Анакреон, друг красоты и Вакха, поверьте мне, в халате ел и пел...*» [Вяземский 1986: 110].

По аналогии изображается тень Крылова – единственного из поэтов, чьи стихи не потонули в Лете, будучи подвергнутые серьезно испытанию:

*Тут тень к Минусу подошла
неряхой и в наряде странном,
в широком шлафроке издранным,
в пуху, с лохмотой головой ...* [Батюшков 1977: 362]

Неряшливость принципиальна: с одной стороны, это выражение абсолютной свободы, разрыв с общественным мнением, с модой; с другой – это знаковое изображение личности не от мира сего, пренебрегающей материальными интересами. Так, в русской поэзии начинает складываться особая философия и эстетика лени, символом которой

¹ См. о пейзажном ландшафте: Соболева А. Семантика руин. Русский пейзажный парк и его западноевропейские прототипы // Вопросы искусствоведения. IX (2/ 1996).

² См.: Пильщиков И.А. Понятия «язык», «имя» и «смысл» в концептуальной системе поэтического мира Баратынского // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 29. Wien, 1992. P. 5-30.

³ Об утрате языка и о распадении связи времен см.: Фаустов 1998.

стал халат: «Жизнь наша в старости – изношенный халат...» [Вяземский 1986: 416].

Вяземскому близка мысль о срастании человека со своим двойником, каковым является халат, о тождестве части и целого («в лохмотьях наша жизнь, и он в лохмотьях тоже»). Но не только старение – общий закон бытия – обнаруживает родственность человека и его халата; халат – аналог небесной скрижали, в которой записаны грехи и благостные поступки, совершенные хозяином: запечатленный духовный портрет, немая исповедь. «Невыводимые пятна» – знаки судьбы, подобие тех зарубок на память, которые в древности делал человек. «Окропление» – несет символику живой и мертвой воды, поэтому халат – несбрасываемая оболочка – входит в поэтический миф об умирании/воскресении. Так, халат, представляя собой сниженный вариант Книги Бытия (ибо здесь не столько прогноз, сколько реализация, летопись иероглифического плана), в то же время, в соответствии с христианской традицией, брэнная оболочка, «тело», хранящее душу.

Пепел. Согласно словарю В.Даля, «пепел – продукт полного уничтожения в результате сожжения» [Даль 1979, III: 30]. В поэтической традиции XIX в. «пепел» по семантике соотносится с «прахом», это понятия заменимые, тождественные. «Прах» – поэтический символ разрушающегося мира в лирике Жуковского, Батюшкова, Вяземского, Баратынского. Максимальной степени обобщения достигает этот образ у Баратынского («прах дряхлеющей вселенной» [Баратынский 1989: 62]). Ср. у Пушкина: «родное пепелище»¹. Таков принцип и масштаб воссоздания мира у обоих поэтов.

Словоупотребление расставляет акценты в поэтической концепции. Так, величайшая катастрофа древности – извержение Везувия – у Пушкина в его наброске отмечено «прахом»:

*Кумиры падают! Народ, гонимый страхом,
Под каменным дождем, под воспаленным прахом,
Толпами, стар и млад, бежит из града вон* [Пушкин III: 281]²

¹ «Родное пепелище» – наследованный от отца или предков дом, жилище, место, земля (ср. «погорелое место, пожарище») – Даль 1979, III: 30. В русской традиции на этом основано «самостоянье человека»: «Два чувства дивно близки нам, в них обретает сердце пищу: любовь к родному пепелищу, любовь к отеческим гробам» [Пушкин 1957, III: 214]

² Еще один пример того, как в культуре осуществляются бесконечные метаморфозы. Замыслом для этого стихотворенья послужила картина Карла Брюллова «Последний день Помпеи». Об истолковании замысла неоконченного произведения Пушкина см.: Лотман 1986.

Тогда как «пеплом» он обозначает нечто более интимное, родное (См., напр., в «Сожженном письме»).

Совпадение в обозначении человеческих останков у Жуковского и Пушкина объясняется неразличением этих понятий у Жуковского: «Здесь пепел юноши лежит» («Сельское кладбище» [Жуковский 1980: 47]), «Ах, может быть, под сей могилую таится прах сердца нежного, умевшего любить» («Сельское кладбище» [Жуковский, 1980, I: 44]). Или:

*Вотще глас почестей гремит перед гробами –
Угасший пепел наш они не воскресят*
(«Сельское кладбище» [Жуковский 1980, I: 44])

Очевидно, что «прах» означает мертвое, не восстановимое, не подлежащее оживлению; тогда как «пепел» - осмысление того же, но в иной традиции. Человеческая жизнь ассоциируется здесь с огнем (свечой и т.д.), угасание пламени символизирует уходящую жизнь (в соответствии мировая культурная традиция). Поэтому появление «пепла» в финале (в эпитафии на могиле певца, безвременно угасшего) вполне мотивировано: эпитафия – надгробный памятник, назначение которого – своеобразная поэтизация личности, точнее ее ранней смерти. «Пепел» – элемент этой мифологизированной картины мира.

У Пушкина подобное употребление мотивировано стилизацией под античность, в которой смерть человека хотя и истолковывается двояко, но сохраняется высокая семантика слов-образов, ее репрезентирующих. С одной стороны, смерть как обращение в тень: «...*На тихий берег вод забвенья веселой тенью отлетать...*» («Мое завещание. Другьям» [Пушкин 1956, I: 134])¹. С другой - в пепел: «*Смертный миг наш будет светел; и подруги шалунов соберут их легкий пепел в урны праздные тиров*» («Кривцову» [Пушкин 1956, I: 326])².

В XIX в. поэты охотно использовали для стилизации или обозначения высоты жанра библейское понятие «посыпать пеплом главу» как выражение скорби, печали, горя: «*Почетную главу посыпав скорбным прахом...*» [Вяземский 1986: 144], где подобная ситуация выражает порыв негодования и становится символом разрыва поэта с обществом, символом его позиции.

Сожжение стихов в поэтической традиции XIX в.³, чаще всего осмысленное как расправа над бездарностью, достаточно актуальный

¹ См. в этой связи размышления С.Г. Бочарова: Бочаров 1979.

² О сжигании трупов вместо предания земле см. подробнее: Топоров 1990.

³ О сжигании рукописи как поведенческом жесте, приобретающем метафизический смысл, см.: Nego 1991: 228-232.

мотив. Так, парадоксальность поэтического мира пушкинских посланий лицейского периода заключается в том, что мир этот принципиально нерезультативен, обладает нулевым итогом: мечты оборачиваются сном (пусть хотя и волшебным), а поэтические страницы летят в камин: «Или в минуту вдохновенья небрежно стансы намарать и жечь потом свои творенья...» [Пушкин 1956, I: 178], причем сжигание стихов – акт не менее вдохновенный, чем само творчество. В мире, где царит закон поэтической игры, свободно разрушаются границы между бытовым и поэтическим мирами, поэтому там «*трубку разжигают Безрифминым лихим*»¹.

«Грязь», «нечистота» современного состояния поэзии находит выражение в наделинии поэтов говорящими фамилиями, не оставляющими сомнения в отсутствии у них даже намека на поэтический талант: Кропов, Бесмыслов, Безрифмин и т.д. Эпиграмматическая поэзия молодого Пушкина запечатлевает акты вандализма в издательстве над его литературными врагами. Чаще всего поэт «топит» своих врагов, осуществляя типично арзамасскую расправу: описание ритуала потопления беседчиков в Лете выдержано в тоне арзамасского наречия, в основе которого лежит принцип выворачивания наизнанку. Высшая степень пренебрежения выражается в том, что эти поэтические труды обозваны «навозом»:

*Так пишет (молвить не в укор)
Конюший древнего Пегаса
Свистов, Хлыстов или Графов,
Служитель отставной Парнаса
Родитель стареньких стихов,
И од, не слишком громозвучных,
И сказочек довольно скучных* [Пушкин 1956, I: 161]

В соответствии со смеховой традицией, основанной на семантике низа, им предписано вполне достойное назначение – служить подтиркой в физиологическом акте: «...*Я же грешную дыру не балую детской модой и Хвостова жесткой одой, хоть и морищуся, да тру*» [Пушкин 1956, I: 410].

И вновь игровая стихия пушкинской поэзии разрушает границы между действительностью и условным поэтическим миром. Одам возвращено их первоначальное значение: это всего лишь бумага, которая, согласно, народной мудрости, запечатленной в устойчивом фразеологизме, все стерпит.

¹ См. подробнее в раздел «Русская поэзия первой трети XIX в.: жанровый архетип и поэтика» в настоящей монографии.

В поэтической мифологии «Арзамаса» поэт наделяется несколькими почетными функциями: в соответствии с понятиями «чистота» и «очищение», он - пристав в конюшнях и истопник в печах Парнаса. Подобные функции имеют опору в Арзамасских катехизисах: борьба с литературными врагами являлась обязанностью членов общества и составляла основное содержание их эпиграмм и посланий. Поэтому ироническое снижение образа Парнасской республики и ее обитателей, связанное с образом «чистоты», очищением от мусора, грязи, нечистот, имеет идеологический подтекст. Пространство четко поделено на «свое» и «чужое»; присутствие в том и другом предопределено наличием таланта или его отсутствием. Поэт – маргинальная фигура, наделенная высокими полномочиями:

*Я прежде был пристав
Крылатого Пегаса.
За стойлами Парнаса
Душистыми глядел.
Но вскоре произвел
Не в очередь, за рвенье
И прочим в поощренье,
Державный Феб потом
Меня истопником
Своих племянниц Граций,
Которым наш Горацій –
Державин так знаком;
Не торфом, не дровами,
Но глупыми стихами
У Граций топят печь!* [Жуковский 1980, I: 181]

(Ср. по аналогии у Баратынского: «Я конюхом был у Пегаса, навоз Разинов подгребал...» [Баратынский 1989: 310])¹.

Акт сожжения как расправа над истинным талантом направлен бумерангом против себя; таков, по Вяземскому, жребий того, кто судит не по правилам: «...Пусть яркий пламень казни венец творца и наш позор сожжет! Но ты, дружок, ты чужд такой боязни! Как сжечь тебя? Не загорится лед!» [Вяземский 1986: 116]. Подобная метафора в ее вариациях постоянна для поэзии XIX в. (см. «водяные стихи Хлыстова», «сырой Хлыстов» и т.д. у Жуковского).

¹ В мифах герои вынуждены были выполнять грязную работу как наказание, после совершенного преступления им необходимо было «очиститься». «Низовое» положение в поэзии начала XIX в. – указание на скромность дара и положения в поэтической республике и в то же время сознание ответственности за судьбы русской поэзии.

Мистерия смерти/воскресения разыгрывается в пушкинском «Сожженном письме» (1825). Год обозначает известный перелом в сознании поэта, отмеченный новой культурой эстетического осмысления и воспроизведения чувств. Сюжет реализуется в параллелизме предметного (превращение письма в пепел) и чувственного (воссоздание переживаний по этому поводу) рядов. Параллелизм снимается мифологизацией. Фиксация этапов сжигания (письмо – пламя – дым – пепел) оборачивается последовательным воссозданием омертвления души. Автоматизм действий, в которых не участвует душа, находит выражение в ощущении раздельности тела и души¹.

Подобное отделение вполне мотивировано; порог преодолен: «Готов я; ничему душа моя не внемлет» [Пушкин 1956, II: 244].

Завершение акта сгорания сопровождается физической болью («*грудь моя стеснилась*»), вызванной тем, что письмо все более воспринимается как живое существо, нераздельное с поэтом, своеобразный его двойник, ощущения которого передаются поэту.

Сжигание письма обнажает природу переживания. Первоначально «она» вполне условный персонаж, воля которого – закон для поэта. «*Перстня впечатленья*» – это уже достаточно материализованное присутствие ее (отпечаток руки). Именно момент полного сгорания, обращения в прах обозначает «*заветные черты*», лик, явленный на «*легком пепле*» (в ранней поэзии обозначение останков человека). «Белизна» – знак очищения в жертвенном акте. Отголоски антропоморфизации ощутимы в обозначении «*пепел милый*». Мифологема смерти/воскресения разворачивается в сюжет жертвенной памяти; уничтожение имеет цель – сохранение памяти, без которой человеческое существование бессмысленно².

Специфика пушкинского воспроизведения чувств заключается в том, что «редукции эмоциональности» [Шмид 1994: 108] здесь нет: она скрыта, зашифрована в предметном ряду. Омертвление – маска бесчувствия – выражается, с одной стороны, в утрате души («*легкий дым, вьась, теряется с молением моим*», где «дым» сродни «дыханию»), с другой – в метаморфозах сознания (прощение сменяется молением, затем заклинанием).

Специфика интерпретаций «мусора» в поэтической традиции начала XIX в. противоречит розановской схеме: «Человек живет как

¹ П.Вайль и А.Генис истолковали пушкинское внимание к отдельным частям внешности как своеобразие видения мира поэтом, опередившее свое время. См.: Вайль, Генис 1990: 48.

² См. подробнее: Сендерович 1980.

сор и умрет как сор» [Розанов 1990: 205]¹. Подобное понимание придет гораздо позже.

Миг и вечность в поэтической форме: двестишия ²

Двестишия – непопулярная и малопродуктивная стиховая форма в русской поэзии XIX века. Обретшая себя преимущественно в произведениях переводного характера, она становилась своеобразным знаком «чужой культуры», а в парадигме русской культуры ей была отведена периферийная позиция (напр., в таких маргинальных жанрах, как альбом³). Узкий диапазон модальностей, предполагал полярность высокого/низкого: с одной стороны, эпическое звучание «античных» (антологических) строк или стихотворений новеллистического типа, приближающихся к притчам, с другой – смеховой эффект, возникающий на основе игрового принципа, порождающий многообразие иронических интонаций и подтекстов. Правда, иногда одно подменяло другое.

Так, у В.А.Жуковского альбомные надписи, внешне сохраняя признаки антологического жанра (лаконизм, пластика визуального ряда, «эффект остановленного мгновения» и т.д.), взрывают его «изнутри»: автор, надевая на себя маску поучающего мудреца, как бы предваряет изумление адресата, открывающего для себя довольно печальные законы бытия. Это достигается энергичным развитием мысли, когда в тексте присутствуют только «начала» и «концы», а опущенная «середина», остается в подтексте, создавая тем самым неожиданный эффект, усиленный напрашивающейся аналогией человека/природы:

*Утро одно – и роза поблекла; напрасно, о дева,
ищешь ее красоты; иглы одни ты найдешь*⁴

¹ «Сор» вошел в пушкинский роман «Евгений Онегин», создав его своеобразный подтекст: «Порой дождливою намедни я, завернув на скотный двор... Тьфу! прозаические бредни, фламандской школы пестрый сор!» [Пушкин 1957, V: 203].

² Двестишия трактуется нами двояко: как стихотворная строфа и как жанровая модель (альбомная надпись).

³ См. об альбоме: Егоров Б.Ф. Альбом как модель эстетических вкусов владельца // Культура и текст. Материалы междунар. науч. конф. СПб; Барнаул, 1996; Петина Л.И. Художественная природа литературного альбома первой половины XIX в.: Автореферат дисс... канд. филол. наук. Тарту, 1988.

⁴ Двестишия входит в цикл, написанный в 1837 году и состоящий из 9 стихотворений. Как отмечает И.М.Семенко, комментируя цикл, «эти девять стихотворений... Жуковский вписал в оставшийся после смерти Пушкина

(«Из альбома, подаренного графине Ростопчиной» [Жуковский 1980, I: 315])

Аналогия закреплена в графике: природный план представлен одним глаголом в центре строки, человеческий – двумя, расположенными по краям, как бы «окольцовывая» его в линейном, необратимом времени.

Роза традиционно в эмблематике символизировала, с одной стороны, «духовное возрождение тленного после смерти» [Купер 1995: 275-277; Фоли 1997: 395], с другой – «преходящую красоту» [Амбодик 1809: 48]. В тексте, опирающемся только на одно (второе) значение, автор, не сказав ничего лишнего, деликатно, в завуалированной форме, указал на скоротечность времени, несущего человеку неизбежную печаль от сознания наступающей осени. Кроме того, миг, схваченный и запечатленный в его мимолетности, сохраняет свою противоречивость, открывающуюся именно в лаконичной поэтической форме. Не эмблема придает целостность поэтической форме¹, а игра текста с подтекстом, предопределяющая содержание, перетекающее в форму. Двустийшие, имеющее конкретного адресата, прикреплено к какой-то конкретно-биографической ситуации, хорошо известной посвященным и легко восстанавливаемой в их сознании. Но вне ее – оно приобретает притчеобразность, претендуя на общечеловеческий смысл.

Передоверенное адресату простодушно-наивное состояние удивления перед чудом жизни в последующих надписях сохраняется за автором. Так, в надписи «Младость и Старость» при полном отсутствии глаголов автору удается передать динамику бытия, используя потенциальные возможности самой формы. Симметрия и зеркальность, актуализирующие «золотое сечение», ставшее композиционным принципом, создают иллюзию «бега времени». Человек, находясь в центре временного потока, пройдя «земную жизнь до половины»,

пустым его альбом для стихов и подарил этот альбом поэтессе Евдокии Петровне Ростопчиной» [Жуковский 1980, I: 418].

¹ См. об эмблеме у Л.А. Сапченко: «Образ эмблематической структуры выражал потребность в преодолении представлений о хаотичности мира, должен был установить разумные связи между разноплановыми явлениями, между миром и человеком. В эмблеме ощущение кризисности, нестабильности всего существующего, временности, недолго обретенной гармонии противостоит настойчивое стремление найти незыблемые основы бытия, неустранимые связи между человеком и природой» [Сапченко 2000: 133]. См. также: Морозов А.А. Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени// Проблемы литературного развития России 1/3 XVIII. Сборник 9. Л., 1974. С. 184-226

ощущает стремительность движения времени как бесконечную смену ролей в ритуале бегства/погони и вечную недостижимость желанного. Архетип бегства-преследования, с одной стороны, уводит эмоции в подтекст, с другой – придает тексту притчеобразность. Перенеся акцент на качество, несущее семантику оценки (эпитеты, определяющие время, полярны: «*О веселая младость! о печальная старость!*») [Жуковский 1980, I: 316]), Жуковский в динамической композиции воссоздает состояние растерянности человека, неожиданно столкнувшегося с неуловимым законом времени. Время персонифицировано (на это указывают заглавие, вызывающее ассоциации с аллегорическими скульптурами, и использование указательных местоимений, замещающих номинации возраста), но трагизм ситуации не снят в «античном» мироощущении¹.

¹ См. о тенденции XX в. в сторону сокращения объема стиха и увеличения роли подтекста в моностихе: Кузьмин Д.В. «История русского моностиха». Автореферат дисс...канд. филол. наук. Самара, 2004. Предложенный мною разбор моностиха В. Перельмутера о Жуковском («*Он Пушкина видел в гробу*») сводится к следующему. Стих содержит скрытую цитату из самого Пушкина: «Старик Державин нас заметил и, в гроб сходя, благословил...», обнаруживающую связь поэтических поколений и идею наследования, впоследствии разработанную А. Ахматовой («Наследница»). Достаточно вспомнить, что в отношениях учитель-ученик в паре Жуковский-Пушкин фигурирует подаренный портрет с надписью: «*Победителю ученику от побежденного учителя...*». Шуточное соперничество имеет серьезный подтекст. Здесь отсылка к позиции Жуковского, который, в 20-е гг., часто в письмах к Пушкину, пребывающему в ссылке, сетовал: «*Перестань быть эпиграммой, стань поэмой*», внедряя свой поведенческий принцип, основанный на романтическом слиянии этики и эстетики: «Жизнь и поэзия одно» и обнаруживая эстетическую глухоту к моцартианской натуре гения. И, хотя, как известно, по поводу последнего прижизненного (1824 г.) поэтического сборника Жуковского Пушкин бросил ироничную фразу: «Славный был покойник», подчеркивая тем самым несвоевременность поэзии Жуковского; тем не менее, никогда не позволял друзьям набрасываться на поэта: «*Зачем кусать груди кормилицы нашей, затем только что зубки прорезались*», отдавая тем самым дань Жуковскому. Более того, в письмах Жуковского есть замечательное высказывание по грустному поводу уходов поэтов (Державина, в частности), - о пустотах, которые остаются и которые заполнить уже невозможно. Как известно, Жуковскому свойственно мистическое ощущение связи миров, таинственное общения душ. И позиция Жуковского, спасающего ссыльного Пушкина, оправдывающего его перед государем. И позиция Жуковского в истории дуэли Пушкина. Так, проблема «отцов и детей», учителей и учеников оказывается перевернутой: и родителями, пережившим детей, и учителям, пережившим учеников, страшно быть оставленными на этом свете (а это уже Гоголь!). И в под-

«Эпическая» линия двестишый складывается, в основном, из стихотворений легендарного или балладного типов. Достаточно объемная форма – десятистрочная композиция, состоящая из двестишый, - ассоциируется в русской культуре со словом, несущим знание, опыт, мудрость, может быть, «ведовство». В этих двестишых историческая память существует как потенциально заложенная. «Парность» строк при этом интерпретируется как «утраченная гармония», «равновесие», «симметрия» (законы Космоса).

Обнаженная рационалистическая конструкция, содержательный план которой подчинен законам риторики, обречена, казалось бы, лишь на то, чтобы служить иллюстрацией поэтического мастерства в школьном курсе изящной словесности. Так, И.-Л.Уланд, освоенный Жуковским автор-двойник, необходим ему для того, чтобы через «чужое» выразить «свою боль» и свою житнетворческую позицию.

Сюжет, повествующий о трех путниках (написано в 20-е гг.), возвратившихся в родные края (реализация мифологического «вечного возвращения»), где вместо встречи с любимой девушкой их ждет известие о ее смерти («невстреча»), приобретает характер притчи, обобщенность которой подчеркивается символической мотивов. Используемое автором обозначение «путники» (а не «странники»¹) сразу отсылает к многовековой традиции осмысления жизни как пути: акцентируются моменты познания и испытаний, неизбежно сопровождающих этот путь.

Число «три» - сказочный архетип – создает эффект ожидания, что связано с «третьим», имеющим сказочный статус «не от мира сего», «не такого, как все»². И, действительно, позиция первых двух -

тексте еще одно - отсылка к Баратынскому, шутовское соперничество с которым так занимало Пушкина, отдававшего, как известно, Баратынскому первенство на российском Парнасе в элегическом творчестве. Баратынский, разбирая вместе с Жуковским бумаги в кабинете после смерти Пушкина, писал жене о том, что не уберегли Пушкина, совсем незнакомого публике; среди стихов попадают настоящие шедевры. Очевидно, что подобная трактовка – лишь доказательство известной глубины текста.

¹ В.И.Даль дает следующие толкования этих понятий. «Путник» - дорожный человек, путешественник, странник, идущий или едущий куда-то, прохожий, проезжий, дорожник» [Даль, III: 544], «Странник» - странний, захожий, человек с чужбины, прохожий, проезжий; гость, ищущий временного приюта» [Даль, IV: 336]. См. о многообразной семантике странствия: Романтизм: вечное странствие/ Отв. Ред. Н.А.Вишневская, Е.Ю. Сапрыкина. М., 2005.

² См. у В.Н.Топорова: «3 – не только образ абсолютного совершенства, но и основная константа мифопоэтического макрокосмоса и социальной органи-

позиция вполне земных людей, принявших свершившееся как факт, скорбящих об утрате, но при этом сознающих исчерпанность отношений как стечения трагически сложившихся обстоятельств, естественным следствием чего становится забвение. Ощущение конечности индивидуального бытия передает жест снятия, а затем набрасывания покрывала на лицо умершей как знак прощания. Жест третьего - поцелуй – приобретает символический характер. Поцелуй разрушает границы жизни и смерти: не принимая факта физической смерти, человек уповает на будущую запредельную встречу¹. Залогом вечной любви становится неизбывная память сердца. Позиция последнего - позиция самого Жуковского (своеобразное обыгрывание библейского: «последние становятся первыми»), что, однако, в самом сюжете завуалировано.

Деликатность предпочтения позиции третьего выражается в тонкой игре на различиях грамматических местоименных форм. Несмотря на то, что в речи первых двух персонажей «Я» присутствует в косвенной форме, как бы подчиняясь логике скорбного ритуала, в обоих высказываниях сохранен неизбежный эгоизм земного чувства, требующего обязательного присутствия рядом любимого человека. В речи третьего «Я», формально выдвинутое на первый план, свидетельствует о волевом начале и о своеобразном преодолении законов бытия и времени. При этом «Я» скорее ощущается как растворенное в Вечности и заслоненное миром.

Легенда Е. Баратынского «Мадонна» (вариант русского мифа об Италии), созданная под впечатлением Жуковского, о чем он сам сообщает в письме к И.Киреевскому, отвечая требованиям жанра, в то же время становится проявлением оригинальности поэта, не желавшего ни в чем напоминать своих предшественников. Оригинальность сюжета проявляется в том, что автор снял иррациональность чуда, и поэтому резкий поворот в судьбе персонажей получил вполне обыденное, прозаическое объяснение. Сюжетная схема, таким образом, оказалась подчиненной традиционному жанровому архетипу: испытания – искушение – чудо как воздаяние за верность. Морализатор-

зации (включая и нормы стандартного поведения)» - Топоров 1988, I: 630. В сказках младший – не такой как все.

¹ «Поцелуй» присутствует в параллельных сюжетах: эксплицитно в сказочных, литературно обработанных с благополучным финалом (См., напр., в «Спящей царевне»: «...он души не удержал и ее поцеловал. Вмиг проснулась она; и за нею вмиг от сна поднялося все кругом...») [Жуковский 1980, III: 28]), имплицитно в элегических, где остается несвершившимся жестом и открывает душе возможность мистической встречи.

ский финал, обращенный к читателю, подводющий итог сюжетной ситуации и выражающий прямую авторскую оценку, придает повествованию притчеобразность. Старушка, обладательница картины известного мастера, как истинная христианка сочетает в себе смиренность и твердость: имея бога в душе, получает неожиданную награду.

Двуплановость сюжета изначально задана. Уже в названии совмещены две точки зрения и указанный «предмет» двойтс: икона для посвященных в религиозное таинство и картина для посвященных в таинство искусства. Именно «мадонна» – источник чуда, венчающего сюжет. Неожиданный финал «итальянского текста» на мифопоэтическом уровне вполне закономерно разрешен. Мифогенное пространство (жалкая лачужка, существующая в пустынном безлюдном мире, окруженная руинами, которые, как известно, в традиции романтизма получили интерпретацию «входа в иной мир») – порог, с которого начинаются чудеса.

Параллелизм, «онтологическое тождество», идентификация религии и искусства – в этом смысл концепции Баратынского (См.: «Болящий дух врачует песнопенье...» и «Ахилл» из сборника «Сумерки»). Баратынский в 30-е гг. настаивает на шеллингианской идее гармонизации бытия, реализуя эту идею в русле мариологии.

Вторая группа стихотворений имеет фольклорный генезис. Стихотворение «Были бури, непогоды» (1839), расположенное в «Сумерках» между двумя другими, объединенными единством мотива («Бокал» и «На что вы, дни...»), является «переходным» в триаде осмысления трагических законов бытия: первое из них утверждает позицию «индивидуальной» философии и представляет точку зрения «изнутри»; последнее – через оппозицию тело/душа обозначает непреодолимую («роковую») необходимость, не дающую выхода из жуткого круговорота. Максимальная степень обобщения придает лирическому высказыванию характер аксиомы, не требующей подтверждения ее истинности. Срединное положение занимает стихотворная форма, сама по себе несущая семантику всеобщности, при этом содержание как бы находится в процессе «формирования»: личный опыт «переплавляется» в «закон», постижимый на основе «уединенного откровения». Исповедальное по форме, стихотворение демонстрирует динамику я/ ты: «безличные» формы глаголов, «опредмеченные», или овеществленные, переживания – все это способствует объективации, дистанцированию, своеобразному выведению внутреннего переживания за пределы одинокой души. Исповедальность, однако, не реализуется в диалоге, в ситуации общения с Другим. «Закон» бытия души обозначается в точке соприкосновения «личного» и «общего».

Двустихие – форма, как бы дублирующая физиологический акт дыхания, укладываемая в его ритм («вздох» и «выдох»). Поэтическая форма у Баратынского, заключающая в себе двенадцать строк, с одной стороны, «воссоздает» ритм затрудненного дыхания, с другой – обозначает предельность душевного движения, сводящегося к движению по кругу собственных переживаний.

А.С. ПУШКИН

Сновидный мир и его культурные смыслы (поэма «Руслан и Людмила» и цикл сказок)¹

Сказочная поэма «Руслан и Людмила», будучи своеобразным ключом к поэзии начала XIX в., содержит культурный код пушкинской эпохи². Художественная антропоцентричность сознания нашла выражение в передаче переживаний: на языке стихий - водной или огненной субстанций. Специфика обрисовки славянского мира в поэме опирается на эти представления, связанные с эгегической культурой поэзии пушкинского времени, и шире - на метафизические представления о непрерывности материи и о стыках - швах бытия.

Уже в семантике имен обозначился основной конфликт поэмы (добро и зло), конфликт, восходящий к основному мифу - о поединке Аполлона с Пифоном (или Громовержца со Змеем), т.е. света и тьмы [Козубовская 1998].

Силы добра группируются вокруг князя Владимира-Солнца, тогда как зло сосредоточено возле Черномора (см. у В. Даля: «мора» - «мрак», «тьма», «морок», «сумрак», «потемки», а так же «чума», «морозная смертная зараза», «язва», «повальная смерть» [Даль 1979, II: 345]). Семантика пространства обозначается в соответствии с семантикой имен: пространство Руси - здешнее, естественное, подчиняюще-

¹ Фрагмент о поэме «Руслан и Людмила» опубликован в сборнике «Филологический анализ текста». Барнаул, 1999. С. 3-10. Второй фрагмент о сказках вошел в следующую статью: Козубовская Г.П. «Осколки» и «пепел» в поэзии русского романтизма//*Studia Litteraria Polono-Slavica*, V. 4: *Utopia czystości i góry mąciora*. Warszawa 1999. S. 215-234. Данная статья является продолжением указанной работы, опубликованной в издании ПАН. См. также: Козубовская Г.П. «Осколки» и «пепел» в русской поэзии. Тезисы// *ΣΚΟΥΠΙΔΙΑ/Purgamenta/Śmiecie/ Mycor в быту, в языке, культуре и в искусстве/литературе*. Warszawa, 1998. С. 31-32.

² См. трактовку пушкинской жанровой модели как диалектики эйдоса и меона и категории невыразимого в работе Е.В. Свинцова [Свинцов 2000].

еся земным законам, в том числе и православным; место обитания Черномора – «север», полнощное царство, царство небытия, потустороннего мира; он властитель полнощных гор, символизирующих вечную зиму, окаменение, омертвление.

Аналогично и время: Русь живет по календарному времени, подчиняясь законам природы и ее круговороту, колдун - в перевернутом времени, как бы вне времени, знаком чего являются его «многие лета». Но формы его явления в мире здешнем - «мгновенность», «сверхскоростность», «сверхмера», которые, в конечном счете, являются признаками инобытия¹. Появление Колдуна обязательно сопровождается громом, молниями, т.е. нарушением привычного порядка жизни, покоя, гармонии, но даже в сгущенной тьме он - самая черная точка - предел темноты (см., напр., сцену похищения Людмилы, где колдун предстал взору испуганного Руслана как сгущенная тьма). С Колдуном вообще связаны в поэме разломы, развалы, провалы, свидетельствующие о несовместимости миров здешнего и потустороннего.

Мир неведомых сил в поэме Пушкина иерархичен. Так, колдун-финн, постигший тайны природы, обрел дар предвидения событий, предначертанных судьбой, однако влиять на ход этих событий, предотвратить их он не может. Предоставляя возможность случиться тому, что запрограммировано судьбой, он лишь в какой-то степени изменить может последствия уже свершившегося, только корректируя общий ход жизни. Наина - носительница зла, оборотень, колдунья, разрушающая чужое счастье, противопоставляющая миру свою волю. Однако чары ее не вечны и бессильны перед истинной силой чувства. Карла, владеющий ночным миром, - бессильный старик, не способный добиться любви молодой девицы. Все трое завязаны узлом любви. Финн, в страданиях безответной, отвергнутой любви обретая тайну познания, не смог стать счастливым, не узнал взаимного чувства; обольстительница Наина, играя в любовь, не постигла ее истинной сути; Черномор, привыкший повелевать, не в состоянии насладиться духовной близостью с любимым существом. Общее для сил зла: никто из них в полной мере не владеет Временем; все подвержены его власти, все стареют, все обречены на умирание, никто не может вернуть себе молодость, повернуть время вспять².

¹ «Предельность» – качество, ведущее к возникновению мифологической реальности в художественном мире Пушкина в 30-е годы. См. об этом подробнее: Минц, Лотман 1981.

² Поэма обращается к центральной для пушкинской лирики проблеме времени: размышления о синхронности развития человека и природы появляются уже лицейский период. См.: Фомичев С.А. Поэзия Пушкина

Неподвластность Времени колдовским силам объясняется тем, что время - принадлежит миру света, космоса, порядка; оно связано с мерой и естественностью - главными признаками живой жизни. Перечисленные выше персонажи являют собой нарушение меры, они символы ненормального, перевернутого мира, антимира¹.

Распределение света и тьмы в поэме подчинено этическому принципу. Все злое и несправедливое происходит либо во тьме, либо при лунном свете: двойное похищение Людмилы сначала Черномором, затем Рогдаем, бой богатырей и соперничество, встреча Руслана с Головой и т.д. Наоборот, торжество справедливости вершится при солнечном свете: финальный бой и победа Руслана над печенегами, окончательная победа Руслана над Черномором, обретение им Людмилы и т.д.

Семантика пространства в сюжете предопределяет поединок зла и добра. «Чистое поле» - естественное пространство богатыря, где он может помериться силами с врагами, - горизонтальное пространство здешнего мира; это пространство, где богатырь, сила которого хотя и питается кровной связью с матерью-землей, может надеяться только на себя. Вертикальное пространство – локус злых сил².

Но локусы «тьмы» семантически неоднородны. Так, пещера отшельника – уединенное место, не предназначенное для зла; «подвал» - место хранения меча, содержащую силу, способную победить волшебство; «темница» - место заточения Людмилы (таково эмоциональное восприятие героиней замка Черномора). Семантика «низа» и «верха» связывает эти локусы с миром зла. Полярность значений этих локусов (с одной стороны, «сокрытие», «спасение», с другой – «поглощение», «уничтожение») превращает пространство в наоборотное. Обозначенные локусы - метафоры сил зла, наступающих на мир света

на. Творческая эволюция. Л., 1986; Фомичев С.А. Праздник жизни. Этюды о Пушкине. СПб, 1995. В поэме Пушкина интересуют не столько чудеса метаморфоз, сколько законы сердца. См., напр., как авторской лирической стихии «опрокидываются» законы волшебства: *«Поверьте мне, друзья мои: кому судьбою непременной девичье сердце суждено, тот будет мил на зло вселенной; сердиться глупо и смешно»* [Пушкин 1957, IV: 29]. Или, наоборот, удостоверяются законы сердца, с оговоркой, правда, на «чужой опыт», «чужие знания»: *«Уже давно Шехерезада меня предупредила в том, но светлый терем не отрада, когда не видим друга в нем»* [Пушкин 1957, IV: 36]

¹ См. о философии Пушкина, о времени как закономерности и о роли Случая: Кибальник 1998; Вацура 1994.

² Имеется в виду верх/низ. Вертикаль в поэме как христианская аксиологическая константа не работает.

(ночь, поглощающая мир, тьма, окутывающая его и т.д.). Голова - метафора и символ одновременно. Подобие холма, только живое, она есть воплощение зла. Будучи препятствием на пути богатыря (горизонтальный срез), она источник гибели. Прорастая из земли, являясь выражением ее хтонической сущности, Голова – напоминает хтонических чудовищ: располагаясь, как Цербер из античных мифов, у входа в нижний мир, она охраняет вход в него. В то же время она подобие стихийной природы, губящей человека (ее дуновение сходно с бурей)¹.

Находясь на страже чудесного меча, наделяющего волшебной силой земных смертных людей, Голова – невольная носительница зла, порабощенная воля, насильственно подчиненное и вынужденное служить злу существо. Будучи жертвой несправедливости и вероломства со стороны близкого человека, ощущая себя не отмщенной, не воздавшей должного обидчику, Голова механически исполняет волю хозяйки. Гротеск - деформация целого (тела) – двупланов: с одной стороны, он имеет реальную основу (в этом выражение физических последствий нарушенного обряда погребения: Голова - это не что иное, как тело, не преданное земле, разъятое на части, не освещенное обрядом), с другой - в нем заключен символический смысл (это нравственное наказание за неразличение добра и зла, за слепоту и в то же время – проявление обиды, загнанной внутрь²).

Территория Черномора расколота надвое. Внешнее пространство – мир, который Людмила видит из окна своей «темницы», внутреннее - мир, в который ее поместили. В последнем выделяются два локуса: замок и сад. «Сад» - искусственная модель юга, игрушечное пространство вечной весны, но в то же время - это пространство, отраженное в зеркале, зазеркалье³. Единственная ощутимая сила в нем – легкий ветерок, свободно переносящий Людмилу, по ее желанию; кстати, даже не высказанному вслух. Ветерок, Луна, скользящая по небу, служанки, входящие и удаляющиеся как тени, легкая фата наря-

¹ В отличие от антропоморфных изображений античных мифических персонажей, в славянском фольклоре появляются метонимические, усеченные, полуживые. В античности странные существа либо следствие метаморфоз, необратимых по сути, либо выражение идеи нечленимости мира (Кентавр), в славянских культурах – следствие нарушения справедливости, порядка, меры, преступления (русалка, нежить и т.д.).

² Модель поведения богатыря напоминает поведение былинных богатырей (осмысление, посрамление, вразумление).

³ См. семантику сада: Цивьян 1983; Вергунов А.П., Горохов В.А. Вертоград: Садово-парковое искусство России. М., 1987; Жак Делиль и его поэма «Сады». Л., 1987 (серия «Литературные памятники»).

да, в который обряжают Людмилу, - все это объединено единой семантикой - «сна», «чары», «призрачности». Легкость исполнения желаний (не успела подумать, как все готово, - принцип сказки) наводит на размышления о природе мира, в котором оказалась Людмила, как сновидного и призрачного.

Поведение Людмилы, с одной стороны, подчиняется «игре», с другой, противоречит ей. Так, автор подчеркивает отсутствие «поступка» в поведении героини (хотела броситься в поток, но раздумала, не хотела есть, но, подумав, начала и т.д.). Поведение ее зеркально поведению покинутой невесты в реальном мире. Найденная шапка Черномора с осторожностью надевается ею задом наперед (т.е. наоборот). Подобный жест прочитывается неоднозначно: как знак временно-овладения вещью и ощущения чуждости этой вещи, значащий, что героиня не сливается с миром, в котором оказались случайно, и из которого она хочет вернуться назад. «Наоборотность» - знак покойника и мире живых (см. в обрядах, когда костюм шьется и пуговицы пришиваются зеркально миру живых)¹. Для фольклорного сознания это мета живого в мире мертвых и наоборот².

В то же время именно естественное поведение героини, и в частности, ее женская реакция оказалась спасительной для нее: она выпадает из мира бессловесных теней. При появлении Черномора она нарушает тишину безмолвного мира криком и резкими действиями³. Обнажив голову Карлы (обнажение здесь: пародийное обыгрывание жеста снятия шелома с богатырей во время битвы, означающего позор, посрамление), она внесла путаницу в установленный порядок, разрушила сон. Торжественный вход Карлы в опочивальню невесты, не ведающей, кто ее будущий муж (ситуация, восходящая к архетипу - мифу о Психее, но пародирующая его⁴), завершается «обратным движе-

¹ См. об этом: Сумцов Н.Ф. Символика славянских обрядов. М., 1896; Толстой Н.И. О природе связей бинарных оппозиций противоположностей типа правый/левый, мужской/женский//Языки культуры и проблема переводимости. М., 1987; Толстой Н.И. Переворачивание предметов в славянских погребальных обрядах// Исследования в области балто-славянских древностей. М., 1990.

² См.: Пропп 1995; Пропп 1996.

³ Модель поведения героини, впоследствии неоднократно Пушкиным исследуемая и частично пародируемая в «Графе Нулине». Антиэстетичное поведение - источник комизма, с одной стороны, с другой - знак нелитературности, живой реальности, нечто, не укладывающееся в общепринятые нормы, в этикетность.

⁴ О связи «Руслана и Людмилы» с поэмой И.Богдановича «Душенька» см.: История русской литературы: В 4 т. Т. 1. Л., 1981. С. 616-619; об источни-

нием» - выносом Карлы вместе с бородой, в которой он запутался. Обратная симметрия: «несут бороду» / «несут Карлу» - создает комизм ситуации. Крик героини напоминает ситуацию страшного сна, разрешающуюся пробуждением и освобождением от чары. Отступление Карлы, испугавшегося крика взбешенной девицы, до смерти им напуганной, завершится позднее его полным поражением в поединке с Русланом¹.

Смысл поэмы сконцентрирован в оппозиции часть/целое.

1. *Черномор и его борода*. Окончательная победа над Карлой отмечена актом отрезания Русланом бороды Колдуна (Руслан завладел к тому времени чудесным мечом). Мифологическая семантика волос очевидна. «Борода» отсылает к представлениям о «нити жизни» (Парки в античной мифологии, Мокошь - в славянской) и о богинях-распорядительницах этой жизнью [Мифы народов мира 1983, 2: 169]. Пушкин играет различными планами, обыгрывая оппозицию часть/целое. Метонимия развернута в эпическом повествовательном сюжете: овладение бородой означает абсолютную победу над противником, который, будучи лишенным чудесной силы, оказывается совершенным ничтожеством. Длинная борода компенсировала маленький рост, являя собой средоточие озлобленности на мир, на природу и Бога, столь обделившего Карлу. Метаморфозы колдуна обыграны в замещениях его самого его же бородой; на этом строится комический эффект: человеческое заслоняется вещественным. Метонимия «опрокинута» и в лирический сюжет: «борода» замещается «усами», которые осмысляются как обязательная деталь внешнего облика гусара, предмет, достойный зависти штатских особ мужского пола и восхищения женской половины светского общества². Кроме того Карла проявляет хитрость в поисках Людмилы (подобная хитрость зафиксирована в мифах) - ловит ее в сети на призрак Руслана. Семантика сетей знаменательна: увязывая в одно целое «бороду»-нить и нить как хитроспле-

ках поэмы см.: Томашевский Б.В. Пушкин. Кн. 1. М., 1990; Соколов А.Н. Очерки по истории русской поэмы XVIII – нач. XIX в. М., 1995; Соймонов А.Д. Пушкин // Русская литература и фольклор (первая пол. XIX в.). Л., 1976 и др.

¹ Запутывание бороды - отражение фольклорно-мифологических представлений о завязывании узлов, обладающих магией лишения мужской силы (явная отсылка к «Орлеанской Девственнице» Вольтера).

² Усы как атрибут внешнего облика постоянно обыгрываются у Пушкина. См.: историко-культурологический комментарий; Кирсанова Р.М. Костюм в русской художественной культуре. М., 1995. С. 23 («*A ta - под юбкою гусар, лишь дайте ей усы да шпоры!*») [Пушкин 1957, IV: 71].

тение ума, автор очерчивает возможности и границы зла, его изобретательность и повсеместность, способность к оборотничеству и готовность использовать любые средства в уловлении чужих душ¹.

Метонимия несет функцию обозначения призрачности мира Черномора: как князь тьмы, он владеет ночным миром, днем его сила сосредоточена в атрибуте внешнего облика, который легко отсечь. Не случайно, Руслан подвергает Черномора различным издевательствам: хватает за бороду, висит на ней в полете, щиплет волосы из бороды, понемногу отбирая силу и т.д. В финале вешает ее на шлем, как сорную траву².

Семантика тьмы обыгрывается в поэме неоднократно: арапча-та несут бороду Черномора (так стущается чернота): утративший свою силу Карла молится демонам зла, ибо это единственное, что ему остается после посрамления в поединке с Русланом.

2. **Голова-богатырь.** Нарушение целостности (отсечение головы) означает замещение частью целого и овладение целым (при условии непогребения тела, рассеянного по полю в чужих странах). Голова, выполняя функции стража, уподоблена куполу, покрывающему углубленное пространство, где спрятан меч. Хтонический облик (подобие холма) лишает ее нравственного содержания (марионетка по функции) и возвращает к природным субстанциям. Издевательства над ней во время поединка осуществляются по принципу отделения частей от целого (щека, нос, уши и т.д.).

Голова является носительницей зла до того момента, пока не совершается справедливое возмездие: богатырь, ставший некогда жертвой вероломства брата-Карлы, обрел, наконец, успокоение в земле, будучи погребенным по христианским законам.

3. **Людмила и костюм.** Как женский персонаж, Людмила постоянно находится в процессе переодевания. Обряд раздевания-одевания, кстати, не меняет ее статуса невесты: она продолжает име-

¹ См. в этом плане размышления Пушкина по поводу ума: «обыгрывание» понятий «остроумие» и «простодушие»: «*мелочным игрушкам остроумия*» Вольтера Пушкин противопоставляет «*истинное чувство и простодушие Овидия*» [Пушкин 1957, VI: 313, 423].

² См. примечание ко второму изданию: Пушкин IV: 495- 500. Комический эффект строится на «обыгрывании» функции бороды: посрамленный Карла пугает окружающих: «*Сейчас Людмилу мне сыщите! Скорее, слышите ль? сейчас! Не то – шутите вы со мною - всех удавлю вас бороною*» [Пушкин 1957, IV: 48]. Или: полет Карлы на встречу с Русланом: «*И он летит к безвестной встрече, закинув бороду за плечи*» [Пушкин 1957, IV: 70].

новаться дево́й и княжнóй, несмотря на ироническую оглядку автора в полемике с его критиками¹.

Примеривание Людмилой шапки Черномора отсылает к семантике зева, проглатывания, но с положительным знаком: Людмила наделяется магической властью, благодаря атрибуту князя тьмы. Эту же функцию в зазеркальном мире играет зеркало, скрывающее героиню. Надевание головного убора вместо выставления наружу дает обратный эффект: исчезновения, сокрытия. Деталь парадоксально подчеркивает принадлежность Людмилы к призрачному миру: но при этом важно помнить, что с шапкой она обращается осторожно, желая возвратиться в земной мир².

Подобной семантикой обладают «следы» Людмилы в саду Черномора, которые она оставляет, будучи скрытой под шапкой. «Клочки персидской шали», играющая струя водопада (природное и культурное в едином ряду, в снятой оппозиции) - все это «осколки», части, замещающие собой целое³.

Семантика «поедания», организуя сюжет, проявляется еще в двух случаях⁴. Таков обморок Людмилы (подобие сна-смерти), как следствие ужаса от приближения Черномора и в то же время следствие чар, ниспосланных Черномором. Такова семантика битвы (после боя), которая, согласно древней традиции, трактуется как пир-тризна. Таким образом, пир оборачивается разными гранями, демонстрируя зеркальность образной семантики, в философском плане - призрачность, преходящесть земного счастья.

Расколотовость мира в поэме выражается в том, что он существует как реальность и сон. Реальность поражает физиологическими подробностями, битвы богатырей сопровождает упоминание о лужах и потоках крови, разбитых, раздробленных доспехах, о вздымаемом лошадьми черном прахе; описание поля после битвы напоминает описание мусорной свалки (желтые кости, заржавленные доспехи, тлеющие

¹ См.: Пушкин А.С. Опровержение на критики [Пушкин 1958, VII: 169-170], «Мнение М.Е. Лобанова о духе словесности как иностранной, так и отечественной [Пушкин 1958, VII: 399-410].

² Зеркало иронически удостоверяет истинность - грусти Людмилы: «...что если женщина в печали сквозь слез, украдкой, как-нибудь, назло привычке и рассудку, забудет в зеркало взглянуть, - то грустно ей уж не на шутку» [Пушкин 1957, IV: 37].

³ Миф о Персефоне, об Орфее и Эвридике, составляющий подтекст ранней лирики Пушкина, отзывается здесь. См. о лирике: Козубовская 1989: 59.

⁴ О метафоре еды см.: Фрейденберг 1995.

щиты и т.д.), живое и мертвое здесь неразличимы. Это долина смерти, в которой растет трава забвения.

Сны, пронизывающие всю поэму, неоднозначны, но именно они - связующее звено, восстанавливающее «разрывы» реального мира¹. Чудесный сон Людмилы, избличающий настоящего жениха, и вещий сон Руслана, предвещающий дальнейшие события, параллельны, они скрепляют линии персонажей, подчеркивая их общность (оба становятся жертвами чужой воли), оба сна грозят возможностью стать вечным сном смерти. Поэма проводит героев через смерть/воскресение, подчеркивая неизбывность любви. Пушкин отказывается (как позже и в сказках) от такого сюжетного хода, как пробуждение невесты поцелуем жениха, предпочитая кольцо в качестве волшебного атрибута. Пробуждение Руслана осуществляется вследствие окропления его живой и мертвой водой. Ни тот, ни другой сон не нарушают целостности души и, следовательно, неизменности чувства. Пробуждение Людмилы - возвращение ее из неживого состояния: она вновь перенесена из инобытия, зазеркалья в мир здешний, преодоление границ обязательно должно сопровождаться чудом. В то же время сохраняется реальная трактовка ситуации: кольцо - знак ее верности супружеству, прикосновение которого удостоверяет это.

Вечному сну предается только Голова, убедившаяся в посрамлении врага. Сны, таким образом, восстанавливают справедливость, открывают истину, но в то же время демонстрируют неотвратимость судьбы. Сон никогда не объясняет того, что должно произойти. Являя собой выпадение из времени, он дает возможность сохранить себя Людмиле, избежав необходимости выбора; дважды проигрывая одну и ту же ситуацию (сон и явь), дает возможность избежать ошибки Руслану.

Семантика сна раскрывается в «лирических отступлениях»². Так, сон двенадцати дев из баллады Жуковского получает иную интерпретацию в пушкинской поэме: сну забвения противопоставлен сон жизни, упоение ее радостями. Автор пересказывает свою версию ле-

¹ См. об этом: Айхенвальд 1995: 61-76.

² Механизм сновидной поэмы пояснен Е.В. Свинцовым: «Прием интегрирования у Пушкина позволил интересно обозначить «невыразимое»: через хорошо знакомое. Он пользуется широко известным и культурными кодами, но, совмещая их в единых «ключевых» точках сюжета, придает им собственные, авторские значения. Тем самым всей поэме придается скрытый смысл: биографический, исповедальный, отсюда – сильный эротически-игривый мотив, который странным образом сопровождает волшебную сказку, сообщая ей тон «грешных песен» [Свинцов 2000: 143].

генды, более достоверную, с его точки зрения, хотя при этом и оговаривая ее «правдоподобие». Пародируя Жуковского, поэма создает параллелизм нескольких планов, возможно, отражающий параллелизм миров. Легенда, существующая в творческих снах, - принцип Пушкина, обнажающего процесс сотворения поэтического мира на глазах у читателя. Эпитет «золотой»¹ - знак этого сотворения:

*Для вас, души моей царицы,
Красавицы, для вас одних
Времен минувших небылицы,
В часы досугов золотых,
Под шепот старины болтливой,
Рукою верною писал... [Пушкин 1957, IV: 9].*

* * *

Литературная сказка подчиняется другим законам, чем лирические жанры². Элегическая логика здесь явно не срабатывает. С одной стороны, в пушкинских сказках есть добро и зло, находящиеся в конфликте, есть преступления, чаще всего связанные с нарушением нравственных норм, но, с другой стороны, трагизм ситуаций снимается обозначением условности сказочного мира, обнажением сновидной природы сказки.

В цикле пушкинских сказок присутствует «золото»³. Эпитет «золотой», определяющий самую важную «вещь» в каждой из сказок, отсылая к пониманию природы творчества как волшебного сна: в «золотом» отголоски аполлонического мифа (Аполлон – солнечное божество), кроме того, природу поэзии Пушкин связывает с мифом о поединке Аполлона с Пифоном. Сновидная природа сказки поясняется эпитетом-намеком. Функции сна – устранение «разрывов» материи, соединение и гармонизация души.

¹ См. о золоте: Новичкова 1996.

² Путь изучения сказок в контексте пушкинского творчества, выявление единой нравственной парадигмы, предложенной А. Ахматовой и В. Непомнящим, представляется плодотворным. В данном случае речь идет о законах поэтики [Ахматова 1989; Непомнящий 1983].

³ О золоте в поэзии Державина см. наблюдения Аверинцева [Аверинцев 1996: 124], о «золоте» см. также: Аверинцев 1973, Новичкова 1996. Кроме того, см. о «золоте» в поэзии: Шмалько А.А. Золотой век русской поэзии (несколько замечаний о «золотосодержащих» эпитетах у Батюшкова и Баратынского)// Индивидуальная среда региона как условие формирования информационной культуры личности. Самара, 1999. С. 75-77.

В то же время «золото» обнаруживает связь с потусторонним миром: принадлежащее Велесу (Велес - славянское божество, владелец подземного царства), оно несет значение иллюзорности, обмана.

В двух сказках («О царе Салтане» и «О спящей царевне») золото находится на периферии сюжета, но с ним связаны силы добра или зла; в «Сказке о золотой рыбке» и «Сказке о золотом петушке» золото в центре сюжетного развития.

Разбитые вещи в сказках становятся напоминанием о катастрофах, присущих земному бытию, уводят в подтекст эсхатологическое мироощущение. «Золото» противостоит миру нарушенной целостности.

Земной мир в космогонии поэта предстает как соперничество стихий – воды и земли. Острова, к которым поэт питает особое пристрастие, появляются в его лирике, в поэмах и сказках. В какой-то степени они отражение его затаенной мечты об *«обители дальней трудов и нег»*, но это и неизбежная память о «пустом месте» (казни, захоронении и о городе-призраке)². Поэтому «берег» в поэзии Пушкина обретает качества мифологемы, вбирая в себя «сюжет» человеческого бытия, сопрягая значения жизни-смерти, любви, творчества. «Остров» и «берег», связанные с «осколочной» семантикой, выстраивают космогоническую концепцию поэта.

Цикл сказок обозначает авторскую нравственную систему оценок: прощение и наказание, власть и милосердие.

Мир нарушенной целостности в сказках неоднозначен. Бочка, в которую посадили царицу вместе с сыном («Сказка о царе Салтане»), разбита младенцем, растущим не по дням, а по часам. Сам акт разбиения, напоминающий вылупливание цыпленка из яйца, символичен, он означает прорастание и созревание сил добра.

Чудесный остров – воплощение инобытия. Попасть на него можно либо случайно, либо по приглашению Гвидона. Обратного пути с него для Гвидона нет: он должен изменить облик (напр., принять зооморфный – явиться поочередно комаром, мухой, шмелем; согласно фольклорно-мифологической традиции, все эти энтомологические облики – воплощения, ипостаси души). Чтоб принять чуждый облик, а затем возвратиться в обычное состояние, царевна-лебедь обрызгивает Гвидона водой: этот жест - подобие окропления живой и мертвой водой, необходимой для возвращения из потустороннего мира в волшебных сказках. Сама царевна связана с водной стихией: лебединое (орнитологическое) обличье превращает ее, в маргинальное существо; лебедь, согласно мифопоэтической традиции, как и прочие птицы – проводник в иные миры. Ее братья появляются из воды и в воду ухо-

дят. Согласно мифологической традиции, путешествие по морю - путь в потусторонний мир. «Золото» скрепляет оба мира: в мире Салтана это знак величия («*весь сияя в злате*»), но величия несправедливого, построенного на костях жертв. В мире Гвидона «золото» – знак правослаивной святости, благочестия («*златоглавые церкви*»), разумного устройства, выражение света. Мир Салтана статичен, динамика в нем обусловлена исключительно чужой волей тех, кто приближен к трону; мир Гвидона – мир постоянных метаморфоз.

Рожденный из небылиц (простой выдумки ткачихи с поварихой), из слова, он и воспринимается как вызванный из небытия¹. Одна из утопий этого острова - белка, грызущая орешки, из золотой скорлупы которых куют деньги, другая – царевна-лебедь – мудрая, любящая верная жена-помощница, воплощение света и чистоты.

В «Сказке о мертвой царевне» мир аналогично двоится: несправедному миру, в котором царят измены, зависть, коварство, изгнание, противостоит лесная утопия. В сказочном мире вещи претерпевают метаморфозы: золотое яблоко, привлекательное на вид, становится носителем зла – орудием осуществления замысла мачехи. Контраст внешнего/внутреннего при сюжетной пассивности вещи обозначает авторские симпатии; зеркало – своеобразный двойник царицы – из помощника, невольного соучастника становится врагом царицы, ибо начинает выражать свои симпатии, не меняя по сути своей сущности. Разбивание зеркала, расправа над ним (зеркало воспринимается здесь как живое существо) – еще одно преступление царицы в ряду других. Предсказывая, зеркало становится носителем невольной вины (так вещи оказываются втянутыми в человеческие отношения): оно невольно отражает черную душу царицы, точнее отсутствие души. Функция зеркала специфична: оно видит душу молодой царевны, пробивающуюся через телесную оболочку, именно поэтому в его словах заключается правда. За разбиванием закономерно следует смерть царицы, которую она сама на себя навлекла: убийство двойника ненадолго опережает смерть самой царицы.

¹ См. интерпретации этой сказки: Новикова 1995; Абузова Н.Ю. Пушкинская тема Петра: опыт реконструкции// Вестник БГПУ. Серия гуманитарных наук. Барнаул, 2005. №5. С. 12-16.

В сказке есть еще одна разбитая вещь – хрустальный гроб, в который помещена отравленная и умершая царевна. В логике сюжета – непонятная смерть и последующее за ней непонятное захоронение: царевна не предана земле. Хрустальный гроб получает двойную семантику: он оберегает от внешнего мира, от разрушения, но он становится оболочкой, саваном, несущим омертвление.

Хрустальная оболочка – знак зимы и ее стихий; эти стихии родственны царевне: своей красотой она обязана матери, в ожидании мужа глядящей на белый снег (так генетически царевна связана с природой). Царевна повторила судьбу матери, но смерть ее неестественна и поэтому должна завершиться воскресением. Случайное прикосновение к гробу и его последующее разбивание женихом – царевичем Елисеем – привело к тому, что чары перестали действовать. У Пушкина снят эротический план: царевна пробуждается не от поцелуя жениха (традиционное разрешение в сюжетах подобного плана), а от разрушения вещи, которая сама по себе нейтральна. Ср. в поэме «Руслан и Людмила»: Людмила пробуждается от прикосновения кольца. В 30-е годы «поцелуй» приобрел мистическое значение для Пушкина. Достаточно вспомнить загадочные финальные строки из элегии «Для берегов отчизны дальной»: *«Но жду его; он за тобой...»* [Пушкин 1957, III: 204].

В «Сказке о золотой рыбке» и «Сказке о золотом петушке»¹ есть общий сюжетный ход: волшебный помощник превращается в палача, становится вершителем нравственного суда. По единой схеме строится и сюжет: движение к беспределу, к абсолютной власти, к своеволию, «любоначалию» – так обозначен у Пушкина один из пороков, от которого поэт хотел бы уберечься. И золотая рыбка, и золотой петушок – посредники между мирами, их функция в сказках – служить добру, вносить в мир гармонию, восстанавливать справедливость. Именно в силу своей принадлежности к потустороннему, запредельному, они наделены свойствами прозрения, предвещения. Поэтому они чутко реагируют на всякого рода нарушения нравственного порядка. Золотая рыбка выполняет просьбы старика (пожелания старухи) до определенного момента. Золотой петушок служит царю до момента столкновения его с дарителем. Чудесные помощники способны одарить, но они же способны всего лишить. Благополучие старухи, возвышающейся, благодаря золотой рыбке, и царя, который правит, лежа

¹ См. об источниках сказки Пушкина: Кочеткова Н.Д. «Сказка о золотом петушке» Пушкина и «Царь-девица» Державина// Временник Пушкинской Комиссии. СПб., 2004. Вып. 29. С. 44-52.

на боку, будучи огражденным от забот и неприятностей, строится на чужих костях. Отсутствие души – порок, ничем не восполнимый, – вот что отвращает чудесного помощника от хозяина. «Вещь» наделяется способностью думать, получает право выбора и реализует это право. Жажда власти, неблагодарность, своеволие – способны разрушить волшебные чары¹. Разбитое корыто – удел того, кто готов переступить через все. В последней пушкинской сказке нет разбитых вещей, но после смерти царя все исчезает, будучи произведением творческого сна.

Итак, общее в сказках – нулевой результат сил зла, восстановление поправленной справедливости в гармонии волшебных снов.

Мифология родства²

«Семейная идея» в творчестве А.С. Пушкина является одной из ведущих³, а к 30-м гг. на ней держится и его биография, и поэтическое творчество. «Семейная идея» у Пушкина реализуется двояко: с одной стороны, в интересе к истории своего рода⁴, с другой – в «философии семьи», в «жизнетворческой» программе построения собственного бытия.

Однако понимание Пушкиным семьи в разные периоды различно. Так, в ранней лирике особую ценность приобретают отношения

¹ См. подробнее: Ахматова 1989, II: 119-127.

² Статья написана на основе материалов дипломной работы Е.И. Земляковой, защищенной в 2004 году в БГПУ. Опубликовано как соавторская работа: Вестник БГПУ. Серия гуманитарных наук. Барнаул, 2005.

³ Интерес Пушкина к истории своего рода, в частности, к домашним легендам о прадеде Ганнибале, общеизвестен. В этом плане вызывает интерес незавершенная заметка Пушкина о сумасшествии прадеда Александра Петровича и о зарезанной им в припадке безумия прабабке: «Вероятно, этот рассказ заложил в детское сознание первое, наиболее раннее представление о безумии, о его причинах и возникновении в результате сильных душевных потрясений». См. об этом: Левин 1989: 266. В этом же ряду – намек на семейную трагедию Гончаровых: муж в припадках безумия бросался на жену и детей; и фраза из письма Пушкина к Наталье Николаевне, где он просит не показывать ему детей, чтоб он не отрезал им носы. См.: Гофман 2001: 32. См. о креативной и пр. символике воплощения собственного имени: в творчестве Пушкина: Мароши В. Имя автора: историко-типологические аспекты экспрессивности. Новосибирск, 2000.

⁴ Об истории пушкинского рода см.: Веселовский 1990; Легенды и мифы о Пушкине 1994 и др.

с сестрой (см. послания к ней) и дядей – Василием Львовичем¹. Позже – отношения с братом Львом, разделявшим с ним михайловские досуги (см. письма и шуточные послания, в которых брат именуется на английский лад: «*Лайон*»)². Для пушкинского самоопределения важна идея отцовства. Так, согласно гипотезе Л.М. Аринштейна, пушкинское отношение к Александру I было гораздо более худшим, чем к его последователю – Николаю I, что объясняется грехом отцеубийства, которого Пушкин не мог простить царю, знавшему о заговоре против Павла I: «В глазах Пушкина никакие реформы не могли уравновесить убийства, приведшего Александра к власти» [Аринштейн 1999: 149]. Не остается неизменным и пушкинское отношение к браку. Как заметил М. Гофман, еще в 1824 г. для Пушкина «кощунственна сама мысль о браке», который осмысливается как закрепощение души [Гофман 2001: 10]. Так, понятие «супруга» поначалу осмысливается лишь иронически; в одной из эпиграмм (подражание французскому) поэт готов отдать ее в жертву сатане³. Вздох о верной спутнице в лицейской период («Наслаждение», 1816) сменяется в южный период признанием в разочаровании по отношению к славе, что находит персонифицированное выражение в пластике – аналогиях с супружеской парой, надоевшей друг другу в браке («...*К неверной славе я хладаю; и по привычке лишь одной лениво волочусь за нею, как муж за гордою женой*» [Пушкин 1956, II: 34]⁴). Вдова грека, погибшего за освобождение ро-

¹ См. о сестре А.С. Пушкина в воспоминаниях Л. Павлищева – сына Ольги Сергеевны (Воспоминания о Пушкине: Из семейной хроники. М., 2000). См. обыгрывание природного и литературного родства в шуточных строках А.С. Пушкина из романа «Евгений Онегин»: «*Мой брат двоюродный Буянов в пуху, в картузе с козырьком... (Как вам, конечно, он знаком)*» [Пушкин 1957, V: 111]; в примечаниях к роману сам Пушкин указал на ключ к пониманию этих строк, пояснив, что Буянов – персонаж поэмы В.Л. Пушкина «Опасный сосед» [Пушкин 1957, V: 196]. См. подробнее: Михайлова 1983. Небезынтересно, что имя одного из персонажей поэмы «Руслан и Людмила» - Ратира - заимствовано из истории пушкинского рода: Радши – Ратишки – от полного «Ратислав», «Ратибор», «Ратмир» [Веселовский 1990: 15].

² См. о Л.С. Пушкине: Павлищев: 54-55. См. подробнее о «домашней сепантике»: Сидяков 1982.

³ См. «Эпиграмму» (подражание французскому): «*Супругою твоей я так пленился, что если б три в удел достались мне, подобные во всем твоей жене, то даром двух я б отдал сатане, чтоб третью лишь принять он согласился*» [Пушкин 1956, I: 80].

⁴ Ср. в романе «Евгений Онегин»: «*Хандра ждала его на страже, и бегала за ним она, как тень иль верная жена*» [Пушкин 1957, V: 33]. См. о женитовстве и о мотиве бегства от невесты в биографии Пушкина – Гофман 2001:

дины, вызывает восхищение и сочувствие поэта, но одновременно современные светские отношения пародируются в «Прозерпине» (1824), получая ироническую интерпретацию. Повторяя Баратынского, Пушкин мечтает о «подруге нежной» и «любви надежной» и в то же время отыскивает оригинальную по своей ироничности формулу гармонических отношений: «...но вы не любите меня... Женюсь, и буду вам родня» [Пушкин 1956, II: 168]. И в сказках, и в письмах – отражение страха Пушкина перед «недоброй женой», которой он столь опасался¹. Своеобразное завершение этого ряда – «мадонна» и «смирница».

Ощущение неполноты, недостаточности семейных отношений, на наш взгляд, – одна из причин того, что на протяжении всей жизни идея семьи в творчестве Пушкина оставалась одной из ведущих². Обратим внимание и на то, что в прозе Пушкина, о значении которой для поэта много сказано в пушкиноведении, семьи, как правило, неполные. Так, в одной из «Повестей Белкина» («Барышня – крестьянка») отец Алексея Берестова – помещик Иван Петрович – вдовец. Аналогично и в семье Муромских. Семьи Берестовых и Муромских в плане семейных отношений – слепок с семьи поэта: беспечные родители, домашнее неустройство, которое было скрыто под лоском

10-14. В этом плане любопытно, что в период жениховства Пушкин повторяет любимую песню: «Не женись, добрый молодец, а на те деньги коня купи» [Гофман 2001: 11].

¹ Левкович Я.Л. Автобиографическая проза и письма Пушкина. Л., 1988; Новикова М. Пушкинский космос: Языческая и христианская традиции в творчестве Пушкина. М., 1995 (Серия «Пушкин в XX веке»); Козубовская Г.П. «Московский текст» в письмах Пушкина// Культура и текст-99: Пушкинский сборник. СПб.: Самара; Барнаул, 2000. Обратим внимание на то, что «удержание» от брака – своеобразная фамильная черта. Так, В.Л. Пушкин в 1812 г. сетовал в письме к П.А. Вяземскому: «В Петербурге ни о чем более не слышно, как о свадьбе. На всех пришла охота жениться, Если б я был моложе и если бы не был осужден на жизнь безбрачную, то, может быть, и я бы вздумал войти в храм Гименея. Рад бы в рай, да грехи не пускают» (Цит. по: Михайлова Н.И. Письма В.Л. Пушкина к П.А. Вяземскому// Пушкин. Исследования и материалы. Т. XI. Л., 1983. С. 215). Анализируя архивные материалы, Н.И. Михайлова комментирует письмо В.Л. Пушкина к П.А. Вяземскому: «Узнав о предстоящей свадьбе А.С. Пушкина, он писал, подчеркивая отдельные слова, П.А. Вяземскому: «Александр женится. Он околдован, очарован и огончарован. Невеста его, говорят, милая и прекрасная. Эта свадьба меня радует» (курсив комментатора – Г.К.) [Михайлова 1983: 133].

² См. подробнее о «детском одиночестве» Пушкина и о наказаниях за «вредные привычки», придуманных его матерью: Павлищев: 43, 46.

светской жизни; удаленность детей от родителей (жизнь родителей была сосредоточена в гостиной, а дети росли под присмотром бабушки и крепостной няни, да губернёров иностранцев)¹. Вдовцы имеют место и в романе «Дубровский». Вдовствуют мать Татьяны - Ларина, а также еще две матери героинь, носящих одинаковые имена, - Параши (поэмы «Домик в Коломне» и «Медный всадник»). Сюда же примыкают сказки, где присутствуют злые мачехи и т.д. Обратим внимание на то, что в сказочных сюжетах, обработанных Пушкиным, семьи либо неполные, либо искусственно разрушаемые наговорами. В том же духе отобранные Пушкиным сюжеты «Песен западных славян».

«Мифология родства» - в основе космогонических представлений Пушкина о Вселенной и о социуме, об истории рода, макро и микрокосме.

Пушкинские стихотворения, в которых обозначается мифология родства, образуют следующие циклы:

1. стихотворения с мифологическим сюжетом, в которых раскрывается авторская мифология семьи (мифологические семьи) и возвращены сюжеты о музе (метаморфозы Музы);

2. стихотворения, обращенные к родным, воссоздающие жанровую модель посланий;

3. стихотворения, раскрывающие пушкинскую философию семьи.

Произведения с мифологическими сюжетами. Мифологические семьи. Стихотворения этой группы дифференцируются следующим образом. В первую группу входят лирические произведения, в которых родственные отношения осмысляются в духе античной мифологии. Общеизвестно, что сюжеты греческих и римских мифов Пушкину были хорошо известны. В Лицее Пушкин «хорошо учился латинскому языку» [Грот 1998], а позднее даже читал в подлиннике некоторых латинских авторов. В программу лицейского начального курса латинской словесности входило изучение отрывков из эпической поэмы Публия Виргилия Марона «Энеида». Кроме того, Пушкин был знаком с произведениями Апулея, Гомера, Овидия, Феокрита, Ювенала и пр.²; восхищался в своих критических заметках поэзией мифов, в основе которых лежит «своенравная страсть», неизъяснимая по своей природе: «Вспомните предания мифологические, превращения Овидиевы, Леду, Филлиру, Пазифаю, Пигмалиона – и признайтесь, что все сии вымыслы не чужды поэзии» [Пушкин 1958, VII: 190-191].

¹ См. об этом: Ашукин Н.С. Пушкинская Москва. СПб., 1998.

² Лотман 2003: 556-557.

В саду Царскосельского Лицея было большое количество статуй в античном стиле¹, многие из которых были снабжены эпитафиями (здесь: античные надписи на памятниках). Пушкин в 30-е годы возвращается к жанру античных эпитафий, посвященных статуям лицейского сада («Царскосельская статуя» 1830 г., «На статую играющего в бабки» 1836 г., «На статую играющего в свайку» 1836 г.), трансформируя его. Помимо того, в 1828–1830 гг. поэтом было написано несколько стихотворений, стилизованных под этот жанр (напр., «Рифма»).

Миф о рождении Рифмы (стихотворение «Рифма, звучная подруга...», 1828) – образец пушкинского мифотворчества. Важно учесть, что в античной мифологии подобного мифа нет², на что указывает сам поэт. Так поэт создает новую – десятую Музу, дочь Мнемозины. В отличие от остальных Муз, Рифма не является дочерью Зевса. Пушкин очень щепетилен в вопросах истории и мифологии, поэтому и в своей авторской мифологии он достаточно точен и конкретен. Поэтому, на наш взгляд, вопрос об отцовстве Рифмы нельзя расценивать как ошибку поэта. Пушкину важно, чтобы Рифма была дочерью именно Аполлона. Причина – в функциях данных богов: Зевс – создатель людских законов, верховный бог, а Аполлон – бог-покровитель искусств (в первую очередь музыки), предводитель Муз. В основе поэтической рифмы (от греческого *rhythmos* – размеренное движение), как и в основе музыки (покровителем которой являлся Феб), лежит ритм. Таким образом, вполне логично, что Рифма – дочь памяти и музыки.

Миф органичен в лирической исповеди поэта, две части лирического монолога скреплены мотивом запретной любви. Сюжет о поэте и его рифме напоминает ранние поэтические опыты Пушкина, явно ориентированные на фривольность французской поэзии, поэтому рифме приданы черты молодой девицы, сочетающей в себе и своенравие, и смирение (см. сравнение «...как послушное дитя, Пушкин III:

¹ См. у Д.П. Якубовича: «...Все, даже в условности своей, говорило на каждом шагу о древнем мире и создавало трудную представимую сейчас во всей полноте атмосферу домашности и привычности по отношению к его образам. Беллона, Минерва – были привычные лики, глядевшие на лицеиста не только со страниц книг, но и с перекрестка аллей, с «антиков», расставленных между кленами, дубами и липами» [Якубович 1939: 113].

² Автор статьи о Мнемозине в авторитетном издании «Мифы народов мира» А. Тахо-Годи дает двоякую трактовку мифологического понятия [Мифы народов мира 1998, 2: 161]. Она же в статье «Лета»: «...пришедшие спросить знаменитый оракул предварительно пьют воду из двух источников: Леты – забвения, чтобы забыть о заботах и волнениях, и Мнемозины, чтобы запомнить услышанное в пещере» [Мифы народов мира 1998, 2: 51].

76), а поэту – черты любовника. Генезис Рифмы, поэтически исследованный в гипотетическом сюжете, объясняет ее природу.

«Рифма» (1830) представляет собой доработанный и отшлифованный вариант рассмотренного выше стихотворения «Рифма, звучная подруга...». Характерно, что данное стихотворение стилизовано под эпиграф, одним из основных признаков которого является античный гекзаметр, и оказывается в одном ряду с такими «антологическими эпиграммами» Пушкина, как «На перевод Илиады» и «Труд». Отказавшись от исповедальности, Пушкин строит сюжет как повествование, придав ему форму этиологического мифа. Изменилась и «родословная» Рифмы. Если в первом стихотворении Мнемозина – её мать, то здесь она выступает в роли «крёстной», а матерью Рифмы становится нимфа Эхо: *«Резвая дева росла в хоре богинь-аонид, матери чуткой подобна, послушна памяти строгой, музам мила; на земле Рифмой зовётся она»* [Пушкин 1957, III, 182]¹.

Дочь Феба (музыка) и Эхо (повторение), воспитанница Мнемозины (память), Рифма обретает соответствие своему имени и предназначению.

Можно предположить, что во многих стихотворениях, посвященных Музе, Муза отождествляется с Рифмой: одна замещает другую.

Образ Музы в творчестве поэта не статичен². Так, в начале пушкинского творчества (см. стихотворение «Батюшкову»: *«В пещерах Геликона...»*, 1815) юный поэт и Музы почти не имеют точек соприкосновения (*«Нескладно хоть играл, но музам не скучал»* [Пушкин 1956, I: 120]), они скорее фон, на котором разворачивается сюжет; в дальнейшем происходит их сближение. Уже в том же 1815 г. с дядюшкиного благословения молодой Пушкин, по его собственному признанию, *«с музами сосватан»* («К Дельвигу»). Музы-невесты сменяются Музой, обладающей признаками материнского начала («Муза», 1821).

Характерно, что отношения с Музами как близкими людьми в лирике Пушкина наблюдаются только до начала 20-х гг., т.е. в самом начале творчества. В дальнейшем Муза в стихах поэта возникает лишь как вдохновительница, помощница в творческом акте. По большей части это призыв как «общее место» в одическом жанре: *«О муза пла-*

¹ Двоится миф об Эхо в античной мифологии [Мифы народов мира 1989, 2: 675].

² См. о Музе: Абрамзон Т.Е. Две предшественницы пушкинской музы: от «государственной» и «любезной» к музе смиренной// Пушкин: альманах. Магнитогорск, 2004. С. 113-128. См. также наблюдения Г.Е. Потаповой, согласно которым Муза и Демон оказываются идентичными: Потапова 1999: 202-207.

менной сатиры! Приди на мой призывный клич!» [Пушкин 1956, II: 359]. Иронична картина разрушающегося Парнаса в поэме «Домик в Коломне»: «...Но Пегас стар, зуб уж нет. Им вырытый колодец иссох. Порос крапивою Парнас; в отставке Феб живет, а хороводец старушек Муз уже не прельщает нас» [Пушкин 1957, IV: 327].

И лишь в 1828 г. Музы вновь осмысляются как «близкие люди», и тем самым как бы восстанавливается семейственность. В шуточном послании «В.С.Филимонову. При получении поэмы его «Дурацкий колпак»» (1828) появляются «музы, милые старушки», вяжущие колпак. На наш взгляд, этот образ прототипичен, восходя, с одной стороны, к образу бабушки Ганнибал, которая много времени проводила за вязаньем, с другой - старой няни поэта, Арины Родионовны. И это не единственный случай, когда бабушка и няня сливались для Пушкина в один образ музы, которая посетила его «на слабом утре дней златых»¹. Муза, таким образом, связана с приобщением к национальному, знаком чего является некий архетип бабушки.

С другой стороны, Музам явно придается облик парок – богинь судьбы. Музы – «Фебовы сестрицы» [Пушкин 1956, I: 142], прядущие нить поэзии-судьбы, а сам юный поэт - «парнасский бродяга» [Пушкин 1956, I: 141] – явное предварение образа Моцарта из пушкинской «маленькой трагедии» «Моцарт и Сальери», тип «гуляки праздного», который нежится с Музой молодой.

Итак, выстраивается цепочка: Муза – девчонка-резвушка («Домик в Коломне»), «невинная» дева-невеста (1815), музавозлюбленная (1818), затем муза-мать (1821) и, наконец, муза-бабушка (1828). Таким образом, динамика образа Музы вполне отвечает поэтапному «человеческому» взрослению поэта, хотя в явленной ею ипостасности нет линейности².

Вторую группу составляют произведения, в основе сюжетов которых лежат библейские мотивы.

Пушкинское мифотворчество проявилось в стихотворении, посвященном А. Керн «К***» («Ты богоматерь, нет сомненья...»), 1826). В стихотворении очевиден стык двух культур: античной и хри-

¹ На это указывал еще Н.С. Ашукин: «...она склонялась над колыбелью поэта «веселой старушкой», «в шушуне, в больших очках» [Ашукин 1998: 27].

² Заметим, что у Пушкина, конечно, нет столь очевидной линейности в осмыслении Музы. Мы обозначаем лишь этапы, в которых облик Музы наиболее отчетливо обозначается. Обратим внимание на то, что в ранней лирике поэт в духе легкой французской поэзии «обыгрывает» родство Амура и Гименея в одноименном стихотворении: они братья, но одновременно и соперники (Амур ловко проводит Гименея, усыпив его бдительность).

стианской. Богоматерь – одна из основных фигур в христианской религии. Но в этом контексте переосмыслено понимание женской природы, предопределившей собой появление любви, составляющей основу земного бытия: «...*Не та, которая Христа родила.....ты – мать Амура*» (Пушкин 1956, II: 347)¹. Таким образом, земная женщина поэтизируется, будучи возведенной поэтом и к христианской Мадонне (вспомним более позднее посвящение Н. Гончаровой «Мадонна»²), и к греческой Афродите, богине любви и красоты.

Жанр послания к родным. Адресатами посланий из числа родственников в лирике Пушкина были брат поэта - Лев Пушкин, дядя Василий Львович Пушкин, а также сестра - Ольга Сергеевна Пушкина (в замужестве Павлищева).

Один из наиболее частых адресатов - брат Лев Пушкин. Так, послание «Л. Пушкину» (1823) – своего рода напутствие, благословение на вхождение во взрослую жизнь, написанное по случаю его восемнадцатилетия. Первые строки послания («*Брат милый, отроком расстался ты со мной – в разлуке протекли медлительные годы...*» [Пушкин 1956, II: 166]) сообщает поздравительному обращению грустные нотки, превращая его в попытку наладить утраченные не по вине братьев родственные отношения³.

Дяде, В.Л. Пушкину, поэт, как правило, посвящает шуточные стихи, такие, как, напр., «Дяде, назвавшему сочинителя братом» (1816). В этом, на первый взгляд, шуточном послании, мифология базируется на реальных отношениях, которые переводятся в «демонический» план⁴: «...*вы дядя мне и на Парнасе*» [Пушкин 1956, I: 242]).

¹ Амур – римское божество, сын Афродиты и Ареса. См. о функции приема аналогии Муза-Татьяна в романе «Евгений Онегин»: Чумаков 1999. См. также о метаморфозах в «скрытом» сюжете романа «Евгений Онегин», о «демонизации» Татьяны, о «клеопатровом» начале в Татьяне: Пеньковский 2003.

² Н.Н. Скатов, переосмыслив образ Мадонны в поэзии Пушкина, весьма убедительно показал, что в одноименном стихотворении речь идет не о реальной женщине, а об известной картине. См. также интересные наблюдения над мотивом Мадонны и материнства: Березкина 2001.

³ Часто цитируется «французское» письмо с неустановленной точной датой (сентябрь – октябрь) 1822 г. А.С. Пушкина к брату Л.С. как образец цинизма и отнюдь не литературной маски «элегического» героя – своеобразное наставление и исповедь [Пушкин 1958, X: 47, перевод – 761].

⁴ Указанная эпиграмма прокомментирована Н.И. Михайловой в ее книге: «Парнаский мой отец...» [Михайлова 1983: 144]. См. ответ П.А. Вяземского В.А. Жуковскому от 17 апреля 1818 г.: «Стихи чертенка-племянника чудесно хороши. *В дыму столетий!* Это выражение горд. Я все отдал бы за него, движимое и недвижимое. Какая бестия! Надобно нам посадить его в желтый

В другом послании Василию Львовичу («В.Л. Пушкину») поэт рассуждает о прелестях военной жизни. Известно, что дядя принимал большое участие в жизни талантливого племянника (напомним, что в Царскосельский лицей Пушкин попал благодаря стараниям дяди [Лотман 2003: 32]), поэтому, готовясь к военной карьере после выпуска из Лицея, А.С. Пушкин пытается найти поддержку у старшего друга.

Характерно, что в лирике Пушкин ни разу не упомянул ни отца, ни матери. Строчки из стихотворения 1816 года «Сон» («*Ах! умолчу ль о матушке моей...*») [Пушкин 1956, I: 197]) обращены не к матери поэта, а к его няне [Лотман 2003: 284]. Кстати, в одном из ранних стихотворений «Романс» (1814), сюжет которого сводится к рассказу о матери, бросающей ребенка на пороге чужого дома, - отголоски переживаемого сиротства. Любовь к крепостной няне, длившаяся до самой смерти поэта, может служить доказательством недостатка материнской (и родительской вообще) любви и ласки в детские годы. Это своего рода подмена отношений между сыном и матерью¹.

Однако, по свидетельствам современников, в частности, А.П.Керн, Пушкин сохранял к матери, будучи уже взрослым, особые чувства. Так, весьма характерен эпизод у постели больной матери, свидетелем которого была Керн, описавшая его в своих мемуарах: поэт держал мать за руку [Керн 1988: 74]. Наконец, каменноостровский цикл, как показал В. Старк, посвящен памяти матери [Старк 1982], хотя «поминальный смысл» его весьма завуалирован. Возможно, в

дом, не то этот бешеный сорванец нас всех заест, нас и отцов наших. Знаешь ли, что Державин испугался бы *дыма столетий?* О прочих и говорить нечего!» [Летопись 1991: 159]. Заметим, что Жуковский предварил это письмо замечанием: «...Он мучит меня своим даром, как привидение» [Летопись 1991]. Отметим, что Болдино принадлежало братьям - В.Л. Пушкину и Сергею Львовичу и досталось А.С. Пушкину в наследство. См. гипотезу об арзамаском слое в «Бесах»: Кошелев 2000; Проскурин 1999.

¹ В дневнике А. Вульфа за 1827 г. есть рассуждение о традициях всего русского дворянства: «Странно, с каким легкомыслием отказываются у нас родители (я говорю о высшем классе) от воспитания своих детей; им довольно того, что могли их на свет произвести, а прочее их мало интересует. Они не чувствуют, что лишают себя чистейших наслаждений, не исполняя долга, возложенного на них самой природой, и отдавая детей своих на произвол нянек, оттолкнув их, таким образом, от себя, они винят детей в неблагодарности, не находя в них любви к себе... Вот что мы видим всякий день, если заглянем в домашнюю жизнь наших бояр, где мы найдём и причины нашей дурной нравственности и невежества» - Вульф А.Н. Дневники 1827-1842 [Любовный быт пушкинской эпохи 1994, 1: 265].

женщинах Пушкин искал черты матери – «прекрасной креолки». Лейтмотив пушкинской биографии – влюбленность в женщину старше его по возрасту. Таково более чем серьезное чувство к Е.А. Карамзиной, к княгине Голицыной («*смертельно влюблен в Пифию Голицыну...*»), к «*милой старушке-соседке*» П. Осиповой, к Е. Хитрово¹.

«Философия семьи»: подмена семейных отношений и становление полноты семейных связей в поэзии. Итак, подсознательное ощущение недостаточности родственных отношений, как уже было сказано выше, выдвигает идею семьи в творчестве Пушкина на первый план². Именно в 30-е гг. у Пушкина появляются философские размышления о семье, её предназначении, о ценности родственных связей и их крепости.

Далеко не случаен интерес Пушкина к славянскому фольклору (в частности, западных славян; см. «Песни западных славян», большинство сюжетов которых связаны с семейной темой [Макогоненко 1974]): опираясь на фольклорные представления, Пушкин обрел собственную «философию семьи». В этом плане показательны стихотворение «Будрыс и его сыновья», являющееся переводом баллады А.Мицкевича «Три Будрыса»³. Следуя совету отца, все три сына возвращаются в дом с невестами, так утверждается необходимость создания крепкой семьи – основы славянского миропонимания. Датировка стихотворения (1833) указывает на созвучие идей Мицкевича пушкинским: по времени это период, когда поэт, наконец, подошел вплотную к осуществлению цели своей жизни и смог создать семью, женившись на любимой женщине.

Достаточно показательна в этом смысле «Эпитафия младенцу» (1828), написанная Пушкиным для памятника над могилой двухлетнего сына М.Н. Волконской, уехавшей одной из первых в Сибирь вслед

¹ См. любопытные гипотезы: Аринштейн 1999: 79.

² В современных исследованиях оспорена эта точка зрения. Так, С.К. Романюк, автор работы «В поисках пушкинской Москвы» [Романюк 2001], отмечает: «Есть, однако, документальные свидетельства того, что неисчислимый сонм биографов долгие годы вводил нас в заблуждение. Об отношении Пушкиных-родителей к их детям говорят их письма, хранящиеся в Петербурге, в Институте русской литературы (Пушкинском доме), опубликованные недавно в издании "Мир Пушкина"». И далее: «Можно процитировать слова одного из наиболее известных пушкинистов, Б.Л.Модзалевского, о Сергее Львовиче Пушкине: "Свое полное равнодушие к детям, и особенно к сыну-поэту, он старался скрывать под маской нежных слов и лицемерных уверений в любви и привязанности!"» [Романюк 2001]. См. об этом: Березкина 2001: 167-186.

³ См. о переводах Пушкиным Мицкевича: Левкович 1974; Муравьева 1974.

за мужем-декабристом, сосланным на каторгу: *«В сиянье, в радостном покое, у трона вечного творца, с улыбкой он глядит в изгнание земное, благословляет мать и молит за отца»* [Пушкин 1957, III: 91].

Тема родства, с одной стороны, обрастает христианскими ассоциациями, с другой – получает конкретно-исторический подтекст. «Обожествленное страдание» – мотив, вырастающий на стыке культурно-исторических ассоциаций различного плана. Запечатленное поэтом и выраженное в пластике жеста совершенно новое чувство к бывшим возлюбленным (см. элегию «Что в имени тебе моем?») и прощальный цикл болдинской осени) не менее парадоксально, чем «бесчувствие» в элегии «Под небом голубым...» (1826). Вбирающее в себя почти все возможные оттенки любовного переживания, оно близко к «родственному»¹.

Мотив замещения, семантика которого сводится к подмене семейных связей, к мифологизации реальных отношений, – своеобразная попытка восстановления полноты родственных связей в поэтическом творчестве.

Мотив подмены охватывает следующие группы стихотворений:

1. стихи, посвященные няне поэта;
2. обращения к лицейскому братству;
3. стихотворения к собратьям по перу.

Послания, располагающиеся на грани литературы и быта, обретают художественность через миф. Арина Родионовна Яковлева (1758–1828) – одна из центральных фигур в пушкинской идее о родном доме. Согласно воспоминаниям сестры поэта О.С. Павлищевой, «была она настоящею представительницею русских нянь; мастерски говорила сказки, знала народные поверья и сыпала пословицами, поговорками. Александр Сергеевич, любивший её с детства, оценил её вполне в то время, как жил в ссылке в Михайловском»². Пушкин с восхищением писал о ней друзьям: *«Вообрази, что 70-ти лет она (няня — Е.З., Г.К.) выучила наизусть новую молитву о умилении сердца владыки и укрощении духа его свирепости, молитвы, вероятно, сочиненной при царе Иване»* [Пушкин 1958, X: 216]. В лирике поэта няня трансформировалась в Музу.

Няня в посвященных ей стихах («Няне», «Зимний вечер») воспринимается как часть фольклорного мира, как бы вырастающая из него: известно, что сказки Пушкина написаны по сюжетам народных

¹ См. подробнее: Грехнев 1982.

² См. об этом: А.С. Пушкин в воспоминаниях современников 1974, 1: 44.

сказок, рассказанных Ариной Родионовной; песни о Стеньке Разине поэт так же записывал со слов няни. «Женское» (мотив ожидания у окна) как «материнское», а позже «старческое» как «оберегающее» («...не слышу я шагов ее тяжелых, ни кропотливого ее дозора...» [Пушкин 1957, III: 345]) в няне, осмысляется как «судьбоносное», – знак, указывающий на парок – античных богинь судьбы («...и медлят поминутно спицы в твоих наморщенных руках» [Пушкин 1956, II: 352]). Возможно, териоморфная маска в «Руслане и Людмиле» несет в себе отголоски образа няни¹. Кроме того, возможно, именно облик няни запечатлен в «Стихах, сочиненных во время бессонницы» (1830): «парки бабье лепетанье». Аналогично и лицейские друзья. Отчий дом, детство, родители не сыграли в жизни поэта ту роль, которую так точно охарактеризовал Ю.М. Лотман: «В жизни дворянского ребёнка Дом – это целый мир, полный интимной прелести, преданий, сокровенных воспоминаний, нити от которых тянулись на всю дальнейшую жизнь» [Лотман 2003: 29]. Лицейские товарищи воспринимались им как братья, а учителя – как старшие товарищи. Так, Дельвиг назван в поэзии Пушкина «парнасским братом» [Пушкин 1956, I: 162], Галич – «На Пинде мой сосед» [Пушкин 1956, I: 141]. Лицей на страницах лицейских периодических изданий предстает как утопический город, государство, построенное на законах нравственности [Грот 1998: 464]. В период южной ссылки (и после нее) подобное осмысление лица вполне отвечает романтическим представлениям, где идеализируются не родственные связи, а духовные [Турчин 1980]. Психологическая способность идеализировать реальные события по прошествии времени, присущая всем людям, выразилась в поэзии Пушкина таким образом, что, «лицейское братство» предстает в поэтически «облагороженном» ореоле². Последующий поэтический диалог Пушкина с лицеистами основан на законе «герметичности», использовании подтекста. Отдельные строки гимна, написанного А. Дельвигом, как показал

¹ См. об этом: Чернинский 2000; Чернинский 2000.

² Напомним, что в годы обучения лицей виделся поэту монастырем, поэтому в лирике того времени так часто прослеживается мотив затворничества, стремления вырваться на свободу. Господствующее настроение – ожидание времени окончания Лицея: «Сквозь слёз смотрю в решётки, перебирая чётки, – но время протечёт, и каменных ворот падут, падут затворы, и в пыльный Петроград через долины, горы ретивые помчат» («К сестре» 1814 [Пушкин 1956, I: 43]).

Ю.М. Лотман, несколько раз использовались Пушкиным в качестве пароя¹.

Художественное мышление Пушкина, целостно осваивающее бытие в мифе, как бы восстанавливает родственные связи в соответствии с законами поэтического мира. Метафорика – принцип поэтического мышления и отзвук мифа. Так, «зеленая семья» из элегии «Вновь я посетил...» (1835) – прообраз человеческого родства и вечного движения жизни. Появление этой метафоры знаменательно, т.к. Пушкину почти не свойственна персонификация природы [Колобова 1914].

Однако, обратим внимание на то, что подобная метафорика – вообще свойство мышления рода Пушкиных, и в то же время нечто, отражающее своеобразие литературного быта начала XIX века. Так, В.Л. Пушкин персонифицирует свою болезнь: «...Я болен, и болен падагрою. Проклятая дщерь Сатанаила посетила меня в самое то время, когда я хотел отправиться в путь» [Михайлова 1983: 215]. Но «женское» как «негативное» В.Л. Пушкина сменяется у А.С. Пушкина «женским позитивным». Так, в послании декабристам в Сибирь появляется метафора: «несчастью верная сестра – надежда...» [Пушкин 1957, III: 7]. «Дружеское», осмысленное как «семейное», «родственное», «сестринское», имеющее вполне определенный подтекст, – знак возвращения поэта к первичным ценностям бытия. «Родственное», «семейственное» – в основе гармонизации бытия.

Единение душ, общение душ даже через «неодолимую черту» – реализуется в поэзии южного периода в форме мифа: «...Они (души – Г.К.), бессмертные вкушая, их поджидают в Элизей, как ждет на пир семья родная своих замедливших гостей...» [Пушкин 1956, II: 293]. Ритуальность также знак обретения памяти, возвращения к первичным ценностям бытия.

И в то же время, как это всегда бывает у Пушкина, серьезность проблемы снимается иронией: таков экскурс о родне в романе «Евгений Онегин», пародийный пафос поэмы «Гавриилиада», от авторства которой Пушкин в свое время отказался [Папченко 1990]. Стремление к дому, иронически обыгранное в «Дорожных жалобах» (1829), сменяется ситуацией бегства из дома в «Страннике» (1835).

Образ овдовевшей супруги – сквозной, повторяющийся в лирике 1830-х гг. («Прощальный цикл Болдинской осени») и в поэме «Медный всадник»:

¹ Строки из послания «В Сибирь» «Во глубине сибирских руд храните гордое терпенье» [Пушкин 1957, III: 49] являются отсылкой к гимну Дельви-га: «В несчастье – гордое терпенье».

*... И перед младшею столицей
Померкла старая Москва,
Как перед новою царицей
Порфиноносная вдова* [Пушкин 1957, IV: 381]

Заметим, что «матушка Москва каменная» упоминается в письмах В.Л.Пушкина [Михайлова 1983: 218], а «мать русских городов» - образ из его поэзии и вообще культуры начала XIX века.

Письма А.С.Пушкина и «московский текст»¹

В русском пушкиноведении существует традиция изучения писем Пушкина. Письма исследовались как документ биографии поэта и летопись его жизни, как «фрагмент» пушкинского текста (совокупность всех произведений) и пограничный между бытом и литературой жанр, реализующий диалогичность мышления Пушкина². Московско-

¹ Опубликовано: Культура и текст-99: Пушкинский сборник. СПб.; Самара; Барнаул, 2000. С. 60-80.

² Назовем некоторые из них: Ляцкий Е. А. Пушкин и его письма // Сборник журнала «Русское богатство». СПб., 1899; Сиповский В.В. Пушкин по его письмам // Памяти Л.Н. Майкова. СПб., 1902; Модзалевский Б.Л. Предисловие// А.С.Пушкин. Письма: В 3 т. М.; Л., 1926; Гроссман Л.П. Культура писем в пушкинскую эпоху. М., 1928; Тынянов Ю.Н. Литературный факт// Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. Л., 1929; Репринт. изд. 1999. Т. I; Казанский Б.А. Письма Пушкина// Литературный критик. 1937. № 2.; Семенко И.М. Письма Пушкина // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. Т.9. М., 1962; Маймин Е.А. Дружеская переписка Пушкина с точки зрения стилистики // Пушкинский сборник. Псков, 1962; Степанов Н.Л. Письма Пушкина как литературный жанр // Степанов Н.Л. Поэты и прозаики. М., 1966; Левкович Я.Л. Письма// Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М.; Л., 1962; Паперно И.А. О двуязычной переписке пушкинской эпохи// Труды по знаковым системам. Тарту, 1973; Паперно И.А. Переписка Пушкина как целостный текст//Stadia metrica et poetica. Т. 2. Тарту, 1977; Тынянов Ю.Н. Литературный факт// Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977; Паперно И.А. О реконструкции устной речи из письменной истории (кружковая речь и домашняя литература в пушкинскую эпоху)// Семантика номинации и семиотика устной речи. Вып. I. Тарту, 1978; Левкович Я.Л. Из наблюдений над черновиками писем Пушкина// Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1979. Т. IX; Дмитриева Е.Е. Письма Пушкина в восприятии читателей XIX в.// Проблемы интерпретации художественных произведений. М., 1980; Мушина И.Б. Пушкин и его эпоха в переписке поэта // Переписка Пушкина: В 2 т. Т. 1., 1982; Мерлин В.В. Литература и грамматология: метафоры письма у Пушкина// Известия АН СССР. Серия литературы и языка. М., 1982. Т. 51. № 5; Левкович Я.Л. Домашняя переписка // Левкович Я.Л. Автобиографическая проза и письма Пушкина. Л., 1988; Годд

тартуская школа обратилась к письмам Пушкина как «московскому тексту»¹: в статье Т.М.Николаевой содержится описание этого текста, выделенного в качестве «московского» компонента в эпистолярных текстах Пушкина и его современников [Николаева 1997]. В нашем понимании «московский текст» включает в себя идеологические (историософские концепции), фольклорно-мифологические (легенды, мифы и т.д.), литературные (мотивы, образы, сюжеты) смыслы².

Концепт «Москва». В пушкинских письмах Москва двойится; это архетип (Москва осмыслена как исторический и культурный феномен – подчеркивается «вечное», «непреходящее», «внебытовое», «бытийственное») и объективная реальность («сиюминутное», «ин-

III У.М. Дружеское письмо как литературный жанр в пушкинскую эпоху. СПб., 1994; Гроссман Л.П. Письма женщин к Пушкину. Подольск, 1994; Орлицкий Ю.Б. Силлабо-тонический метр в эпистолярной Пушкина: к постановке проблемы//Известия РАН. Серия литературы и языка. М., 1996. Т.55. № 6; Белунова Н.И. Письма Пушкина как факт языка и культуры// Пушкин и мировая культура. М., 1999. С. 57-58; Кармилицына П.А. Речевой этикет в письмах Пушкина// изучение и преподавание русской словесности от Пушкина до наших дней. Волгоград, 1999. С. 81-86; Левичева Т.И. Письма Пушкина южного периода (1820-1824): проблемы текстологии. М., 2001; Пригожая О.В. Переписка Пушкина с Языковым как целостное явление// По царству и поэт. Ульяновск, 2003. С. 123-134; Ланге Н. К проблеме исследования писем Пушкина. Состояние вопроса// Шестые Поливановские чтения. Смоленск, 2003. Ч. 3. С. 173-177; Блинохватова В.М. Языковые особенности дружеских писем Пушкина// Филология, журналистика, культурология в парадигме современного научного знания. Ставрополь, 2004. Ч. 2. Лингвистика. С. 61-68; Блинохватова В.М. Язык официальных писем// Филология, журналистика, культурология в парадигме современного научного знания. Ставрополь, 2004. Ч. 2. Лингвистика. С. 161-163 и др.

¹ Понятие «московский текст» введено в научный оборот по аналогии с «петербургским текстом» (термин В.Н. Топорова). См.: Петербургские тексты и петербургские мифы //Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. Под «московским текстом» понимается совокупность мотивов, тем, образов, сюжетов, связанных с Москвой. См.: Млюханова М. Сказки Пушкина и «московский текст»// Центральноевропейский ежегодник 2003. М., 2003. № 1. С. 177-186; Осипова Ю.В. Цветовые характеристики города в поэзии Пушкина 30-х гг.//Москва и «московский текст» в русской литературе и фольклоре. М., 2004. С. 37-47; Шапошников Ю.С. Московский контекст в повести Пушкина «Гробовщик»// Москва и «московский текст» в русской литературе и фольклоре. М., 2004. С. 48-51 и др.

² См.: Москва и «московский текст» русской культуры: Сборник статей. М., 1998. Раздел «Московский текст русской культуры» // Лотмановский сборник. 2. М., 1997.

тимно переживаемое», «субъективно понимаемое»). Москва в биографическом коде Пушкина – некий «промежуток», несмотря на то, что это локус, предопределивший его судьбу¹. В оппозиции Петербург/Москва Петербург – маргинальное пространство («город на болоте», «пустое место» - «омут», шов – граница миров, здешнего и инобытийного), связанное со сменой социальных ролей Пушкина, Москва входит в биографию поэта как частного человека, это пространство общечеловеческой истории.

Оппозиция Москва/Петербург², основанная на противостоянии двух столиц, реализуется у Пушкина в соответствии с культурологической традицией как женское / мужское, причем «женское» в ипостаси «материнского», «вдовьего»: «*матушка Москва*» [Пушкин 1958, X: 502], «*Москва утихла и присмирела*» [Пушкин 1958, X: 275], старческого («*бедная загнанная Москва*» [Пушкин 1958, X: 510]). В то же время Москва противопоставляется Петербургу как провинция столице («*Москва губернский город, получающий журнал мод*» [Пушкин 1958, X: 388]), именно на этом строится «арзамасский сюжет» московского текста. В Москве живет князь Вяземский, от которого молодой Пушкин надеется получить благословение на поэтическом поприще³. «Провинциальное» становится принципиальным в осмыслении Москвы – «сердца России»: это своеобразная духовная родина, куда из южной ссылки устремляется «блудный сын», отвергнутый официальной столицей – Петербургом. «Московский текст» Пушкина пародируется в двойном цитировании – Державина и Грибоедова. Пушкин обосновывает свои преимущества ссыльного изгнанника, которому позволительны язвительные речи в адрес отечества, перед Вяземским, удел которого не лучше пушкинского в силу того, что он «права не имеет»: «*Я барахтаюсь в грязи молдавской, черт знает, когда и выкарабкаюсь. Ты - барахтайся в грязи отечественной и думай: Отечества и*

¹ См. о противостоянии двух столиц: Шевырев А.П. Культурная среда столичного города. Петербург и Москва // Очерки русской культуры XIX века. М., 1998. Библ. на стр. 112-124.

² См. о Петербурге у Пушкина: Денисенко С.В. Петербургские мифологемы Пушкина// Пушкин и мировая литература. М., 1999. С. 59-60.

³ Ставка на Арзамас — принципиальна для мышления начала XIX века: знак провинциального и неизвестного в противовес столичному. Ассоциация с блудным сыном не случайна: в Москве живет дядя поэта Василий Львович, автор «Опасного соседа», «*парнасский мой отец*». См. об игре родственными категориями в поэтическом тексте: Козубовская 1998: 75-76, а также этот раздел в настоящем издании.

грязь сладка нам и приятна. Сверчок» (Вяземскому [Пушкин 1958, X: 58])¹. Понимание национального здесь предельно снижено и иронически заострено, что вполне мотивируется ролью страдальца, изгоя.

С Москвой связаны надежды на очищение: *«Намерение мое было ехать в Москву, где только и могу совершенно очиститься»* [Пушкин 1958, X: 41]. «Очищение» получает значение «оправдания» и получает выражение в смене роли – сбрасывании плаща изгнанника, т.е. обретает характер паломничества (с оттенком православия). Так срабатывает одна их концепций Москвы – «Москва – Иерусалим».

Оппозиция Москва/Петербург работает как русское / чужеземное, где «Москва» обнаруживает внутреннюю полярность. Как «белокаменная», она в стилизации под старину приобретает значение земли обетованной (см. наречение журнала братьев Полевых – *«Телеграф» обетованный»*) [Пушкин 1958, X: 125]. В контексте культурного мифа об Италии Москва как Россия входит в пространственную оппозицию север/юг. Так, путешествие С.Шевырева в Италию и ожидаемое возвращение оттуда² связывается Пушкиным с определенной миссией – оживления *«нашей дремлющей северной литературы»* [Пушкин 1958, X: 284], состояние которой идентично русскому застою вообще. Мифологема сна отсылает еще к одной оппозиции Запад/Восток, где Россия занимает соответствующую позицию «Востока», или Азии, которые в культурном сознании эпохи ассоциировались с царством сна, лена. Выражая удивление относительно того, что *«азиатская Москва»* издает европейский журнал («Московский вестник» - Г.К.)³,

¹ См. культурологические исследования о грязи: Patrizia Deotto. Из городской грязи на природу: город и дача (дача как одна из категорий петербургского мифа) // Мусор в быту, культуре, языке, искусстве, литературе. Warszawa, 1998; Milivoje Jovanovic. Категория нечистот в Библии и литературе новейшего времени // Мусор в быту, культуре, языке, искусстве, литературе. Warszawa, 1998. С. 55; Faryno J. Несколько общих соображений по поводу концептов «грязный» // Studia Litteraria Polono-Slavica. Вып. 4. Утопия чистоты и горы мусора. Warszawa, 1999.

² Ситуация возвращения - излюбленная в поэзии Пушкина. «Возвращение» как качество духовной жизни Пушкин связывает с воскресением, обновлением, жизнь души подчиняется не линейным законам объективного времени, а метафизическим. См.: Позов 1998; Козубовская 1989: 54, 67.

³ О понятиях Азия/ Восток у Пушкина см.: Рогацкина М.Л. Семантическая структура образа России в творчестве А.С. Пушкина: лирика, письма, автобиографическая проза, публицистика// «Пока в России Пушкин длится, метелям не задуть свечу...» М., 1999; Кошелев В. А. Историсофская оппозиция Запад / Восток в творческом сознании Пушкина // Русская литература. 1994. № 4.

Пушкин отсутствие в России настоящей журналистики объясняет «русской ментальностью» - ленью, неумением и нежеланием делать черновую работу (библиография, аннотирование), работу «телеграфистов» - носителей свежей информации о культуре. Позже появится знаменитая формула – «мы ленивы и нелюбопытны» [Пушкин 1957, VI: 668].

«Азиатская» Москва тоже существует в полярном диапазоне: с одной стороны, «азиатское» ассоциируется с безалаберным полаганием на авось, бесшабашностью, с другой – с купеческой прижимистостью, жадностью, надувательством. Так, намекая на нежелательное участие почтовой цензуры в переписке, Пушкин рифмует: «Сходнее нам в Азии писать по оказии» [Пушкин 1958, X: 77], настаивая на допотопном, но верном способе обмена информацией. Искреннее «негодование» вызывают у поэта «низкие» расценки на вдохновение: «Здесь в Петербурге дают мне (а la lettre) по 10 руб. за стих, а у Вас в Москве хотят меня заставить даром и исключительно работать журналу» [Пушкин 1958, X: 238]. «Европейское» в этом контексте звучит как «достойное», оценивающее по достоинству труд литератора¹. Понятие «честных» денег обретает свою многозначность: «...деньги же эти – трудовые, в поте лица моего выпонтированные у нашего друга Полторацкого» [Пушкин 1958, X: 230].

«Зачумленная» Москва отсылает к оппозиции православного плана – чистота / греховность и восходит к концепции «Москва – Вавилон»². Символический план недуга (чумы) обнаруживается к 30-м годам. Город-блудница порождает особые московские типажи: «московский фронт», «московская барышня», «московская кухня», «московские прелести» и т.д.³ На этом строится обыгрывание имен: князь Вяземский заслужил имя князя Вертопрахина (персонаж, наподобие тех, что существуют в театре классицизма), а княгиня Вера, его жена, - «княгини Ветраны» (обыгрываются: вера – ветер). Более опре-

¹ См. высказывания Пушкина о «европействе» книгопродавцев: «... но жаль, если книгопродавцы, в первый раз поступившие по-европейски, обдернуты и останутся в накладе — да вперед невозможно и мне будет продавать себя с барышом» [Пушкин 1958 X: 84].

² См. о Москве как «втором Вавилоне» - одном из признаков концепта «Москва»: Левкиевская Е.Е. Москва в зеркале православных легенд // Лотмановский сборник 2. М., 1997; Топоров В.Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. М., 1987.

³ О «комедии масок» и типизированных персонажах см. вывод Т.М. Николаевой [Николаева 1997: 589].

деленно это высказано в письме к жене («...но ты знаешь, как я не люблю все, что пахнет московской барышней, все, что не *compte il faut*, что *vulgar*...») [Пушкин 1958, X: 454]¹), которую поэт постоянно предостерегает от возможности быть уподобленной «московскому». Именно в «московской ауре» повторяется один и тот же библейский сюжет о бедном Иосифе, преследуемой женщиной, и о его бегстве ради сохранения своего целомудрия. Таков сюжет о Лизе Хитрово: «Я сохранил свою целомудренность, оставя в ее руках не плащ, а рубашку...» (Вяземскому [Пушкин 1958, X: 277]), повторенный в письмах к жене о рыцарском поведении во время путешествия с пятью актрисами в кацавейках и в черных вуалях, путешествия, стоившего ему репутации: «... я... как маленький Иосиф, вышел чист от искушения» [Пушкин 1958, X: 417].

«Зачумленность» в духовной сфере находит выражение в мотиве «пакостничанья» (в письмах 30-х гг. Москва чаще именуется как «пакостная»). Арзамасское имя Вяземского становится синонимом «дьявола», так возникает мотив продажи души дьяволу: «Да ты пакостишь со мной: даришь меня и связываешься черт знает с кем» [Пушкин 1958, X: 93]. Этот же мотив определяет светские отношения. См., напр., в письме к П.А. Вяземскому: «Я проиграл потом рукопись мою Никите Всеволожскому (разумеется, с известным условием)» [Пушкин 1958, X: 111] и Н. Всеволожскому: «Помнишь ли, что я тебе полупродал, полупроиграл рукопись моих стихотворений?» [Пушкин 1958, X, 104], построенные на «карточных» интересах.

Москва обладает в глазах Пушкина магической силой – удерживающей, привязывающей – в период жениховства («... но распутица, лень, грязь и Гончарова не выпускают меня из Москвы» [Пушкин 1958, X: 278]; «Отправляюсь, мой милый, в зачумленную Москву – получив известие, что невеста ее не покидала» [Пушкин 1958, X: 315]). Подчеркивая, что «Калуга немного гаже Москвы, которая гораздо гаже Петербурга» [Пушкин 1958, X: 491], Пушкин в то же время уравнивает их: «Боже мой! кабы Заводы были мои, так меня бы в Петербург не заманили и московским калачом» [Пушкин 1958, X: 492]. В «семейный» период Москва отталкивает своей ассоциацией с хаосом, бесовством, это Москва, которая «еще пляшет» [Пушкин 1958, X: 395]: «... в Москву мудрено попасть и не поплясать» [Пушкин 1958, X: 441]. Холостая жизнь отождествляется с цыганщиной, дом Нащокина

¹ См. замечание Пушкина о Софье Фамусовой в письме к Бестужеву, где дается общая оценка комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» и разбор отдельных характеров [Пушкин 1958, X: 121].

получает характеристику вертепа («...дом его такая бестолочь и ерлаши» [Пушкин 1958, X: 397]; «Все вольный ход, всем до него нужда; всякий кричит, курит трубку, обедает, поет, пляшет, угла нет свободного...» [Пушкин 1958, X: 397]). Но именно «московское» как проявление «стихийного», «простого» Пушкин ценит в своей невесте: «Сегодня от своей получил я премиленькое письмо; обещает выйти за меня и без приданого» [Пушкин 1958, X: 307]¹.

Мифологема дома. Центральная мифологема «московского текста» - Дом². Все сюжеты и мотивы связаны с ней. Идея Дома – русская идея; «домашность», как отмечает В.Вейдле, пронизывает собой все прочее [Вейдле 1997]. Идея Дома реализуется у Пушкина в общественном сюжете его бытия – в национальной космогонии – одержимости идеей сознания национальной русской литературы, в которой бы писатели существовали «по-домашнему»: «...если бы мы были вместе и печатали б завтра, что решили бы за ужином вчера» [Пушкин 1958, X: 90], и в частном сюжете – в космологической идее создания собственной семьи, своего дома (см. в письме к жене о женитьбе Безобразова – знакомого военного: «Лучше завести свое хозяйство, нежели волочиться весь свой век за чужими женами и выдавать за свои чужие стихи» [Пушкин 1958, X: 450])³.

В оппозиции частного/государственного обнаруживаются определенные тенденции: общественная литературная жизнь, связанная с профессиональными интересами, и холостое бытие частного человека оцениваются в одинаковых категориях – по аналогии с государством и его структурами: «По журналам вижу необыкновенное брожение мыслей; это предвещает перемену министерства на Парнасе» [Пушкин 1958, X: 24], «У меня произошла перемена в министерстве: Розу Григорьевну я принужден был выгнать за непристойное

¹ О милом аристократическом тоне см. письмо Пушкина к Н.Н. Пушкиной от 30 октября 1833 г. [Пушкин 1958, X: 453].

² Об идее Дома см.: Лотман 1981. Ср. о смыслообразующей ситуации в поэзии (человек перед лицом неведомой опасности) и мотиве хрупкости дома перед враждебными силами [Потапов 1997: 26].

³ Идея создания национальной литературы окрашена домашностью как особым качеством русского менталитета: «Еще беда: мы все прокляты и рассеяны по лицу земли - между нами сношения затруднительны, нет единодушия...» [Пушкин 1958, X: 90], позже: «Мне кажется, что если все мы будем в кучке, то литература наша не может не согреться и чего-нибудь да не произведет: альманаха, журнала, чего доброго? и газеты!» [Пушкин 1958, X: 345].

поведение и слова, которых не должен был я вынести. А то бы она уморила няню, которая начала от нее худеть» [Пушкин 1958, X: 126].

Идея Дома логично вытекает из арзамасского имени Пушкина: Сверчок. «Домашность» отношений литераторов находит выражение в мотивах оберега своих собратьев: «... да сделай милость, не уступай этой суке цензуре, отгрызайся за каждый стих и загрызи ее, если возможно, в мое воспоминание» (Вяземскому, 4 ноября 1823 [Пушкин 1958, X, 69]). Роль Вяземского уподобляется двуликому Янусу, второй лик которого обусловлен колдовской, магической функцией («Асмодей» – арзамасское имя Вяземского)¹: «...да заворижи все это своею прозою, богатой наследницею твой прелестной поэзии, по которой ношу траур» [Пушкин 1958, X: 69-70]. И вновь пушкинский протезизм: в просьбе к Вяземскому о предисловии к «Бахчисарайскому фонтану». Пушкин сам на грани того, чтобы поверить в магию («молитвенного» слова (см. обращение к Вяземскому – богу или бесу?): «*Полно, не воскреснет ли она* (проза – Г.К.), *как тот, который пошутил?*» [Пушкин 1958, X: 70]. Так срабатывает арзамасское имя Вяземского: собака-волк Асмодей, зооморфное оборачивается демоническим. Имя, существующее в оппозиции свое / чужое, развернуто в мотивах оберега своих и уничтожения чужих, причем границы своего / чужого тщательно прочерчены: «...*что ты чужих прикармливаешь? свои голодны*» (Вяземскому [Пушкин 1958, X: 332]).

Имя обнажает бытие в оборотнической сути: то хозяин, то сторожевая тень – верный пес; определенная смена ролей явлена в сюжетах о цензуре, выдержанных то в фривольно-игровом тоне в мотиве соблазнения кокетки, завершаемым грубым насилием, то в мотиве «загрызания».

Мифологема дома включает и другую – мифологему Пира², основанную на метафоре еды. Пир входит в сюжеты, связанные с «едой», выстраивая цепочки метафорических уподоблений. «Пир» - дружеская пирушка, холостяцкие сборища литературной братии. Так, Пушкин мечтает, оказавшись в Москве, покуражиться на завтраке (см.

¹ О.А. Проскурин, специально занимавшийся проблемой арзамасских имен, установил, что «имя наделяется в арзамасской культурной мифологии особым провиденциальным смыслом, предопределяя качества и судьбу своего носителя» - Проскурин О.А. Имя в «Арзамасе» // Лотмановский сборник. 1. М., 1995. С.353. Асмодей — Арзамасское имя Вяземского, по Далю, имеет два значения: разрушитель браков и блудный бес; злой дух, соблазнитель, дьявол, бес, сатана [Даль 1975, 1: 26].

² О мифологеме пира см.: Бочаров С. Праздник жизни и путь жизни. Событий май и тридцать лет // Русские пиры. СПб., 1998.

письма Вяземскому – 5 или 7 января 1829), так реализуется мечта о вольном холостом досуге; ему обременительно посещение балов по обязанности камер-юнкерства, где он вынужден, скупая, «...на балах *дремать да жрать мороженое*» [Пушкин 1958, X: 484]¹.

Семантика «пира» отзывается в отношениях с близкими, друзьями в фамильярных обращениях и именах-прозвищах. Так, Вяземский – «*пряник мой сахарный*», в гастрономическом контексте «сахар», «мед», все сладкое – не только признак роскоши, но и вершина обожения. Переименования входят в игровой контекст, созданный ситуациями биографического плана. Так, в письме к А.Дельвигу Пушкин излагает анекдот: отец А.П.Керн Петр Маркович соблазнил детей, не желающих ехать к родственнице, обещанием Пушкина, который «*весь сахарный, а зад его яблочный*»; «...его *разрежут и всем вам будет по кусочку – дети разревелись: не хотим черносливу, хотим Пушкина*» [Пушкин 1958, X: 254]. Вся аура семьи Керн создана гастрономическим кодом: см. напр., подпись в его письме к А.П.Керн: «*весь Ваш – яблочный пирог – Пушкин*» (от 1 сентября 1827 г. [Пушкин 1958, X: 236]). Как следует из примечания, подпись вызвана замечанием А.Вульфа об орехах – «*кои для меня столь же вкусны, как для тебя пироги яблочные*» [Пушкин 1958, X: 697]). И замечание Вульфа, и пушкинская подпись – соперничество двух молодых людей, равно ее вожделеющих (А.П.Керн) и оказавшихся ее любовниками: в подыгрывании Пушкина Вульфу содержится иронический подтекст, вскрывающий реальную основу волокитства, - в метафоре поедания (в данном контексте – «готовность быть съеденными»). Так, присвоенное имя рифмуется с анекдотом: метафора поедания, стягивая несколько планов – общечеловеческий, историко-литературный, биографический, культурологический, - реализуется в «домашней семантике». Мотив пира ведет еще к одной концепции Москвы как царства чудаков и чудачеств. Так, в письмах к жене возникает сюжет о московских причудах Нащокина, построившего игрушечный домик, где все как настоящее и на пиру «...у него в домике был пир: подали мышонка в сметане под хреном, в виде поросенка» [Пушкин 1958, X: 421]².

Семантика пира связана с арзамасским наречием, являющимся одним из источников разветвленной метафорики пира³. Оппозиция свое / чужое создает двуплановость пира. Так, «пир», включенный в

¹ Пословица «в чужом пиру похмелье» - одна из наиболее часто употребляемых в эпистолярной прозе Пушкина.

² Эти причуды напоминают «чудеса» из сказок Пушкина (о белке, грызущей орешки с золотыми скорлупками, и т.д.).

³ Об арзамасском наречии см.: Краснокутский 1977.

календарную обрядовость, дает цепочку вывернутых наизнанку, обигранных значений. Культ еды возвращает к древней масленичной семантике, сохраняющей значение смерти-поедания. Сообщая Вяземскому, что Яковлев собирается к масленице издать альманах «Блин», Пушкин прибавляет: *«Жаль, если первый блин его будет комом»* [Пушкин, 1958, X, 329]. Нежелание реализации пословичной логики вызвано пониманием издания как героического поступка: замахнулись на тех, кто пользуется «дипломатической» неприкосновенностью (*«Яковлев тем еще хорош, что отменно храбр и готов намазать свой блин жиром Булгарина и икрою Полевого – пошли ему свои сатирические статьи, коли есть»*) [Пушкин 1958, X: 329]). «Поедание» здесь знак торжества над врагами. Съедание несет карнавальную семантику: метонимия (часть выдается за целое) связана с телесным низом.

Аналогична игра различными планами в ситуации с Ф.Косичкиным: *«...Ф.Косичкин заварит такую кашу или паче кутью, что они ею подавятся»* [Пушкин 1958, X: 399]. Двуплановость связана с тем, что разворачивается семантика фразеологического оборота «заварить кашу» как обещание скандала, а перефразирование этого оборота несет пророческий смысл: кутья – атрибут поминального обряда, тризны – здесь воспринимается как намек на желание смерти литературным врагам. «Подавиться едой» - в фольклорно-мифологической традиции имеет двойную семантику: это реализация злого намерения врагов, реализация произнесенного слова или признак «чужого», присутствующего на пиру (мертвого в мире живых и наоборот) в сюжетах о путешествии в иной мир¹.

Пир как обязательный атрибут арзамасского быта сохраняет свои иронические смыслы, даже если является частью печального (поминального) обряда: *«20 августа, день смерти Василия Львовича, здешние лицеисты поминали своего старосту ватрушками, в кои воткнуто было по лавровому листу»* [Пушкин 1958, X: 379]. «Лавровый лист» - это и приправа, и знак превосходства в поэтическом ремесле (атрибут Аполлона) - является знаком бессмертия. Съедание лаврового листа означает обретение качеств победителя в мифологической традиции.

«Язык еды» - специфический язык, к которому Пушкин прибегает в случае необходимости выражения своего отношения к чему-то негативному. Так, «южная ссылка» обыгрывается в духе арзамасского наречия. Ссылное бытие осмысливается как гощение и как еда,

¹ См. сюжеты о живом в царстве мертвых и наоборот: Пропп 1995; Пропп 1985.

предложенная гостю: «...меня тошнит... но предлагаемое да едят» [Пушкин 1958, X: 182]. Гастрономический код расшифровывает отношение к ссылке, полярное в восприятии Пушкина и его друзей. «Вяземский считает, что я обедаюсь гонением», т.е. упиваюсь возможностью романтической легенды и мифологизации свой личности; очевидно, что у Вяземского преобладает ориентация на карнавальную традицию, предполагающую истолкование акта пищеварения в приущей гурманам смыслам как полноценного, со вкусом и аппетитом. Сам поэт свое состояние определяет как тошноту от переедания. «Тошно» - наречие, появившееся в пушкинском лексиконе в лицейские годы: «и кюхельбекерно и тошно» [Пушкин 1958, X: 92], характеризующее физиологическое состояние, одновременно обозначающее состояние души¹. Болезни друзей поэт склонен непременно иронически связывать с физиологией. Напр., в письме С.А.Соболевскому: «Мне пишут, что болен: чем ты объелся?» [Пушкин 1958, X: 222]².

Физиологическое и духовное постоянство сплетаются в сознании Пушкина, явления физической жизни он осмысляет в духовных категориях и наоборот. Так, переписка для него это обмен новостями – «кормление», «потчеванию» (в старинном духе): «...а я за новости кишиневские стану тебя потчевать новостями московскими» [Пушкин 1958, X: 220]. Литературная жизнь, ассоциирующаяся с собачьей грызней, у Пушкина развернута в метафорические цепочки, связанные с едой. Так, принцип современной журнальной критики он обозначил как «сам съешь» (перебранка, где ругательства и обвинения, в конечном счете, возвращаются к обвинителю). Предостерегая Дельвига, Пушкин советует и иронизирует в письме к Плетневу: «Но все же Дельвиг должен оправдаться перед государем. Он может доказать, что никогда в его “Газете” не было и тени не только мятежности, но и недоброежелательства к правительству. Поговори с ним об этом. А то шпионы-литераторы заедят его как барана, а не как барона» [Пушкин 1958, X: 324]. Смысл словесной игры заключается в подмене титула архетипом – козел отпущения в ситуации жертвоприношения. Гастрономический код расшифровывает ироническую ситуацию.

Еда создает метафорические цепочки, связанные с телесным низом. Так, «низ» присутствует в шуточном извинении перед Булгари-

¹ См. в письме к Вяземскому: «По твоим письмам к княгине Вере вижу, что и тебе и кюхельбекерно и тошно...» [Пушкин 1958, X: 92], «...тебе грустно по Байроне, а я так рад его смерти, как высокому предмету для поэзии» [Пушкин 1958, X: 92].

² В той же терминологии в письме Соболевскому в сопровождении присылки денег: «Процай, обжирайся на здоровье» [Пушкин 1958, X: 248].

ным за невяку на обед, где вина перелagается на тело, существующее отдельно от души, - так возникает ироническая мистерия, разыгранная Пушкиным в оправдательном документе: «...явмся к Вам с повинным желудком... Голова и сердце мое давно Ваши» [Пушкин 1958, X: 237]. Формула вождления Пушкина: «Мне брюхом хочется театра» [Пушкин 1958, X: 46], «Мне брюхом хотелось с тобою увидаться...» [Пушкин 1958, X: 338]. Определение духовных чувств на языке физиологического низа – в традициях арзамасского наречия¹. Прозаизируя представления о поэтическом вдохновении до предела, Пушкин связывает акт творения с физиологическими отправлениями. Напр., состояние определяется следующим образом - «стихи не лезут» [Пушкин 1958, X: 119], наоборот, плодovitость соотносится с «поносом поэтическим» (см. о Жуковском [Пушкин 1958, X: 376]), о себе: «... на днях испразнился сказкой в тысячу стихов, другая в брюхе бурчит» [Пушкин 1958, X: 380]. Иронизируя над собственной плодovitостью, поэт приписывает ее воздействию холеры.

«Еда» как подарок иронически обыграна в письме к Н.Н.Пушкиной, где поэт, подобно персонажу своей маленькой трагедии – Моцарту, «гуляке праздному», высокий предмет «снижает», погружает в бытовой контекст, взрывая его изнутри «неэстетическими подробностями» (Моцарт шутит: «божество мое проголодалось»). Жалуясь жене на то, как его балуют родственники, он выражает опасение относительно последствий угощения: «Тетка меня все балует – для моего рождения прислала мне корзину с дынями, с земляникой, клубникой – так что боюсь поносом встретить 36-ой год бурной моей жизни» [Пушкин 1958, X: 487]. «Еда» как проявление безудержной родственной любви восходит к сюжетному архетипу басенного жанра – «Демьяновой ухе». В данном контексте она приобретает еще один смысл – комического наказания за прошлые проказы, ограждая женатого человека от поползновений к былому. «Высокое событие» - день рождения – осмыслено антиромантически (ср.: гадания о судьбе в «Дорожных жалобах»), с использованием «домашней семантики». В этом же ключе осуществляется антипоэтизация будущего материнства: забота о «брюхе» - лейтмотив писем к жене: «Не брюхата ли ты?» [Пушкин 1958, X: 515]², «...что твоё брюхо, и что твои деньги» [Пушкин 1958, X: 578].

¹ См. арзамасские протоколы в следующих изданиях: Арзамас и арзамасские протоколы. Л., 1933; Арзамас: Сборник: В 2 т. М., 1994.

² Об использовании просторечного «брюхата» Пушкиным см.: Левкович Я.Л. Автобиографическая проза и письма Пушкина. Л., 1988. С.309. См. о «брюхе»: Арзамас и арзамасские протоколы. Л., 1933. С. 187-188.

Оппозиция верх / низ определяет пушкинское представление об иерархии журналистов в русской культуре. Даже в поминальные дни он не может удержаться от выпадов в адрес Булгарина: «*Радуюсь, что Греч отказался (помещать стихи в “Северной пчеле” Г.К.) - как можно чертить анфологическое надгробие в нужнике?»* [Пушкин 1958, X: 337]. «Нечистая газета» и высокий жанр, по Пушкину, несоместимы; эстетическое и нравственное неразрывны.

Свою задачу литератора Пушкин видит в том, чтобы «*очищать русскую литературу*», что приравнивает к очищению нужников [Пушкин 1958, X: 578]¹. «Телесное» появляется в наиболее острых ситуациях, для Пушкина это способ выразить свое пренебрежение к литературному врагу: «*Посреди стольких гробов, стольких ранних и бесценных жертв, Хвостов торчит каким-то кукишем похабным*» [Пушкин 1958, X: 375]. Безнравственной ситуации предполагается ироническое разрешение: «*...заклинаю тебя его зарезать – хоть эпиграммой*» [Пушкин 1958, X: 375]. Пренебрежение к подлостям московской почты Пушкин выражает в своеобразном жесте заголения, который характерен для юродивых²: «*...неприятно получать проколотые письмаапит расцарапаешь*» [Пушкин 1958, X: 320].

На языке телесности осмыслены социальные отношения. Так, Пушкин пророчит М.Погодину изгнание из университета: «*Жалею, что Вы не разделились еще с Московским университетом, который должен рано или поздно извергнуть Вас из среды своей, ибо ничего чуждого не может оставаться ни в каком теле*» [Пушкин 1958, X: 361].

В Пушкинском сознании всякая грязь обладает признаками оборотничества, обретая полезные свойства. Так возникает цепочка аналогий: «*Кстати, похвалите “Славянина”, он нам нужен, как навоз*

¹ Определяя задачу журналиста как очищение нужников (литературы), Пушкин понимает неизбежность войны с литературными врагами («*А живя в нужнике, поневоле привыкнешь к ..., и вонь его тебе не будет противна, даром, что gentleman. Ух, кабы мне удрать на чистый воздух*» [Пушкин 1958, X: 493], но при этом собственный принцип он определяет так: «правило: не трогать чего знаете» [Пушкин 1958, X: 242]. Ср. в шуточных посланиях Жуковского и Батюшкова, где иронически обыгрываются функции поэтов. См. об этом: Козубовская 1998.

² Заголение входит в «ритуальное» поведение юродивых. См. об этом: Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. Панченко А.М. Русская культура в канун петровских реформ. М., 1982.

нужен пашине, как свинья нужна на кухне, а Шишков русской Академии» [Пушкин 1958, X: 248]¹.

Семантика пира включает и позитивные смыслы. Так, поэт возвышает литературных собратьев, занятых кропотливой работой, подобно трудолюбивым пчелам: «*В полемике мы скажем с тобою, и нашего тут капля меду есть*» [Пушкин 1958, X: 315]. Перемену собственной участи в связи со сменой цензора (царь – цензор) Пушкин осмысляет на языке пословиц, как обычно, играя их планами: «*...но все перемелется и будет мука, а нам хлеб да соль*» [Пушкин 1958, X: 218]. Логика пословиц разворачивается в гипотетических сюжетах писем: «*заведем мельницу*» [Пушкин 1958, X: 427], «*огороды*» [Пушкин 1958, X: 439].

Москва как литературный текст. Московский текст объединяет литературные произведения о Москве. «Московский текст» существует в письмах Пушкина как цитата из достаточно известных произведений, опрокинутая в живую реальность и разрушающая границы между литературой и действительностью – в тексте культуры². Пушкин цитирует Грибоедова – комедию, которая ходит в списках, и Фонвизина, к этому времени опубликованного. Цитата полемизирует с реальностью, воспринятой через Грибоедова, обозначая «точность» воссозданной картины московской жизни: «*...заживу себе мещанином припеваючи, независимо и не думая о том, что скажет Марья Алексевна*» [Пушкин 1958, X: 333]. Цитата обнаруживает ложность истины, произнесенной устами героя, симпатичного и принятого как литературный характер, обозначая противоречия ума и реального дела: «*Ты прав, любимец муз - должно быть аккуратным, хотя это и немецкая добродетель; не худо быть умеренным, хотя Чацкий и смеется над этими двумя добродетелями*» [Пушкин 1958, X: 346]. Цитата из Фонвизина замещает длинное описание ситуации в истории жениховства

¹ «Навоз» в негативном смысле: см. в письме к И.В. Киреевскому по поводу закрытия журнала «Европеец»: «*...донос... сколько я мог узнать, ударил не из болгаринской навозной кучи, но из тучи (Николай 1 - Г.К.)*» [Пушкин 1958, X: 412]. По поводу «академиков» и «булгаринцев» актуализирован «разбойничий» контекст. Так, сподвижников Булгарина поэт называет не соловьями-разбойниками, а грачами-разбойниками, сам же в целях сохранения мира посылает лобзание Шишкову «*не яко Иуда-Арзамасец, но яко Разбойник-Романтик*» [Пушкин 1958, X: 91].

² Проблема цитации литературных источников в статье не рассматривается, она может стать предметом специального изучения в других работах.

брата Наталии Николаевны – Дмитрия, создает ассоциативный сюжет в жанровой картинке [с.м.: Пушкин 1958, X: 439-440].

Большая часть сюжетов пушкинских писем возникает вокруг его трагедии (в его письмах – «комедии») - Г.К.) «Борис Годунов». Наиболее значительные из них - сюжет о юродивом и сюжет об искуплении грехов, смыкающиеся в мотиве покаяния – раскаяния («...не пойти ли мне в юродивые, авось буду блаженнее!» [Пушкин 1958, X: 181]). В письме к Жуковскому Пушкин просит прислать ему жизнь Железного колпака (известного юродивого XVI в.) или «жизнь какого-нибудь юродивого», сообщая о своей неудаче: «Я напрасно искал Василия Блаженного в Четьих Минях – а мне бы очень нужно» [Пушкин 1958, X: 173].

Роль юродивого Пушкиным разыгрывается в письмах к Жуковскому – арзамасцу, старшему другу и покровителю. Соглашаясь лишь частично с укорами и увещеваниями Жуковского относительно растрачивания жизни на мелочи («...согласен, что жизнь моя сбивалась иногда на эпиграмму, но вообще она была элегией в роде Коншина» [Пушкин 1958, X: 173]), поэт, хотя и воодушевлен наставлениями Жуковского, но выражает сомнение в необходимости высокого жанра: «...жадно принимаю твое пророчество; пусть моя трагедия искупит меня... но до трагедий ли нашему черствому веку?» (Пушкин 1958, X: 187), «Жуковский говорит, что царь простит меня за трагедию» [Пушкин 1958, X: 188-189]. Бытовой факт – предполагающаяся операция аневризма – обретает в «юродствующем» тексте символический смысл: «Конечно, я с радостью и благодарностью дал бы тебе срезать не только становую жилу, но и голову...» [Пушкин 1958, X: 187] – намек на наказание, которое могло бы быть вместо ссылки. Так реализуется метафора наказания, содержащая подтекст, указание на неизменность природы, что и звучит в самопризнаниях: «Жуковский говорит, что царь меня простит за трагедию – наврал, мой милый. Хоть она и в хорошем духе писана, да никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого. Торчат!» [Пушкин 1958, X: 188-189]. Истина раскрывается Вяземскому, перед которым поэт является в халате, нараспашку, по-домашнему, а не Жуковскому, перед которым надо быть в «треугольной шляпе и в башмаках»¹.

Вариант юродивого - шут. Обыгрывая придворную роль поэтов XVIII века, Пушкин иронизирует над ситуацией собственного

¹ Поэтика костюма в эпистолярном жанре - тоже может стать предметом специального рассмотрения.

одурачивания, выстраивая целую систему соперников-двойников: «*Сле-Пушкину дают и кафтан, и часы, и полумедаль, а Пушкину полному — шиши*» [Пушкин 1958, X: 203]; где «полный» читается как «круглый», т.е. «дурак». В шуточном торге поэт выдвигает достойные условия: «...*отказываюсь от фрака, штанов, даже от академического четвертака (что мне следует), по крайней мере пускай мне позволят мне бросить проклятое Михайловское*» [Пушкин 1958, X: 203].

Позже тема шутовства возникнет в письме к жене. Так, вознамерившись в 1834 году уйти в отставку, Пушкин выстраивает гипотетический сюжет в его бесперспективности: «*Хорошо, коли проживу я лет еще 25; а коли свернусь прежде десяти... Утешения мало им (детям - Г.К.) будет в том, что их папеньку схоронили как шута и что их маменька ужас как мила была на аничковских балах*» [Пушкин 1958, X: 505-506]. Отказ от неосмотрительного шага продиктован следованием заповедям христианской морали: «*Бог велик, главная то, что я не хочу, чтоб могли меня подозревать в неблагодарности. Это хуже греха либерализма*» [Пушкин 1958, X: 506]. Мотив юродства-шутства отзовется еще раз в семейном сюжете. Дело о купле-продаже неким Без-образовым «*пол-Болдина*» предстает в диалоге с женой: «*Вижу отселе твою недоверчивую улыбку, ты думаешь, что я полудуруша и что меня опять оплетут — увидим*» [Пушкин 1958, X: 514]. Мотив одурачивания восходит к фольклорным сюжетам о мудрой жене и муже-дурачке (см. об этом ниже).

Мотив юродства раскрывается в письмах Пушкина в разыгрываемой роли юродивого; чаще всего роль юродивого проецируется на биографию. Пребывание в Михайловском оценивается как взросление и переоценка прежнего образа жизни, роли, поведения. Получение Железного Колпака от Карамзина и дарение ему взамен цветного - красного - намек на мировоззренческие сдвиги в архетипе обмена сущностями. Так, оппозиция юродивый / якобинец снимается: глупый становится умным, бунтующий - смиренным. Но юродивый - это зеркало якобинца, затаенный бунтовщик или хитрец, скрывающий свое бунтовство под маской дурачка.

Юродство имеет еще один смысл - нищеты. Сам Пушкин полярно раздваивается на дающего подаяние и берущего милостыню. Он щедр по отношению к друзьям, издающим журнал: «*Посылаю Вам лоскуток “Онегина”, ему (“Вестнику” - Г.К.) на шапку*» [Пушкин 1958, X: 233]. Упоминается серебряная копеечка, оброненная в секретном комоду у Нашокина, и выражается суеверие, что она принесет счастье («*копеечка*» - цитата из «Бориса Годунова» [Пушкин 1958, X: 400]). Последняя грань нищеты — следствие петербургской жизни:

«Не осталось и двустушия на черный день» [Пушкин 1958, X: 242]. При этом поэт предостерегает друзей-издателей от излишнего мотовства: «...*Берегите его (Языкова – Г.К.) на черный день... Не то как раз промотаетесь и принуждены будете жить Раичем да Павловым*» [Пушкин 1958, X: 404].

Юродство, спроецированное на биографию, разводит - как полярные - две роли: блаженного («...*не пойти ли мне в юродивые, авось стану блаженнее*» [Пушкин 1958, X: 181]) и пророка («...*я пророк, ей богу пророк*» [Пушкин 1958, X, 195]; по поводу смерти Александра 1)¹. Юродство остается литературной темой и становится текстом культуры. Самого себя поэт видит окруженным юродивыми, т.е. напраказившими (Кюхельбекер, Воейков).

Юродство спроецировано на семейный сюжет², который существует в двух измерениях, реализуя две ипостаси самого Пушкина. Так, в письмах к Нащокину это, с одной стороны, нежный романтический любовник, увозящий жену, «*как улан уездную барышню с именин городничихи*» [Пушкин 1958, X: 458], с другой – «мужик», прибирающий к рукам свою бабу: «*Жену мою нашел я здоровою, несмотря на девическую ее неосторожность — на балах пляшет, с государем любезничает, с крыльца прыгает. Надобно бабенку к рукам прибрать*» [Пушкин 1958, X: 400].

Роль мужа-хозяина разыгрывается в сюжетах о «плохой» и «хорошей» жене, существующих параллельно³.

Сюжет плохой жены организован мотивом наказания ее за отступление от норм поведения, от заповедей христианской морали и находит выражение в формулах, обычно венчающих письмо: «*деру за ухо*» [Пушкин 1958, X: 419], «*прибью*» [Пушкин 1958, X, 441]. Роль сварливого мужа вполне укладывается в романсовую модель самого Пушкина - «*Старый муж, грозный муж*». Пушкин осмысляет понятие «хорошей жены» в фольклорном духе: «*Я только завидую тем из них (мужей — Г.К.), у коих супруги не красавицы, не ангелы прелести,*

¹ Об отношении Пушкина к Александру I см. версию Л.Аринштейна: Аринштейн 1999.

² Мы считаем возможным рассмотрение этого сюжета в составе «московского текста» именно в силу его обусловленности «юродствующим началом». Т.М. Николаева исключает его как перерастающий из эпистолярного в психологический роман, со ссылкой на Я.Л. Левкович. См.: Левкович Я.Л. 1988: 38.

³ См. следующие работы: Кафанова О.Б., Доманский В.А. Мифологема любви и брака в творчестве Пушкина// Пушкин и мировая литература. М., 1999. С. 63-64; Борисова В.В. Эмблема Мадонны в лирике Пушкина// Пушкин и мировая литература. М., 1999. С. 66.

не мадонны ets, ets. Знаешь русскую песню — Не дай бог хорошей жене, хорошую жену часто в пир зовут. А бедному-то мужу во чужом пиру похмелье, да и в своем тошнит» [Пушкин 1958, X: 420]. Сюжет плохой жены логично ведет к теме бегства: *«Если при моем возвращении я найду, что твой милый, простой, аристократический тон изменился, разведусь, вот те Христос, и пойду с горя в солдаты»* [Пушкин 1958, X: 454]. Как обычно, в трактовке любовного мотива у Пушкина происходит наложение «светской» семантики на фольклорную: мотив увоза невесты запараллелен в фольклорной традиции, в лирических песнях и в светских анекдотах; «уход в солдаты» - «бегство» - архетип пушкинской биографии (см. напр., бегство под пули на Кавказ после отказа матери невесты Н.И. Гончаровой); кроме того, военная служба привлекала Пушкина издавна: он советовал брату Льву идти непременно на военную службу, а также сообщал жене, что в дороге отпустил усы, которые, как известно, были привилегией военных¹.

Параллельно с этими сюжетами разыгрывается сюжет о ревнивой жене. Пушкин исповедуется жене, разыгрывая роль Казановы, не пропускающего в дороге ни одной хорошенькой женщины. Письмо в форме исповеди, как выясняется, ложный ход, нацеленный на провокацию, желание вызвать ревность в ожидающей дома добродетельной супруге. Срабатывает принцип, как и в романе «Евгений Онегин», основанный на стремлении загнать читателя в ловушку. Весьма красноречивый жест в финале (*«Уф, кончил! Отпусти и помилуй»* [Пушкин 1958, X: 444]) обнаруживает зеркальную семантику ситуации - старательное вранье, что и ведет к окончательному объяснению: не хороша городничиха, *«...о том-то и горюю»* [Пушкин 1958, X: 444]), *«Ты видишь, что несмотря на городничиху и ее тетку — я все еще люблю Гончарову Наташу, которую заочно целую куда ни попало»* [Пушкин 1958, X: 444].

Для Пушкина «хорошая» жена — «мудрая», он хвалит Наталию Николаевну за то, что она учится играть в шахматы, подчеркивая, что эта игра необходима во всяком благоустроенном семействе (*«Благодарю, душа моя, за то, что в шахматы учишься»* [Пушкин 1958, X: 421]), как игра, еще в сознании древних народов связанная с космологической, космостроительной функциями; в этом смысле она полярна карточной игре, требующей максимального напряжения человеческих сил, вызова судьбе и т.д.².

¹ См. об усах см.: Кирсанова Р.М. Костюм в русской художественной культуре. М., 1995.

² Мотив карточной игры перерастает из чисто игрового, каким он был в ранних письмах, в трагический: жизнь уподоблена карточной игре, в которой

«Хорошая жена» как амплуа варьируется. Семантика этого понятия обусловлена разнообразными традициями. «Хорошая жена» - это «хорошая хозяйка» в духе народных представлений, соответствующих идеалу, обрисованному в «Евгении Онегине»: *«Мой идеал теперь — хозяйка, мои желания — покой, да щей горшок, да сам большой»* [Пушкин 1957, V: 203].

«Хорошая жена» в письмах Пушкина - это «хват-баба», учинившая расправу над домашними, за что Пушкин и выговаривает ей: *«Ты, мне кажется, воюешь без меня дома, сменяешь людей, ломаешь кареты, сверяешь счета, доишь кормилицу. Ай-да хват-баба! что хорошо, то хорошо! Здесь я не так-то деятелен»* [Пушкин 1958, X: 422], за что и хвалит.

В фольклоре «хорошая» значит «красивая», та, которой можно похвастаться перед другими¹. Пушкин выстраивает целый сюжет, связанный с заботами о внешности жены, театрально ужасаясь от одной мысли, что окажется лгуном: *«О тебе гремит еще молва, после минутного твоего появления. Нашли, что ты похудела - я привезу тебя тетехой, по твоему обещанию: смотри ж! Не поставь меня в лгуны»* [Пушкин 1958, X: 510]². Наконец, еще одно значение: «хорошая» - та, которая себя блюдет. Это значение оригинально обыгрывается в фольклорном мотиве царевны-лягушки, пребывающей в заколдованной ипостаси: *«Ты уж, вероятно, в своем загородном болоте. Что-то дети мои и книги мои? Каково-то перевезли и перетащили тех и других? и как перетащила ты свое брюхо»* [Пушкин 1958, X: 582]. Здесь - заколдованная ипостась - защитная шкура жены, ожидающей отсутствующего мужа.

Амплуа мужа многообразны. Так, с одной стороны, это муж-друг, наперник, которому известны механизмы светской жизни, муж, опережающий тайные мысли жены, передающий ей, как подружке, московские сплетни, касающиеся ее бывших женихов и воздыхателей

завелись шулеры: *«Ты говоришь: худая вышла нам очередь. Вот! Да разве ты не видишь, что мечут нам чистый баламут; а мы еще понтируем! Ни одной карты налево, а мы все-таки лезем. Подделом; если останемся голы как бубны»* [Пушкин 1958, X: 315].

¹ См. прочтение пушкинских сказок в контексте творчества 30-х гг., в частности, сюжет о мудрой жене - Царевне-Лебедь: Новикова 1995.

² И, наоборот, см. в письме к Н.Н. Пушкиной: *«Вчера приехал Озеров из Берлина с женою в три обхвата. Славная баба; я, смотря на нее, думал о тебе и желал тебе воротиться из Завода такую же тетехой. Полно тебе быть спичкой»* [Пушкин 1958, X: 491-492].

(см. письмо от 25 сентября 1832), ее утешитель относительно слухов о возможных свадьбах воздыхателей, подтрунивающий, однако, над ее увлечениями. С другой – «верный муж», сохраняющий целомудрие в разлуке с женой (см. сюжеты о бедном Иосифе). Это «блудливый муж», хвастающийся своими победами над женщинами (см. письмо-исповедь). Это муж-разбойник, втягивающий жену в свои темные делишки. «Хорошая жена» — помощница мужа не только в семейных делах.

Мотив хорошей жены получает развитие еще в ранних письмах: «...а из жены своей сделай Арзамаску - непременно» [Пушкин 1958, X: 189] - совет А.Дельвигу. Этот мотив вырастает из аналогии с разбойничьей темой истории Пугачева, Пушкин обыгрывает имена: «В корректуре я прочел, что Пугачев поручил Хлопуше грабеж заводов. Поручаю тебе грабеж Заводов — слышишь ли, моя дорогая Хлопушкина? ограбь Заводы и возвратись с добычей» [Пушкин 1958, X: 508]. Помимо игры с именами здесь игра с названием имения Гончаровых — Полотняный Завод. Гипотетический сюжет развертывается в игровой плоскости.

Московский текст пушкинских писем как текст культуры держится на механизме оборотничества, пронизывающего частную жизнь и жизнь общественную, политическую. Московский текст существует в полярности религиозных и антихристианских смыслов.

Частная и общественная жизнь подчиняются некоему общему принципу - метаморфоз, ключом к прочтению которых может быть следующая пушкинская фраза, оброненная в письме к М. Погодину: «Мы живем во дни переворотов - или переоборотов (как лучше?)» [Пушкин 1958, X: 330]. Не случайно, облик судьбы у Пушкина персонафицирован в обезьяньей ипостаси («Судьба не перестает с тобою проказить. Не сердись на меня, не ведает бо, что творит. Представь себе ее огромной обезьяной, которой дана полная воля» [Пушкин 1958, X: 206-207]). «Домашность» обнаруживает свои негативные стороны. Например, «домашность» современной критики имеет определенные изъяны: «До сих пор, читая рецензии Воейкова, Каченовского и проч., мне казалось, что подслушиваю у калитки литературные толки приятельниц Варюши и Буянова» [Пушкин 1958, X: 55]. Так подчеркивается сведение критики к бытовым сплетням и подмене ее слухами. В 30-е годы еще резче: «... их критики (французские — Г.К.) почти не лучше наших Теле-спонских и графских» [Пушкин 1958, X: 416].

Идея сообщества современных литературоведов как дома получает развитие в «собачьей» теме. «Собачья» преданность друзей порождает сюжеты о бегстве-преследовании: «Эти друзья не в пример

хуже Булгарина. Они на днях меня зарежут - покамест я почтенному Фаддею Венедиктовичу послал два отрывка из "Онегина", которых нет ни у Дельвига, ни у Бестужева, не было и не будет... а кто виноват? Все друзья, все треклятые друзья» [Пушкин 1958, X: 127].

«Собачья» тема последовательно разворачивается в метафорических ответвлениях, в обобщениях современного состояния литературы - Вяземскому: *«Когда в глазах такие трагедии, некогда думать о собачьей комедии нашей литературы»* [Пушкин 1958, X: 373], в одобрении позиции П.А.Плетнева (*«Ты умно делаешь, что сидишь смирно в своей норе и носу не показываешь в проклятом некогда мною Петербурге»*) [Пушкин 1958, X, 374]) и в выражении своей позиции (*«...отстал от века и не знаю, в чем дело - и кого надлежит душить»*) [Пушкин 1958, X: 314]. Обещая А. Дельвигу явиться к Новому году к нему в Чухландию (имеется в виду Петербург как вотчина барона Дельвига, под «Чухландией» понимается российский Парнас, наводненный, как заметил Пушкин еще в начале 20-х годов, чухонками, черкешенками и т.д.¹), Пушкин описывает ситуацию своего пребывания у Осиповых в Малинниках: *«Соседи ездят смотреть на меня, как на собачку Мунито; скажи это графу Хвостовую»* [Пушкин 1958, X: 254]. Так обыгрывается тема зависти: подтекст содержит уничижительную характеристику графоману («хвост» - ядро имени - намек на зооморфное происхождение).

«Домашность» находит выражение в мотиве отцовства. Литературные произведения, уподобленные детям, получают свою биографию, свою историю. Мотив «выхода в свет» разворачивается в полярности своих значений: «благородного» (на основе родительской воли) и «низкого» (своеволия или дурного воспитания, заброшенности): *«...мой Коран пошел по рукам — и доньне правоверные ожидают его»* [Пушкин 1958, X: 111], *«Все возмутительные рукописи ходили под моим именем, как все похабные ходят под именем Баркова»* [Пушкин 1958, X: 211]. Пушкин предостерегает Вяземского от опрометчивого поведения с иностранным писателем, доверяя ему вожаго: *«Когда приедешь в Петербург, овладей этим Lancelot (которого я не стишка не помню) и не пускай его по кабакам отечественной словесности»* [Пушкин 1958, X: 208].

«Домашность» пронизывает двоящиеся роли поэта: то это купец, разбогатевший стихами: *«... Но я богат через торговлю мою стишистую, а не прадедовскими вотчинами, находящимися в руках*

¹ См. письма А.Г. Родзянке от 8 декабря 1824 г. [Пушкин 1958, X: 114].

Сергея Львовича) [Пушкин 1958, X: 232], то несчастный подневольный: «...но дайте сроку - осень у ворот; я заберусь в деревню и пришлю вам оброк сполна» [Пушкин 1958, X: 247], «...извини его и жди оброка, что соберу на днях с моего сельца Санкт-Петербурга» [Пушкин 1958, X: 190].

Литературные отношения переводятся на язык частных, общечеловеческих отношений. Так, сюжет о «Телеграфе» — московском журнале братьев Полевых — идет в русле персонификации: «Телеграф — человек порядочный и честный, но враль и невежда...» [Пушкин 1958, X: 150-151], «Растолковали ли Вы Телеграфу, что он дурак?» [Пушкин 1958, X: 248]. При этом переименование тождественно метонимическому перенесению целого на часть (вновь телесность): «Ксенофонт Телеграф в бытность свою в С.-Петербурге, со мною в этом согласился...» [Пушкин 1958, X: 248].

Одни и те же события по-разному оформляются в московском и петербургском текстах. Так, пушкинский жест - обедня по Байрону - в московском тексте - в письме к Вяземскому - описан в православном ключе: «Мой поп удивился моей набожностью и вручил мне просвиру, вынутую за упокой раба божия боярина Георгия. Отсылаю ее тебе» [Пушкин 1958, X: 135]. «Набожность» семантически двузначна: уважение к православным обрядам, но при этом сокрытие имени почившего, являющегося богоборцем, романтиком-индивидуалистом. «Русскость» Байрона, выраженная здесь в имени, оправдана значительностью его влияния на умы русских, и в то же время это знак романтической идеи родства по вдохновению. Ср. в письме к брату Л.С. Пушкину: «Я заказал обедню за упокой души Байрона (сегодня день его смерти)» [Пушкин 1958, X: 137]. Собственную религиозность даже вне религии христианской Пушкин определил как принятие идеи рая и ада («надежда рая и страх ада» [Пушкин 1958, X: 181]). В религии он ищет истории: «Вообрази, что 70-ти лет она (няня — Г.К.) выучила наизусть новую молитву о умилении сердца владыки и укрощении духа его свирепости, молитвы, вероятно, сочиненной при царе Иване» [Пушкин 1958, X: 216], поэзии («Предания русские ничуть не уступают в фантастической поэзии преданиям ирландским и германским. Если все еще его несет вдохновением, то присоветуй ему (Жуковскому — Г.К.) читать Четь-Минею, особенно легенды о киевских чудотворцах; прелесть простоты и вымысла!» [Пушкин 1958, X: 347]. Пушкин принимает на себя роль пономаря в оценке исторических произведений М. Погодина: «...остальное надобно будет хвалить при

звоне Ивана великого, что и выполнит со всеусердием ваш покорнейший пономарь» [Пушкин 1958, X: 321]¹.

Язык литературный, который должен стать языком общества, осмыслен Пушкиным в религиозном ключе: «... я желал бы оставить русскому языку некоторую библейскую похабность. Я не люблю видеть в первобытном нашем языке следы европейского жеманства и французской утонченности. Грубость и простота ему более пристали» [Пушкин 1958, X: 76]².

Е.А. БАРАТЫНСКИЙ

Баратынский и мифология³

Общеизвестно, что за Е.Баратынским закрепилась слава оригинального поэта («оригинален, ибо мыслит» - А.С. Пушкин). Но по отношению к мифологии Баратынский как раз традиционен. Его поэтический мир возникает из вдохновенной игры с культурой: обыгрывания известных имен мифологических богов.

В ранней лирике, которая буквально пестрит разнообразными именами, эти имена чаще всего определяют тон, настроение, оформляя стилевые пласты.

Переименование адресата, достаточно частый прием в ранней лирике Баратынского, создает иронический эффект. Так, несоответствие мечты и действительности в послании «Дельвигу» (1819) обнажается в антитезе двух миров, знаками которых становятся мифологические имена. Мир поэзии подается в элегическом ключе, «военный» - в ироническом, комизм путаницы должен выразить невозможность «соединения несоединимого», т.е. дара и обстоятельств:

Мне ли думать о куплетах?

¹ Нежелание вступать в ненужную войну с цензурой Пушкин выражает на языке христианских заповедей: «*Но перекрестясь, предал это все забвению. Отзвонил и с колокольной долой*» [Пушкин 1958, X: 94].

² См. иронические замечания по поводу цензуры, требующей изменения отдельных слов в пушкинских рукописях: «... *если отечественные звуки: “кнут”, “харчевня”, “острог” - не испугают нежных ушей читательниц “Полярной звезды”...*» [Пушкин. 1958, X: 62], см. также письмо А.А. Бестужева от 29 июня 1824., письмо П. Вяземскому от 14 октября 1823 г.

³ Опубликовано: Культура и текст. СПб.; Барнаул, 1998. Ч. 1. Литературоведение. С. 94-103. О мифологизме Баратынского см.: Концесвитная Е.А. Мифонимы как культурно-исторические категории в языке писателей (на материале творчества Баратынского)// *Художественно-историческая интеграция литературного процесса*. Майкоп, 2003. С. 53-55.

*За свирель ... а тут беды!
Марс затаенный, в штиблетах
Обегает уж ряды,
Кличет ратников по-свойски ...
О судьбы переворот!
Твой поэт летит геройски
Вместо Пинда - на развод [Баратынский 1989: 59]*

В посланиях переименование адресата (Дельвиг - Гораций) достаточно прозрачно; принцип аналогии поддерживает двуплановость поэтического мира, сохраняющего сходство с античным, но при этом намекающего на другой, современный, за ним скрывающийся. В миниатюрах (а именно в них сохраняется использование условных имен) этот прием создает разнообразные эстетические эффекты. Так, в альбомном посвящении «Мила, как грация...» (1824) переименование адресата отсылает к сюжету известной сказки о Золушке. Сам сюжет не развернут в тексте, но присутствует ассоциативно, будучи поддержан необычной концовкой. Как известно, «острая» концовка - обязательный композиционный принцип, условие жанра миниатюры¹. Словесный жест автора, вызванный аналогией, возникшей как следствие внетекстовой ситуации, сохраняет присущую поэзии Баратынского семантическую неоднозначность впечатления легкости перемены участи автора. В этом жесте, с одной стороны, признание кажущейся необязательности роли поэта, сознательный отказ от нее ради прекрасной женщины, с другой стороны, заявка на первенство, хотя и выраженное иронически: «*Быть королем желал бы, а не поэтом*» [Баратынский 1989: 125].

В посвящении «Авроре Ш (ернваль)» (1824) имя адресата «развернуто» в сюжете, который держится на деперсонализации явления (Аврора - заря). «Соименница зари» - общее имя охватывает реальное лицо и явление природы, сопрягая находящееся в параллелизме. Далее свойства зари как явления природы переносятся на адресата и двуплановость утрачивается, т.к. функции зари напрямую начинает выполнять Аврора² - античная богиня, персонифицированное воплощение природной стихии, и одновременно Аврора, конкретный адресат, к которому обращено посвящение. По закону мифологической логики³, часть и целое тождественны, и именно на этом строится поэ-

¹ О жанре миниатюры см.: Альми 1969.

² См. об античных именах у Баратынского: Гизаметдинов 2000.

³ О мифологическом мышлении см.: Токарев, Мелетинский 1987, I; Лотман Ю.М., Успенский Б.А. 1973.

тическая миниатюра, основанная на стихотворной игре. И хотя все три плана взаимодействуют, но очевидно, что это взаимодействие достаточно рационалистично.

Рационалистичность становится менее ощутимой в поздней лирике. Так, в миниатюре «Филида с каждою зимою...» (1838?) тема уходящей женской красоты, соотнесенной с наступлением зимы, передана в символике образа¹. Семантика зимы (холод, сон, замирание), отозвавшись в условном имени - Филида, обнажает неоднозначность поэтического образа. Бесконечность природы оборачивается конечностью человеческого существования, отчего само это существование приобретает черты призрачности, нездешности. Стилистически обыгранное сочетание связывает воедино противоположные понятия («Афродита гробовая»)², необычное сочетание поддержано обращением сна в символический вечный сон:

*И, Афродита гробовая,
Подходит, словно к ложу сна,
За ризой ризу опуская,
К одру последнему она* [Баратынский, 1989: 190-191].

Смена имени обозначает развитие сюжета: имя «Филида», хотя и условное, но имеющее отношение к реальному лицу, «Афродита» - имя богини, название статуи, символ женской красоты. Переименование выполняет две функции: возведение красоты к божественному и одновременно снижение ее в обозначении отпущенного срока, ограниченного земным существованием («Афродита гробовая» - красота преходящая, обреченная на смерть). Двуплановость удерживает образ между двумя полюсами в состоянии равновесия.

Мотив обнажения, переодевания в ситуации отхода ко сну, приобретает символический смысл: снятие покровов, оболочек есть не что иное, как переход в мир иной, освобождение души от земных покровов (таковы традиционные представления о возвращении душ на родину)³. «Гроб», «криза», «последний одр» - последовательно выстраи-

¹ «Филида» в пер. с греч. «осыпающаяся листва» [Мифы народов мира 1988, II: 362]. В этой энциклопедии воспроизводится миф о Филиде, безнадежно ждущей Демофонта и покончившей с собой от горя [Мифы народов мира 1988, II: 362].

² В XIX в. было утрачено восприятие Афродиты еще и как богини, чьи изображения встречались на саркофагах. См.: Молок 1985; Царькова 1999.

³ См. об этом: у Платона и др. античных философов. См. комментарий к этому стихотворению: Баратынский 1982: 645.

ваемый ряд сохраняет этот символический смысл. Первая и вторая строфы соотносятся как здешний и инобытийный планы бытия, вторая строфа дает новый ракурс видения прекрасной женщины, вычитывая ее судьбу, в то же время демонстрируя возведение судьбы любого человека к общечеловеческому. «Злая сатира» первой строфы снята торжественностью ритуала второй, возвращая читателя к первоосновам бытия, дает возможность прикосновения к таинству жизни и смерти, к таинству бытия.

Но есть и еще один - мифологический план, который обычно оказывается не учтенным, выпавшим при анализе. Афродита, согласно мифологическим представлениям, не только богиня красоты, но и невеста. Изображение ее на античных саркофагах подчеркивало древнее понимание смерти как брака, супружества. Не случайно, в античной литературе, русском фольклоре и, в целом, в народной культуре смерть персонафицировалась, сам переход в потусторонний мир изображался как обручение со смертью. Не случайно и то, что свадебные и похоронные обряды имеют много общего¹. Выявление этого пласта семантики в какой-то степени объясняет высоту и торжественность тона, не позволяя интерпретировать миниатюру только как «злую сатиру».

Смешение мифологических планов становится для Баратынского важным смысловым принципом. То, что казалось Пушкину нарушением гармонии (об этом писал на полях книги К.Н. Батюшкова «Опыты в стихах и прозе» [Пушкин VII]), становится у Баратынского функционально значимым. Так, в посвящении А.Ф. Закревской («Как много ты в немного дней...», 1824-1825) в двух последних строчках в столкновении образных рядов – библейского и западнославянского мифологического - обнажается «душевная пустота» inferнальной красавицы, которая декларировалась выше: «*Как Магдалина, плачешь ты, и, как русалка, ты хохочешь!*» [Баратынский 1989: 126]²

Прием использование мифологических имен срабатывает у Баратынского в связи с осмыслением внутреннего мира разочарованной личности, переживающей раздвоение. Так, появление мифологического Купидона - своеобразный ход, мотивирующий внезапную психологическую перемену или, наоборот, невозможность изменения. Очевидно, что мифологический персонаж здесь не простая поэтическая условность. Он функционально значим: это второе «я», та поло-

¹ См.: Еремина 1987; Байбурин, Левинтон 1990; Бернштам 1985 и др.

² См. послание Пушкина «Алексееву» (1821).

винка души героя, которая жаждет гедонистического наслаждения жизнью («Утешение», 1820; «Послание к барону Дельвигу», 1820).

Отчетлива переориентация Баратынского в использовании античных имен. Названия греческих богов становятся выражением ностальгической темы утраченного счастья и уходящей юности, элегической грусти и серьезности отношения к прошлому, тогда как римские названия придают иронический смысл описываемой ситуации. Так, в послании «Коншину» (1821), строки которого Пушкин цитирует в одном из своих «южных» посланий¹, «Киприда» и есть знак элегической темы («Пора покинуть, милый друг, знамена ветреной Киприды ...», 116). Но одновременно это ассоциативный намек на мудрость греческой философии бытия, настаивавшей на своевременности страстей, на гармонии и равновесии духа и тела. В контексте русской элегии имя богини становится мировоззренческим знаком: в элегии входит тема закономерности человеческих изменений, связанных с его взрослением («... пресытись ласками Цирцей, шепчу я часто с умиленьем в тоске задумчивой моей...» [Баратынский 1989: 87]).

Аналогично в послании «К ...» (1821), где закономерность человеческого изменения выражена еще более отчетливо: «Теперь вопрос я отдаю тебе на суд. Подумай, мы ли переменили жизнь свою иль годы нас переменили?» [Баратынский 1989: 83].

Знак трансформации темы у Баратынского - отсутствие мифологических имен, замещение их реальными названиями. Так, Финляндия - место ссылки Баратынского - первоначально именуется «отчизной Одена», что свидетельствует о знакомстве поэта со скандинавской мифологией. «Чужая культура» становится выражением экзотического колорита российской окраины. «Чужая мифология» двузначна: оттеняя в герое ощущение сиротства, заброшенности, одиночества, она подчеркивает его избранничество и нравственный стоицизм.

Отказ от торжественной инструментовки темы Финляндии сначала осуществляется в альбомных посвящениях, где тема утрачивает «суровый колорит» и растворяется в ироническом восхвалении адресата и самоуничтожения автора послания («Когда придется как-нибудь ...», 1824). Наконец, небольшая миниатюра «Мой неискусный карандаш» (1831), выполненная в жанре надписи, сопровождающей

¹ В комментариях к указанному изданию Баратынского отмечено, что по цензурным соображениям Баратынский вынужден был снять концовку, заменив имя Магдалина богомолкой [Баратынский 1982: 592; Баратынский 1989: 405]. Подобная замена ослабляет эффект стихотворения, заключенный в острой концовке.

рисунок, закрепляет реальное название, которое в свою очередь становится знаком элегической темы. Элегическая интонация, вводящая тему объективированного прошлого (объективация его совершается буквально на глазах читателя как процесс воспроизведения в графическом рисунке своих впечатлений, на которых лежит печать прошлого), подает прошлое уже с другим знаком. Мотив избраннычества замещен мотивом дилетантства («*неискусный карандаш*»)¹; в этом ошутим отзвук отношения поэта в 30-е годы к своему дару («Мой дар убог, и голос мой негромок», 1828); в его этической позиции также наблюдаются изменения: вместо центра смещение к краю (аналог «скромности», «укромности» и т.д. [Бочаров 1976]). Позиция мужественного стоицизма, сопряженная с убеждением в собственной богоизбранности, сменилась другой - сознанием собственной обычности, невыделенности из общего круга. Финляндия из места, где человек проверялся на прочность, верность самому себе, превращается в место, где началось его разочарование. Таким образом, Финляндия становится точкой отсчета будущей судьбы, когда-то еще невнятной герою, но осмысленной ретроспективно как закономерная и в то же время неповторимая. Фиксация процесса «оживления» воспоминания в рисунке является демонстрацией «раздвоения», отделения себя прошлого от себя настоящего; следовательно, это акт отторжения, изживания тягостного духа, преодоление зависимости от собственного прошлого, ставшего воспоминанием. Уныние, на котором был сосредоточен интерес раннего Баратынского, становится предметом ретроспективного рассмотрения своего собственного состояния как чужого, со стороны.

Трансформация традиционных представлений прослеживается в восприятии Баратынским Рима². В ранней лирике Рим воссоздан как город, который постигло историческое возмездие (традиция подобного осмысления была характерна для русского общества двадцатых годов). Пейзаж-руины, в соответствии с романтической типологией пейзажа, сталкивает в резком контрасте прошлое и настоящее некогда блестящей столицы империи. Серия риторических вопросов, которые, однако, не нарушают монологической структуры стихотворения, оформляет речь автора, построенную как суд над Римом, судьба которого - источник для размышлений над философией истории.

¹ См. другую трактовку «неискусности» в связи с принципом отрицания: Гитин 1996.

² См. об Италии: Крюкова О.С. Образ Рима в поэзии Пушкина, Баратынского и Вяземского//Восток-Запад. Диалог культур и цивилизаций. М., 2000. С. 112-118; Цивьян Т.В. Образ Италии и образ России в последних стихах Баратынского// Цивьян Т.В. Семиотические путешествия. СПб., 2001. С. 29-39.

Романтический пейзаж-руины задает двуплановую композицию стихотворения в целом. Трагическое разлучение души с телом, упоение радостью плоти - в этом, очевидно, для поэта кроются причины гибели Рима; кстати, эта трактовка совершенно не расходится с теми, которые существовали на Западе и в России. В двойном образе Рима раскрывается двойственное отношение автора к античной эпохе и ее катастрофам. Рим, с одной стороны, «пышный саркофаг погибших поколений», с другой, - «призрак-обвинитель», «тело» - пребывающее в прахе, в развалинах, обреченное на постепенное исчезновение, «дух» - вечно грозный свидетель прошлых, настоящих и будущих времен, приходящий в мир для напоминания и устрашения, для отрезвления и оживления¹.

В дальнейшем, когда Баратынский уходит от исторических концепций, в его поэзии оформляется миф об Италии² как стране света, тепла, красоты. Единственное, что связывает восприятие Италии с ранним изображением Рима, - это призрачность этого края. Так, сон - сквозной образ, пронизывающий образ Италии в послании «Княгине З.А. Волконской» (1829). Послание, написанное на отъезд княгини в Италию, сам отъезд трактует как ритуальный обряд проводов в последний путь. Баратынский улавливает особенность восприятия человеком прощания, архетип которого - вечная разлука: для древнего сознания любой уход был уходом в иной мир, в царство небытия. В раздвоении человеческого духа между земным, посюсторонним, и небесным, потусторонним, поэт нащупал источник трагизма: «земные», человеческие чувства конкретной индивидуальной любви не могут быть преодолены сознанием лучшей доли, уготованной уходящему. «Вечное» всегда остается для человека неизъяснимой загадкой, приблизиться к разрешению которой он не в состоянии:

Но скорбный дух не уврачеван,

Душе стесненной тяжело,

И неутешно мы рыдаем.

Так, сердца нашего кумир,

Ее печально провожаем

Мы в лучший край и лучший мир [Баратынский 1989: 150]

Мотив сна организует лирическое пространство в миниатюре «Небо Италии, небо Торквата...» (1843). Движение к идеалу, воплощенному в мифологической Италии, реализуется в парадоксе прибли-

¹ См. об этом: Баратынский 1982: 579.

² См. о сходстве семантики путешествия у Баратынского и Гоголя: Карташева И.В. Путешествие Гоголя в Италию в контексте романтических странствий // Романтизм: Вечное странствие. М., 2005. С. 275- 289.

жения-отталкивания. С одной стороны, нетерпение рвущейся души «материализует» желанный идеал в форме сна, с другой, - сон удаляет героя от Италии, обнаруживает свою иллюзорность. Поэтому рядом с настойчивым повторением глагола «сняться», звучащим как заклинание и создающим ощущение обретенного идеала, возникает сомнение в реальности мечты. Сомнение «взрывает» мечту изнутри, сама устремленность к руинам, праху кажется парадоксом, в этом смысле значимо движение в стихотворении «сверху-вниз» («*Небо Италии....*» - «*снятся упавших чертогов колонны!*») [Баратынский 1989: 219]). Но сомнение возрастает оттого, что усиливается его функциональная значимость: Италия мыслится местом возрождения, тем раем, где возможно воскресение души. Сон, таким образом, дает возможность прозрения «падшей» душе, с ним связывается будущее обновление и возрождение.

Принцип приближения-отталкивания организует материал стихотворения «Пироскаф» (1844). Аналогично с предыдущим в стихотворении возникает двойное ощущение происходящего. Реальное движение к Италии оборачивается символическим бегством, реальное сегодня превращается в нереальное завтра: «*Завтра увижу я башни Ливурны, Завтра увижу Элизий земной!*» [Баратынский 1989: 202]. Парадоксальное сочетание «*Элизий земной*» обнаруживает при всей устремленности к идеалу сомнение в нем.

Иллюзорность движения в пространстве («*Нужды нет, близко ль, далеко от берега! В сердце к нему приготовлена нега*» [Баратынский 1989: 202]) объясняется следующим образом: внешнее движение не имеет никакого смысла без внутренней метаморфозы; важно не перемещение в пространстве, а готовность к принятию «*всех впечатлений бытия*» в душу, готовность самой души к воскресению¹.

Символика стихотворения позволяет его сюжет трактовать как путешествие в море бытия, где море явно ассоциируется с жизнью. Чайка, появившаяся в пейзаже, тоже приобретает символический смысл: в мифологии птицы - вестники потустороннего мира; согласно одному из мифов, чайка - хранительница верности, памяти, носительница любви². «Чайка» в данном контексте может быть истолкована и как душа: согласно, мифологической традиции, одной из ипостасей

¹ См. аналогичное у Пушкина в цикле «Подражание Корану» (сура 9), объясняющее возможность для человеческой души выхода из кризиса.

² См. у К.Н. Батюшкова в элегии «Тень друга» образ Гальционы - чайки, женщины, помчавшейся за кораблем, на котором погиб возлюбленный, и обращенной в чайку. См.: Словарь античности 1989: 25.

души была птица. «Пироскаф» - вариация древней лодки, челна - становится символом надежды.

Но это и путешествие героя в загробный мир. Погружаясь в морскую пучину, приобщаясь к морской стихии, герой обретает необходимое ему и давно утраченное состояние духа - обновление, ведущее к воскресению. Море мифологизируется. Сначала это просто громадное тело («*Пенясь, глубоко вздохнул океан*»), хотя при этом сохраняется ощущение реальных пространственных границ и очертаний моря. Потом море раздваивается: это пространство и в то же время стихия, персонифицированная в морское божество («*С детства влекла меня сердца тревога в область свободную влажного бога*»). Наконец, герой, приобщенный к стихии, забывший о бреге (угадываются очертания мифа об Одиссее), прозревает Фетиду - такова кульминация путешествия. Братание с морской стихией выражается в том, что море не просто обновляет, оно приготавливает новый путь. Погружение в стихию означает открытие в себе самом неожиданного родства с этой стихией, именно это становится условием обновления души («*...Кротко щадит меня немочь морская, Пенюю здравия брызжет мне вал!*») [Баратынский 1989: 202].

Упоминание пены отсылает к мифу об Афродите, рожденной из пены морской, и готовит мотив обновленной души, раскрытой навстречу Красоте древней и настоящей. Появление нимфы Фетиды, вынимающей благой жребий герою, становится знаком пророческой судьбы в контексте стихотворения. Причем важна еще одна метаморфоза моря: оно превращается в лазоревую урну, из которой Фетида вытаскивает свой жребий. Упоминание Фетиды тоже представляется не случайным: нимфа - мать Ахилла. Помимо обновления, герой чувствует свою неуязвимость, дарованную Фетидой. Ключом к смыслу этого образа является образ из стихотворения, включенного в сборник «Сумерки» («Ахилл») ¹.

Таким образом, возвращение к использованию мифологической образности в поздних стихотворениях Баратынского объясняется новыми эстетическими задачами; ее использование уже не укладывается в рамки той игры с мифологией, которая была характерна для поэзии начала XIX века. Здесь можно говорить о возможности появления авторского мифа.

¹ См. комментарий к этому стихотворению, сделанный С.Г.Бочаровым: Баратынский 1982: 327.

«Несостоявшийся диалог»¹

Жизнетворческая программа Е.Баратынского, основу которой составляет «философия тихого счастья», включающая в себя понятия дружбы, любви, семейного круга², в качестве поведенческой формы предлагает разговор, или диалог³. Оживляющее диалог «разговорное вдохновенье» включает «взаимную доверенность и совершенную свободу»⁴, тем самым он отличается от «светской перемолвки». Сам Баратынский, обладающий, по замечанию одного из современников – юриста П.Г.Кичеева – «счастливой симпатичной наружностью», «скромным видом», «тихой речью», необычайно располагал к беседе, в которой, как и в творчестве, проявлял «гениальную деликатность ума и сердца» (И.В.Киреевский [Песков 1998: 329]). В поэтическом творчестве Баратынского находят место оба типа. Разговор за дружеским столом, восходящий к античной мифологеме пира⁵ с его обязательным элементом – диалогом, располагает к исповедальности (у Баратынского это получает оформление в поэтической формуле забвения ума «в пылу вакхической отваги»).

В переписке поэтов пушкинского круга, представляющей собой единый текст, очевидны отсылки к архетипу пира. Так, А.Дельвиг, умоляя Баратынского о присылке новых стихов, подчеркивает: «Мне нужно для души почитать их, она, бедная, голодна и сидит на жур-

¹ Опубликовано: Вестник БГПУ. Барнаул, 2001. Серия гуманитарных наук. С. 48-58.

² Свою изменившуюся позицию Баратынский в письме к Н.В.Путяте (ноябрь 1826 г.) определяет следующим образом: «Из действующего лица я сделался зрителем, и, укрытый от ненастья в моем углу, иногда поглядываю, какова погода в свете» [Баратынский 1987: 170]. «Философия тихого счастья» – поэтическая формула для 20-х гг.- становится для поэта воплощенной реальностью в 30-е годы.

³ Следует уточнить специфическое положение Баратынского в историко-культурном процессе: будучи внешне человеком без биографии (но, согласно, В. Винокуру, «переживание есть внутренняя форма биографии» - [Винокур 1927: 86]), Баратынский не мистифицировал свою личность, совпадая с литературным каноном страдальца. См. подробнее в работе Т.А. Корнеевой, где поэзия Баратынского осмыслена исследователем как «своеобразный жест, поступок», в то же время дело поэта, «верный список впечатлений», - «концептуальная биография» [Корнеева 2000: 61-63].

⁴ См. замечание о Баратынском И.В.Киреевского: «Чем больше его знаешь, тем больше он выигрывает». Цитируется по: ЛН 1934, 16-18: 742.

⁵ О мифологеме пира см.: Русские пиры. СПб., 1998; Философия пира. М., 1999; Фрейденберг 1997.

нальных сухариках. Сжался...» [Песков 1998: 225], о переживаемом состоянии приобщения к легендарной ревельской земле сообщается: «...ежели теперь не заговорю стихами – то я уже не поэт, а давно открытая бутылка с алкоголем» [Песков 1998: 196]. Светская болтовня, сопровождающая обеды и бальные танцы (мифологема бала)¹, превращается в «поединок роковой», в соперничество волей.

«Разговор», «беседа» – основополагающие темы размышлений поэта в его переписке и знаки особого доверия к личности адресата: «Приезжай, милый Путята, поговорим еще о Финляндии, где я пережил все, что было живого в моем сердце» (Н.В.Путяте, ноябрь 1825 г. [Баратынский 1987: 162]), «Как бы я хотел тебя видеть и поговорить вдоволь души» (Н.В.Путяте, летом 1830 г. [Баратынский 1987: 196]). «Разговор», «беседа», превращаясь в конструктивный принцип поэтики письма, замещают реальную встречу, создавая иллюзию живого общения (см., напр., в письме к П.А.Вяземскому: «Я заговорился с Вами, как будто бы сидел в Вашем кабинете у камина», конец 1831 г. [Баратынский: 225])². «Разговор», понимаемый Баратынским по преимуществу как диалог, а не монолог, предопределяет тип бытия: («Мне нужно предаваться журнализму, как разговору, со всею живостью вопросов и ответов...») – И.В.Киреевскому от 8 октября 1831 г. [Баратынский 1987: 218]³.

Тяготение к диалогу не связано у Баратынского с интересом чисто эстетическим, в частности, – к драматургии⁴. Свой «драматический опыт» он считал неудачным, написанную им однажды драму признавал слабой и обращался к И.В. Киреевскому с просьбой: «Драму напечатай без имени и никому не читать как мое сочинение» (декабрь 1831 г. [Баратынский 1987: 224]). В его поэтическом наследии

¹ О мифологеме бала см. Т.Н. Юрченко Юрченко Т.Н. Бал в повести А.Бестужева-Марлинского «Испытание»//Культура и текст-99: Пушкинский сборник. СПб.; Самара; Барнаул, 2000; кроме того, ее же диссертацию.

² В письме к жене Баратынский выразил свое отношение к переписке: «Что за ничтожное занятие – писать...Я не скажу никогда нужного мне, как все эти обороты, без коих не обойтись ни в одном письме, не уверили бы тебя, будто я пишу к тебе так, как к любой другой...» [Песков 1998: 226-227].

³ См. иронический пассаж в письме А.Мельгунова С. Шевыреву: «Они (Хомяков и Баратынский – прим. Г.К.) никогда друг с другом не говорили. Я уверен, что если они свидятся и поспорят, то хоть сколько-нибудь вылетят от страсти оригинальничать наперекор истине и убеждению. Ничто так не исправляет, как собственный недостаток в чужом: это славное дело» [Песков 1998: 277].

⁴ См. обоснование необходимости в читателе-друге у А.А.Фаустова: Фаустов 1998: 15.

сохранился отрывок (1830 г.), где действующие лица (ими являются он и она) ведут «философский диалог» о жизни и смерти, о «тайнах гроба», о бренности бытия и о достойном для человека поведении перед лицом неизбежного уничтожения.

В ранней лирике поэта (20-е гг.) наблюдаются два типа организации лирического текста: авторский монолог вне «рамки», закрепляющей героя во времени и пространстве, и «драматическая» сценка со специфическими декорациями и диалогами. Первый тип текстов, как правило, разворачивает сюжеты как «диалектику души» героя, который присутствует в тексте как «чистая духовность»; монолог здесь – «текущее речение». Второй – в качестве основного элемента поэтической структуры включает столь любимый Баратынским «разговор», где собеседником может оказаться не только другой как реальное лицо, но Истина, Рок, Купидон и т.д. Кроме того, в диалоге явно обозначена речь только одного из участников: говорит один, другой – слушающий – находится как бы за текстом, но его присутствие ощущается, угадывается в «жестах», адресованных к собеседнику, в интонации вопросов, обращенных к «другому», в подхватах, создающих иллюзию общения и т.д.¹ В поздней лирике второй тип почти совсем исчезает, две отмеченные формы сливаются, образуя лирический фрагмент нового типа (прямое обращение к «другому», выдержанное в форме ораторского выступления)².

Организация словесного речения у Баратынского обусловлена позицией лирического героя: герой есть говорящий, точка зрения говорящего раскрывается как бы изнутри; герой оказывается в позиции слушающего, и тогда его точка зрения конструируется в соответствии с позицией слышашего; наконец, герой воспроизводит собственную речь, точнее передает впечатление от звучащего голоса, услышанного как бы со стороны. Таким образом, лирическая форма у Баратынского почти всегда представляет собой фрагмент диалога («редуцированный диалог»), где роль второго участника сводится к молчаливому присутствию. Известная миниатюра Баратынского «Мой дар убог, и голос мой не громок» (1828) построена так, что точка зрения героя вбирает в себя одновременно позицию и говорящего, и слушающего: качество звучащего голоса, как отмечают современные лингвисты-культурологи, может получить оценку только с позиции слушающего,

¹ Об адресованном слове как тенденции к многосубъектности лирики см.: Неумоина Е.Г. 1975: 177-179.

² Этот момент в свое время отметила И.Л. Альми [Альми, 1961].

воспринимающего¹ (напр., «сладкий голос», «незвучный голос» у Баратынского).

«Звучащее» и «внимающее»: мифологема голоса в «зонах» звучания и молчания². Диалог, с точки зрения Баратынского, есть гармоничное взаимодействие «звучащего» и «внимающего», и в этом смысле как онтологически, так и семантически значимыми оказываются «голос» и «слух» (см., напр., метафору «ухо мира» в «Осени»).

В человеческом бытии, располагающимся между полюсами *живого/ неживого*, подобной семантикой наделяются все предметы и явления внешнего мира. Семантику «живого» несет «голос», тогда как «безгласный» означает «мертвый», «неживой». О.М.Фрейденберг объясняет семантику голоса с точки зрения мифологии: в античности «говорение», или акт речения, есть акт одоления смерти, победы над мраком; надписи на гробницах, первые книги мертвых – гарантия воскресения [Фрейденберг 1976: 121, 124, 128]. Отмеченная выше оппозиция предопределяет систему эпитетов Баратынского: крик новорожденного – «сладкогласный» (голос живого, естественного, отвечающего законам природы³), голос толпы завистников или зоилов («голос злобы хлопотливой») – «дикий» («дикость» Баратынский связывает с нарушением общечеловеческих, нравственных норм, христианских заповедей)⁴.

Поэтическое творчество Баратынского и литературный быт составляют единый текст, строящийся на обыгрывании мифологической образности. Баратынский иронизирует в письме к Н.М.Языкову: *«Кажется, бог поэтов ныне не Аполлон, но Гермес⁵: кроме тебя и меня, служил у него когда-то Вяземский. Как бы написать ему стихи, в которых хорошенько похвалить его за то, что под его управлением Межевая канцелярия превратилась в Геликон»* [Баратынский 1987:

¹ См. о голосе: Черданцева Т.З. Коллокации со словом *голос* (на материале итальянского языка и буквального перевода на русский//Фразеология в контексте культуры. М., 1999.

² См.: Пильщикова 1999: 281-295.

³ См. замечание Баратынского о языке ребенка в письме к матери: *«Ле-вушка произносит пока лишь некоторые звуки на неведомом языке...»* [Песков 1998: 246].

⁴ П.Вяземский, отмечая нравственную основу Баратынского при необыкновенном даровании, использовал специфическую – одорическую - лексику: *«Чем больше его растираешь, тем он лучше и сильнее пахнет»* [Песков 1998: 181].

⁵ Фамилия начальника канцелярии, где числился Баратынский, была Б.А.Гермес. – Примеч. автора. Г.К.

217]. Парадоксальность ситуации усиливается еще тем, что, как упоминает в письме к своему брату А.М.Языкову Н.М.Языков, за Б.А.Гермесом закрепилась слава человека «едва ли читать умеющего, едва ли знающего, что такое проза или стихи и даже не могущего слышать ни того, ни другого, потому что глух» [Песков 1998: 271].

«Начала» и «концы» в поэтической мифологии Баратынского связаны мифологемой *голоса*¹: обретение *голоса* - факт рождения поэта («*Бывало, отрок, звонким кликом лесное эхо я будил...*» [Баратынский 1989: 158]), утрата - факт смерти («*Когда твой голос, о поэт, смерть в высих звуках остановит...*» [Баратынский 1989: 200]). Смерть «поэтическая» (ее поэтическая метафора - «*новоселье*») и физическая не совпадают (см., напр., ироническое замечание П.Вяземского в письме к А.С.Пушкину: «Баратынский другим образом плох, женился и замолчал»²). «Голос» в поэтике Баратынского приобретает значение одного из дифференцирующих признаков женского романтического идеала («*голос нежный шалуньи ласковой моей*»; «*сладкий голос*» и т.д.). Помимо выражения значения «услаждения слуха», «погружения в сон, в мечту» (уводит к полюсу сна, но не безжизненности), эпитет несет формальную нагрузку, становясь знаком субъективного восприятия влюбленного, чей разум, как это обычно бывает, «утоплен», «опьянен». Не случайно, в «философических» письмах к матери³ поэт, используя мифологическую символику, выразил состояние «*счастливого невежества*», обаяние «*чарующего голоса сердца*»: «...но во мне говорит сердце – а оно безрассудно, все это правда, но язык его так сладок! Это песнь Сирены...» [Песков 1998: 70].

Между полюсами *звучание (голос)/молчание* находится промежуточная ступень – «*шепот*» («отсутствие звучания, звучности, произнесение без голоса»). «*Шепот*» - один из языков реального мира,

¹ Понятие «*голос*» активно использует русская критика начала XIX века: «И голос сих песней (голос Жуковского) пробудил нашу родную поэзию» (рецензия В. Плаксина в «Сыне Отечества» за 1828 г. [Песков 1998: 228]), «Голос Баратынского услышали мы в “Осени”, и почти не узнали его» (рецензия Н.Полевого, 1837 г. [Песков 1998: 343]).

² Аналогичные опасения выражали П.Вяземский, А.С. Пушкин и др. По наблюдениям шведского ученого-русиста Хетсо Гейер, «*голос*» употреблен до 32 раз в поэзии Баратынского, что составило коэффициент 0,26. См.: Хетсо 1973. В таблице «Список 50 самых активных глаголов, существительных, прилагательных» произведен подсчет указанной лексики у Баратынского [Гейер 1973: 38].

³ Биограф и комментатор Баратынского А.Песков отмечает, что «поэтика и смысл писем составляют единое целое» [Песков 1998: 71].

«маргинальное» понятие, близкое к «*тишине*», «*покою*», «*безмятежности*», в положительной семантике которых содержится признак, указывающий на принадлежность к иному миру. «*Сладкий шепот моих лесов*», «*волшебного шептанья полный лес*» – словесные формы выражения красоты здешнего мира, открывающегося человеку, отрешенному от языка цивилизации, и одновременно знак вестей из другого мира, звучащих на непонятном, «темном» языке; эпитет передает ощущения, присущие человеку, пребывающему на грани сна/реальности. Таким образом, шепотом обозначается либо речь, скрытая от чужого взора в силу каких-то обстоятельств, либо вообще недоступная для понимания («забытый язык», «бессмысленные речи»)¹.

Замена «*голоса*» «*шепотом*» – знак вершинных моментов человеческого существования: таков самозабвенный шепот человека, достигшего счастья («Отрывок из поэмы “Воспоминания”»), или, наоборот, шепот тоскливой мечтательности человека, ожидающего счастье и гадающего о будущей судьбе (см. послание «К/онши/ну» 1821 г.). В поэтическом мире Баратынского «*шепот*» – это голос мифологических персонажей (Купидон, искушающий героя в «Утешении», 1820, и «*ласковый бесенок*», уносящий его от «*бездушной пыли*» за тридевять земель в одноименном стихотворении 1828 г.; «*нечисть*», появляющаяся в авторской мифологии, восходит к фольклорным представлениям²); «*шепот*» – специфический способ их общения со здешним миром. Однако интерпретация «*шепота*» неоднозначна (это вообще качество поэтики Баратынского, характер его поэтического мышления³); не исключается возможность прочтения демонологических персонажей как персонификации души самого героя. В таком контексте «*шепот*» – это голос души, естественный, хтонический ее слой, выражающий глубинное, нутряное, «забытый язык».

Для поэтики Баратынского характерно тонкое разграничение смыслов слова и обыгрывание этих смыслов в поэтическом тексте. Так, содержательность приобретает для него фоника – редукция полногласия в оппозиции *голос/глас*. Использование форм одного слова (соответствующей литературной и языковой норме, современной для

¹ См. подробнее: Пильщиков 1992: 17.

² Известно, что, принципиально не соглашаясь с Пушкиным, в частности, с его поэтическими сказками, Баратынский искал свои способы переработки персонажей народной фантазии. См. об этом: Песков А.М. Взгляд на жизнь и сочинения Баратынского [Песков 1998: 18-19].

³ О неоднозначности см.: Козубовская 1980.

XIX в. или архаичной) дифференцирует изображаемые миры – здешний и инобытийный.

Очевидно, что оппозиция *голос/глас* создает определенную вертикаль в поэтической картине мира Баратынского.

«Голос» – знак индивидуального присутствия в мире, обретение звуковой «телесности», позволяющей человеку существовать в реальном мире, «заземление», «материализация» духовного.

«Глас» – знак надмирного, всеобщего, надындивидуального. Таков «бесстрастный глас» Истины, сокрытой в могильном черепе, принадлежащем «усопшему брату», и недоступной пониманию живых («Череп», 1824). Это и «глас камней» – голос из небытия, принадлежащий к другому временному измерению, несущий память о прошлом и его оживление в обретенном звучании (Отрывки из поэмы «Воспоминание», 1820). Это и «глас сладкопоющих лир» – голос неземного блаженства («Богдановичу», 1824). Таков глас «высшей воли», Божественного Провидения, которые предписывают человеку, помимо смирения (основного закона природы), обрекающего на пребывание в жизни, «в грани узкие втесненной судьбою», неизбежные испытания другого рода, связанные с жизнью страстей («К чему невольнику мечтания свободы», 1833). Так, «глас» приобретает значение онтологического понятия, предопределяя оппозицию покой/волнение – центральную для метафизики Баратынского. Именно «глас», реализуясь в единстве услышанного и звучащего, сохраняет «хтоническую» истину в ее первозданности, без перевода на язык социального общения, язык обыденности. Это сгущенный «голос», из глубины взывающий, носитель трагической, противоречивой и неизбывной тайны мира. Но таков и «пошлый глас, вещатель общих дум» («Осень», 1836-1837) – голос поэта, погруженного в сон бытия, открытия которого не поднимаются выше обобщений известного порядка.

Соприкосновение миров предполагает, по Баратынскому, определенные формы перевода с одного языка на другой. Так, молодой поэт, обреченный на раннюю смерть (любимая тема элегий начала XIX в.), в своей прощальной песне цитирует прорицанье «страшного голоса» судьбы, как бы убедившись в ее правоте. Будучи оформленный как прямая речь, этот фрагмент отнюдь не является для автора выражением истины. Вторичность (как переосмысление услышанного поэтом) в данном контексте приобретает статус «неистинного».

Проверкой Слова (особенно чужого) на истинность становится действительная (не элегическая) смерть поэта¹. Но у Баратынского поставлена под сомнение и сама возможность постижения «чужого слова» наивным юношей. Поэт расслышал только весть о собственной гибели, но не предостережение о вероломстве возлюбленной, поэтому песне, сочиненной поэтом, рисующей картину оплакивания юной девой могилы поэта, противопоставлена жесткая реальность, где возлюбленная замещена матерью, посещающей могилу сына. По Баратынскому, глухота, связанная с нравственной незрелостью, «идеальностью», незащищенностью от мира, с одной стороны, и поглощенность «земным» (хотя и духовным), с другой, - лишают поэта возможности угадывать законы этого мира.

«Глас» в своем первоуродном качестве содержится в поэзии, связанной с проявлением «героического», или «исторического». Участие самого поэта в историческом деянии, понимаемое как тождество слова и дела, - возможность приобщения к легенде и единственный приемлемый вариант творческого поведения. Так, идеалом для Баратынского в этом плане становится Д. Давыдов, который «*гласом бранных песнопений сердца бесстрашных волновал*» [Баратынский 1989: 130]. Таковы метаморфозы собственного голоса, возвышенного до молитвы, демонстрирующей максимальную степень отчуждения поэта от себя, полное растворение (доходящее почти до распятия) в другом, в друге (см. посвящение сборника «Сумерки» «Князю Петру Андреевичу Вяземскому»: «*И возношу молящий глас: да длится Ваше упоенье, да скоро минет скорбный час!*») [Баратынский 1989: 178]. Подобные метаморфозы «голоса» в «глас» вполне мотивированы осмыслением «голоса», вознесенного над миром, не принадлежащего земному бытию: в первом случае он становится голосом легенды, предания, во втором – голосом человека, по-христиански принявшего бытие, но сознательно избравшего позицию уединения, человека, находящегося «за чертой», взывающего к миру «*из глубины*». Парадоксален биографический факт: жена поэта, упоминая о портрете Баратынского, исполненном глухонемым, подчеркивает не улавливаемое с первого взгляда сходство с моделью [Песков 1998: 210]. Понимание душ, достигаемое, несмотря на природную ущербность, - свойство артистической души.

¹ См. трактовку отношения к слову в работе М.М. Гельфонда, который отмечает в качестве первого – необходимость исполнения «поручения» («услышать “темный язык” жизни»), в качестве второго – «стремление быть услышанным, обрести понимание, сознавая себя «переводчиком с языка «древней правды» [Гельфонд 2000: 238].

Оппозиция *голос/крик* разводит близкие понятия по признаку интенсивности, временной протяженности и психической реакции (голос ожидаем, крик неожидан). «Крик» подобен «шепоту» в том, что он становится выражением предельности «земного», но с обратным знаком – это последняя степень звучности, громкости. «Крик» чаще всего ассоциируется с муками и страданием. «Крик» маргинален, т.к. отмечает переход в другое качество. Так, в поэтической интерпретации мифологического сюжета о Леде и Зевсе, принявшем облик лебедя, важна аналогия человеческого и божественного, которую реализует мотив познания мира как освобождения от безмыслия через естественное страдание¹.

«Крик» у Баратынского – «превышение меры» голоса, его избыток; известно, что поэт считал губительной всякого рода избыточность в том смысле, что она ведет к обратимости понятий в их противоположность, Баратынский любил цитировать Панара². Но именно «крик» как «некультурное», «дикое», «нецивилизованное», «не сдерживаемое разумом», по Баратынскому, – единственно возможный язык для передачи неожиданно открывшихся трагических истин о мире. См. синонимичные ряды в «Осени»: «негодования крик» – «воплотски великой» – «падения ее (звезды – Г.К.) далекий вой»³. Оппозиция *мертвого/ живого* у Баратынского читается как отсутствие или наличие голоса. Мир, не имеющий голоса, лишен права на повествование, на вещание истины (Рим, горы, камни и т.д.). Мир проверяется на жизнеспособность наличием в нем голосов («голосистый соловей», «певцов пернатых голоса»), песни пастухов, оглашающие долины, горы и леса и т.д.). В поэтической мифологии Баратынского даже Аид

¹ Безмыслие понимается Баратынским двояко. См. в письме к матери: «Не лучше ли быть счастливым невеждою, чем ученым несчастливцем? Не ведая того блага, что есть в науках, я ведь не ведал бы и утонченностей порока?» [Песков 1998: 70].

² Цитата из Панара использована в предисловии Баратынского к отдельному изданию поэмы «Наложница»: «Избыток холодности есть безрассудство, избыток деятельности – шумливость, избыток суровости – жестокость, избыток тонкости – хитросплетение, избыток бережливости – скупость, избыток удалства – безрассудность, избыток угодливости – низость, избыток доброты становится слабостью, избыток гордости – высокомерием» [Баратынский 1951: 427].

³ См. замечание И.Пильщикова, реконструирующее осмысление «языка» Баратынским: ««Человеческий язык» в концептуальной системе Баратынского не является путем к постижению онтологических и экзистенциальных смыслов» [Пильщиков 1992: 22].

оглашается голосами поэтов («*Элизийские поля*»), переживающих новоселье.

Эпитеты «*незвучный*» и «*негромкий*»¹, дающие оценку собственному голосу, поясняют его статус на шкале ценностей между полюсами *возвышение/ понижение* и расшифровывают бытийную позицию – «*на краю*», «*скромно*», «*со стороны*». Степень звучности отнюдь не природное свойство; так, высшей степенью звучности обладает голос младенца, возвещающего о своем приходе в мир («*отрок сладкозвучный*»), или голос отрока, почувствовавшего тягу к рифмам. Для Баратынского важнее понятие «абсолютной звучности» (нечто подобное абсолютному слуху). Наименьшей степенью звучности обладает «*глагол, что страстное земное перешел*», т.е. поэт, испытавший бытие и знающий его. Для Баратынского «убывание» звучности поэтического голоса соотносится с постижением тайны бытия, что и глушит этот голос. Поэтические итоги «Осени» дублируются в фольклорном «Были бури, непогоды...»: «*Не положишь ты на голос с черной мыслью белый волос*» [Баратынский 1989: 194]. «*Умолкшая Аониды*» [Баратынский 1989: 201] - двойник поэта и одновременно метафора его смерти.

Молва, слух, весть. «*Чужое слово*» получает звуковое оформление (по В.Далю, слово и есть способность человека «гласно выражать свои мысли» [Даль 1: 221]), персонифицируясь в *молве, слухе, вести*. В словаре В.Даля каждое из этих понятий определяется через ряд смежных, и таким образом исчезают семантические оттенки, разграничивающие их. В синонимическом ряду, объединяющем понятия, образованные от наименования функций человеческих органов (гортани, уха, мозга), имеется общее для всех значение «наговора», «наслуха», «огласки»². Для поэтики Баратынского характерно четкое разграничение всех этих понятий. Так, «*молва*» и «*весть*» закрепляются преимущественно в поэтическом тексте, тогда как «*слух*» - в эпистолярном.

В ранних письмах Баратынского (20-е гг.) преобладают «*слухи*», о которых он постоянно справляется у своих друзей, часто иронически их комментируя. И здесь преобладающей формой становятся «*московские слухи*» как необходимый атрибут «московского бытия» и «московского текста». «*Слухи*» для Баратынского «неистинная инфор-

¹ См. о приеме отрицания и принципе апофатической теологии Баратынского: Гельфонд 2004: 246. См. также: Флейшман 1972:147-153; Гитин 1996: 96-112.

² Кстати, здесь не является исключением «*весть*», см., напр., значение слова «вестовщик» - «разыскатель вестей, сплетней» [Даль 4: 333].

мация», поэтому возможность поверить в слух обязательно сопровождается аналитическими мотивировками характера и обстоятельств «жертвы слухов». Так, в письме 1828 г., сообщая А. Пушкину слух («У нас разнесся слух, что тебя увезли» [Баратынский 1987: 174]), Баратынский иронически обыгрывает ситуацию вынужденного изгнанника, намекая на факт ссылки в пушкинской биографии: «...а как ты человек довольно увозимый, то я этому поверил. Спустя некоторое время я с радостью услышал, что ты увозил, а не тебя увозили» [Баратынский 1987: 174]. «Слухи» составляют оппозицию «газете», превращаясь в самые катастрофические моменты в более точный источник информации, чем газета, символизируя «живое», человеческое слово. Так, «холерная эпопея» 30-х гг., с одной стороны, удостоверяется слухами («...до нас доходят слухи, что в Москве снова холера» [Баратынский 1987: 203]), с другой – проверяется анализом газетной информации («Вижу по газетам, что у вас не прекращается холера...», Баратынский 1987: 205). У Баратынского есть все основания не доверять и журналам: один из них - «Москвитянин» - опубликовал неточную информацию, пользуясь слухами¹. Точность информации, особенно касающейся человеческих отношений, подчеркивается ссылкой на принесшего весть (напр., в письме к И.В. Киреевскому: «Мы очень боимся, не простудился ли ты вчера. Человек наш сказывал, что ты без шинели отыскивал жену мою, которая тебе очень, очень признательна за попечение о ней» [Баратынский 1987: 201]).

В письмах 30-х гг. «слухи» связаны преимущественно с бытовой информацией, не отличающейся особой достоверностью, в основном, касаясь «женских» эпизодов. Именно «весть» в 30-е гг. приобретает для Баратынского значение, с одной стороны, абсолютно точной информации (таковы вести из России для путешествующего с семьей по Европе Баратынского, ностальгирующего из «прекрасного далека» по России), с другой – предчувствий («дурные вести» 1833 г. от И.Киреевского о его слепоте; не менее дурные - «со всех сторон» - осенью 1840 г., вынудившие отказаться от проживания в Петербурге).

«Молва» для Баратынского – «авторитетное», но «сомнительное» слово, имеющее скрытого автора, оставшегося анонимом, «чужое» слово, претендующее на статус истины, но не обладающее ее достоверностью, «динамичное» слово, отличающееся способностью к быстрому распространению во времени и пространстве. Мифологема

¹ На неточность обратил внимание А.М.Песков в примечаниях составленной им Летописи см.: Песков 1998: 372.

молвы предполагает понимание слова как мифологизированного, сотворяющего, несущего в себе креативную энергию. «*Молва*» двуедина по природе: будучи «бестелесной», «идеальной», и, следовательно, призрачно-неуловимой, она в то же время обладает некоторой «телесностью», материализуясь в слове. «*Молва*» соотносится с «*преданием*» по признаку «формализации устоявшегося», являясь, как и предание, формой слова, не обладая его поэтичностью. Творя по преимуществу «бытовой текст», «*молва*» выдает кажущееся за действительное, поэтому и получает у Баратынского такие эпитеты, как «*болтливая*», «*гремучая*», «*разновещающая*», имеющие значение «празднословия» – одного из христианских грехов. *Молва* и *Слух* – персонифицированное Нечто, предполагающее абсолютизацию либо слуха, либо голоса, находящееся вне зоны контакта, то, с чем не может быть диалога. См. выраженную в письме позицию Баратынского: «*Лучше всего следовать правилу мадам Жанлис – поддерживать личные отношения, а сплетен не слушать*» [Песков 1998: 367].

Познание мира для Баратынского приобретает характер «вглядывания», «вслушивания» в мир, это акт, в котором неразрывно слиты зрение и слух. В этом смысл позиции парнасского ученика, украдкой прислушивающегося «к *хорам чистых дев*» в парнасских дубравах (послание «Н.И. Гнедичу»). «Вслушивание» и «вглядывание» в мир означает переступание черты, разделяющий интеллект и органический мир. В пейзажной зарисовке водопада («*Водопад*», 1821), создающей иллюзию сиюминутного созерцания картины, открывшейся взору, преобладают слуховые ощущения. Синхронная аберрация зрения и слуха ведет к состоянию очарования, равнозначному потере разума, временному затмению, что и создает эффект понимания другого языка, принадлежащего мятежной стихии, вечной и неизменной, т.е. «*раскрывания слуха*». Не случайно светская атака на женщину начинается со слуха («...*их слух предубежденный я обольщал игрою струн моих...*» [Баратынский 1989: 116]).

На другом полюсе – обратное, своеобразное отстранение от мира. «*Слушать чужой голос*», по Баратынскому, формула определенной позиции – «*неучастия в жизни*», также как и все в его мире, двоящейся. Вынужденное уединение сопровождается горестным вздохом – знаком недостижимости мечты («*Дельвигу*», 1819), добровольное – улыбкой умудренного человека, знающего жизнь, но не желающего быть посмешищем судьбы. Уединенный поэт, вытесненный из настоящего, прислушивается к времени, к векам, к Вечности. «*Небытие*», не имеющее голоса, может быть расслышано только обостренным, особым слухом – «внутренним». Так, Финляндия – страна поэтических

преданий, представляется поэту мифологическим миром, «краем земли», где он оказывается один на один с всепоглощающей бездной: «...Во всем мне слышится таинственный привет обетованного забвенья» [Баратынский 1989: 73]).

Но для Баратынского, который любое явление, любой факт воспринимает одновременно с двух сторон, «избыточное» близко к «ущербному». Поэтому способность современного человека слышать и видеть больше, чем дано простому смертному, ведет к роковой промежуточности, не зря поэт определяет поколение 30-х гг. как поколение «недоносков». Формула «читателя найду в потомстве я» рождается уже в ранней лирике, где отчетливо обозначается сознание собственной гениальности: «...свой век опередив, заране слышит гений рукоплескания грядущих поколений» [Баратынский 1989: 65].

«Слух» становится элементом диалогизации текста: в авторский монолог включается «чужая речь», переданная через слух, указывая тем самым на звучание другого голоса (напр., «За что в болезни роковой я слышу горькие укоры?» [Баратынский 1989: 57]). В ранних элегиях появляется своеобразный протестующий жест, как бы запрещающий «чужое слово» (напр., в «Разуверении»: «...не заводи о прежнем слова» [Баратынский 1989: 79]; или в «Прощании»: «Не смейтесь, девы наслажденья...» [Баратынский 1989: 57] и др.).

Пластика диалога и музыка души. Определение стиля поэзии Баратынского как дифференцирующего [Семенко 1970] следует уточнить, опираясь на исследование содержательности наиболее показательных для него синтаксических конструкций, в частности, с противительным союзом *но*. Любовь поэта к дисгармонии отмечал еще Н.Надеждин, определяя принцип поэтических композиций поэта как музыкальный, видя в этом свойство гениальности¹. Ключ к пониманию наиболее важных для поэта романтических оппозиций (человек/природа, цивилизация/дикость, цельность/раздвоенность, поэт/толпа и т.д.) находится в этих конструкциях, несущих все бремя антиномий мира Баратынского. Подобные конструкции универсальны в тексте Баратынского, обнимая собой как философские размышления о глобальных вселенских проблемах, так и светскую полушутливую, полусерьезную болтовню, сопрягая космическое и интимное, они обнаруживают многофункциональность и семантическую неоднозначность союза *но*.

¹ Надеждин Н. Две повести в стихах Баратынского и Пушкина // «Вестник Европы». Январь. 1829. С. 151-171.

Но у Баратынского - знак предупреждения от поспешности и категоричности общих истин.

Чаще всего *но* фиксирует финал, где фраза, им начатая, становится изящной, закругляющей концовки, а *но* выполняет функцию подведения к общему знаменателю того, что ранее, по ходу лирического переживания, разводилось («...во всем, что лишь в тебе встречаю, непостоянство примечаю, - но постоянно ты мила!» [Баратынский 1982: 305]). Так, с одной стороны, обнаруживается шокирующая парадоксальность мышления поэта (см. любопытную интерпретацию поэтики Баратынского: «Если бы Вы были женщиной, они [мадригалы – Г.К.] скорее бесили бы нас тем презрением и холодностью, которых поэт не может скрыть даже под завесой угодливости и рифмованной любви» [Песков 1998: 328], с другой - выражается право иметь отличное от других мнение. *Но* уточняет изменение понимания наиболее важных ценностей в лирических признаниях как следствие взросления, ведущего к решительному разрыву с прошлым, поясняет ошибочность юношеской позиции («...не призрак счастья, но счастье нужно мне» [Баратынский 1989: 76], «...не упоения, а счастья искать для сердца должно нам» [Баратынский 1989: 87]).

Но, как правило, отмечает у Баратынского появление оппозиции я/другой. Это фрагмент текста, где преобладают мотивы неслиянности с толпой, выпадения из общего ряда, непохожести на других («странности»), где поэт отстаивает право на возможность иметь собственную позицию, незыблемую и принципиальную («*Но я, в неизвестности, для жизни жизнь любя... Я, невнимаемый, довольно награжден за звуки звуками, а за мечты мечтами*» [Баратынский 1989: 73]; «*Но прихотям судьбы я боле не служу...*» [Баратынский 1989: 101]. Причем наряду с пониманием этой позиции как волевого акта, присутствует и другое, в котором за видимой скромностью и смиренным принятием доли ощущается подавленная гордыня («*Мой дар убог, и голос мой не громок, но я живу, и на земли мое кому-нибудь любезно бытие...*» [Баратынский 1989: 144].

Но дифференцирует человеческие типы, разводя их полюсам и обнаруживая в этой самой разведенности проявление универсального закона бытия (обыкновенному смертному дан выбор – «Две доли», 1823); универсального поэтического закона (поэт, будучи причастным к обеим областям – «сияния и тьмы», остается «нравственным» человеком). Логическая конструкция разговорного характера организована, с одной стороны, интонацией недоумения в грустном итоге, к которому оказался приведенным человек («*Но что же? Вне себя я тщетно жить хотел...*» [Баратынский 1989: 75]), с другой – ощущением

безысходности от «возвращения на круги своя», к трудно переносимой повторяемости вечных истин, переживаемых в непосредственном бытии (см. усеченная форма: *«Что наконец поймет надменный ум на высоте всех опытов и дум, что? Точный смысл народной поговорки»* [Баратынский 1989: 144]).

Но – знак вечного несовершенства, недостаточности, «природной убогости» или ущербности (хотя подобная самоаттестация, возможно, не лишена некоторой доли игры), т.е. того недостатка, без которого нет доверия к красоте и гармонии, воспринимаемыми мертвыми, безжизненными, искусственными (см., напр.: *«Когда ж стихи мои найдешь, где складу нет, но чувство живо, глаза потупишь молчаливо...И тихо лист перевернешь»* [Баратынский 1989: 65]). Об этом же рассуждение Баратынского в одном из писем¹.

Но знак двойственности или раздвоения, присущих герою поэзии Баратынского, прислушивающегося к своей душе и отдающего ее порывам. Преимущественно две темы – поэтическая и любовная – оформлены синтаксическими конструкциями с союзом *но*. Так, интонация самоуспокоения озвучивает неожиданно найденный для себя выход из безвыходной ситуации («К Креницыну», 1819). Раздвоением отмечена здесь аналитически развернутая духовная биография, где спор двух голосов едва намечен: один «эпически» излагает историю души, принимая свершившееся как факт, второй – ее комментирует, опровергая, подстрекая, провоцируя, настаивая на невосполнимости потерь, усиливая тем самым горечь и боль.

Этот момент уже отчетливо обозначается в раннем послании «К... О» (1821), где *но* уже становится знаком диалогичности. Необычность послания в том, что оно, не являясь письмом, создает ситуацию разговора, напоминающего светскую болтовню во время мазурки. «Мужской» голос здесь инициативен, но при этом предельно рационалистичен: ведя свою партию, он озабочен конечным итогом развивающегося любовного романа, который, согласно его наблюдениям, может быть плачевным; «женский» голос вводится сначала как косвенная речь, затем как прямая. Создавшееся в начале диалога впечатление согласия с его участницей (жест – кивок) снято логическими контраргументами, ведущими к вполне определенной цели: показать истинный смысл отношений, вывернув наизнанку то, что желательно для нее («Вам дорог я, твердите Вы, но лишний пленник Вам дорожке.

¹ См. письмо к П.Вяземскому от лета 1829 г. [Баратынский 1987: 185].

Вам очень мил я, но, увь! Вам и другие милы тоже» [Баратынский 1989: 85]).

Психологический эксперимент имеет двойной итог. Это изящное завершение несостоявшихся отношений (разрыв), оформленное иронически, и вполне достойный «мужской» выход из пикантной ситуации: вместо ожидаемого оправдания в своих действиях – нападение и затем жест – поклон как знак прощания. В «Признании» (1823) несостоявшийся диалог организован двумя противоположными мотивами: поражающее обнажение героем глубин своей души, стоящее на грани цинизма, и признание в собственном бессилии перед властью обстоятельств, судьбы. Однако вместо традиционных для любовной элегии оправданий (в измене или в охлаждении) здесь, помимо мгновенно проявляющегося своеобразного «провоцирующего» жеста, подающего слабую надежду («*Душа любви желает... Грущу я...*» [Баратынский 1989: 108]), появляется другой жест – «отсекающий», «отгораживающий» («*...Но я любить не буду вновь; вновь не забудусь я...но и грусть минует...*» [Баратынский 1989: 108]), отнюдь не связанный со стремлением причинить боль участнице диалога («*Верь, жалок я один*»), но и не оставляющий места человеческим слабостям в душе разочарованного героя. Прогнозируя ситуацию (что находит выражение в замещении слова визуальным изображением), в которой судьбы бывших любящих неизбежно пересекутся (так, здесь имеет место достигшая ее ушей *весть* о женитьбе), он в аналитическом комментарии по ходу этой картины «оправдывает» возможный в будущем поворот судьбы примирением с обстоятельствами, демонстрируя необоримость всевидящей насмешницы-судьбы. Жесткость решения о разрыве мотивируется еще более жестким программированием будущей судьбы, которое должно подать утешение, смягчив боль.

В послании «Дельвигу» (1823) двойной союз *но* отмечает этапы движения мысли, виртуозные ее повороты в диалоге рассудочного адресата и пылкого влюбленного – автора. С одной стороны, союз *но* готовит появление «чужой речи» – отторгаемого фрагмента, она и вводится как прямая речь, звучащая издевательски; так подчеркивается неделикатность друга, предстоящего в роли психолога, знатока женской души, способного разглядеть ее ухищрения, предостеречь и остудить наивного друга, готового попасть в расставленные сети. С другой – этим же союзом отмечен жест, свидетельствующий об исчерпанности аргументов не только против дружеской проницательности, но и против собственного увлечения («*...но не находит в ней отрады душа смятенная моя*» [Баратынский 1989: 113]). Собственно монологическая часть уже не нуждается в подобном оформлении: перебирание

возможных вариантов судьбы в гипотетическом сюжете (по принципу или – или) предстает как самостоятельно принятое решение, без навязывания чужой воли.

Нечто подобное и в «Оправдании» (1824), где содержательность первого *но* - в попытке объяснить свои человеческие слабости, присущие поэтической натуре и всегда неизбежные в отношениях, второго – в своеобразной «литературной» мести, связанной как с исчерпанностью аргументов, так и обидой за непонимание.

Наконец в «Осени» (1836-1837) *но* – знак абсолютной безнадежности, непроницаемости, безысходности. Появившись в «геометрическом центре» (9 строфа из 16), где воссоздается гипотетически ситуация прорвавшегося крика, предупреждающего мир о трагедийном смысле бытия, союз *но* оформляет финалы 14 и 16 строф, варьируя мысль о непередаваемости внутреннего опыта и бессмысленности существования.

Проблема несостоявшегося диалога упирается в проблему языка. Для Баратынского язык общения многослоен, в нем выделяются древний слой - хтонический («птичий язык» или язык природы), современный как наиболее поверхностный (язык современного светского общества) и «космический», «надмирный», «божественный». Истина, согласно представлениям поэта, существовала в дологическом языке древнего человека и была ему дана в непосредственности бытия, слитого с переживанием («Приметы», 1839). Сохраненная в языке народных преданий, пословицах, поговорках, т.е. в фольклоре («Старательно мы наблюдаем свет...», 1828), она зашифрована в языке судьбы для человека, развращенного интеллектом, и потому недоступна ему.

Акустический код ¹

Исследователи поэзии Баратынского, отмечая философичность ² его поэзии, одним из его «открытий» считают идею непроница-

¹ Опубликовано: Вестник БГПУ. Барнаул, 2006. Вып. 6 (серия гуманитарных наук).

² Отношение Баратынского к «метафизике» было достаточно сложным. Так, отмечая в письме к А.С.Пушкину от 5-20 января 1926 г., что «московская молодежь помешана на трансцендентальной философии» [Баратынский 1951: 486], он подчеркнул, что ценит в немецкой философии поэзию, в то же время несколько иронизируя над собой в письме к Коншину от 19 декабря 1826 г. «...И не узнаешь ли ты в страсти к метафизике твоего финляндского знакомца?» [Баратынский 1987: 170].

емости душевных миров [Семенко 1970], реализованную в несостоявшемся диалоге – одной из наиболее характерных ситуаций лирики поэта [Козубовская 2001].

«Разговор» - лейтмотив писем Баратынского, именно в них, в моделируемой ситуации общения, формулируется «философия» и содержатся принципы «поэтики диалога»¹. Сам поэт, извиняясь перед одним из своих адресатов - И.В.Киреевским, обмолвился: *«Говоря дельно, я не писал тебе до сих пор не потому, что я тебя забыл, не потому, что мне нечего было тебе сказать, а потому, что я предпочитаю разговоры переписке»* (выделено мною. – Г.К.) *и надеюсь скоро с тобой увидеться»* (конец 1833 - начало 1834 гг. [Баратынский 1987: 252])².

Письменная речь в эпистолярии Баратынского максимально приближается к устной³. Так, в письме к матери, условно датированном 1814-началом 1815 гг., повторяя свою настоятельную просьбу о вступлении в морскую службу, Баратынский использует «риторические приемы» для усиления воздействия: риторический вопрос *«Но скажите, знаете ли вы какое-либо место в мире, хотя вне области океана, где бы жизнь человека не была подвержена тысяче опасно-*

¹ См. о жанре разговора: Сыченков 2000.

² Оправдывая свою лень, он нежелание писать в письме к И.В.Киреевскому логически подводит к ненужности разлук: *«...я в самом деле писать не охотник, и это служит прекрасным доказательством, что нам не должно разлучаться»* [Баратынский 1987: 189]. В одном из писем к жене 1829 года Баратынский, подчеркнув, что *«...испытание разлукой – истинное наказание»*, размышляет об эпистолярном общении: *«...Очень непривычно писать к тебе. Как будто начинаешь письменное знакомство, совсем другое, чем наше с тобою. Что за ничтожное занятие – писать, и тот, кто сказал, что оно облегчает разлуку, был человеком холодным...»* [Песков 1998: 226]. Один из мемуаристов, П.А.Вяземский, отмечает: *«...как был он сочувственный, мыслящий поэт, так равно был он мыслящий и приятный собеседник»* (выделено мною. – Г.К.). Аттическая вежливость с некоторыми приемами французской остроты и любезности, отличающих прежнее французское общество, пленительная мягкость в обращении и в сношениях, некоторая застенчивость при уме самобытном, твердо и резко определенном, все эти качества, все эти прелести придавали его личности особенную физиономию и утверждали за ним особенное место среди блестящих современников и совместников его» [Баратынский 1987: 370].

³ Может быть, поэтому Баратынский так чуток к тонкостям и нюансам организации речи в художественной литературе. Критически оценивая роман Ж.Ж.Руссо «Новая Элоиза», он отмечает: *«...но этот роман - в письмах, а в слог письма должен быть слышен голос пишущего: это в своем роде то же, что разговор...»* [Баратынский 1951: 499].

стей, где бы смерть не похитила сына у матери, отца, сестру?» [Боратынский 1951: 461], «И вы назовете это жизнью?» [Боратынский 1951: 462], обращение-приглашение к размышлению: «Подумайте еще, милая маменька, что вместо того, чтобы увидеться через пять лет, мы увидимся через два года...» [Боратынский 1951: 462], возвращения и подхваты чужой мысли: «Вы говорите, что вы очень довольны моею склонностью к умственным занятиям...» [Боратынский 1951: 462]. Письмо к В.А. Жуковскому - покровителю поэта - из своего финляндского заточения он вообще строит как исповедь: «Требую от меня повести беспутной моей жизни, я уверен, что вы приготовились слушать ее с тем снисхождением, на которое, может быть, дает мне право самая готовность моя к исповеди, довольно для меня невыгодной» [Боратынский 1951: 463]¹. В некоторых письмах, где очевидно недвусмысленное отождествление письма с разговором, автор фиксируется возникающая в его сознании иллюзия живого общения², погружение в стихию разговора. Или появляется отказной жест – дарение «слова»: «Скажите нашей небесной пери, что я настолько тронут ее воспоминаниями обо мне..., что я целую полу ее платья...и умею ценить ее сердце, одаренное тысячью добродетелей» [Боратынский 1951: 473]³.

¹ В исповеди Жуковского в анализе внутреннего состояния юноши, потрясенного исключением из Пажеского корпуса, объяснение болезни: «В продолжение четырех лет никто не говорил с моим сердцем...» [Боратынский 1951: 468]. Телесный недуг напрямую выводится из душевного потрясения. Показательно то, что Н.М.Коншин в своих воспоминаниях, сотворяя миф о поэте, как бы переходит на язык Баратынского, варьируя акустические составляющие разговора: «...его Муза говорила со мной...» [Боратынский 1987: 337], «...и вдруг в этом кругу явился Баратынский, предшествоваемый прекрасною молвою...» [Боратынский 1987: 338], «...тени Одена и богатырей его слетели слушать эту песню стучали к нам в окна метелью, приветствуя поэта» [Боратынский 1987: 340], «...прочитанные в уголку снежной Финляндии, громко отразились эхом в Петербурге» [Боратынский 1987: 340], «...под строгим к себе и отчетливым пером его улеглись мягко, блистали, нежили слух русские звуки...» [Боратынский 1987: 345] и т.д.

² Как, напр., к А.П. Елагиной: «Мне кажется, что я разговариваю с Вами, когда пишу к вам» [Боратынский 1987: 190] или к П.А. Вяземскому: «Я заговорился с вами, как будто бы сидел в вашем кабинете у камина» [Боратынский 1987: 225].

³ Или в письме к В.Кюхельбекеру о Н.В.Пуляте–вестнике признание приоритета непистолярного общения: «...он тебе расскажет все, что невозможно уместить в письме» [Боратынский 1951: 475].

«Смотреть» и «говорить» - так еще в одном из ранних писем он обозначает параметры диалога¹. В письме к И.В.Киреевскому он разработал целую теорию разговора, в основе которой *«истинное разговорное вдохновение»*, понимание², *«искреннюю религиозную любовь к истине»* [Баратынский 1987: 254]. Недостаток портретистов он видит в том, что они *«не умеют ловить на лету, во время разговора, настоящей физиономии оригинала и списывают только пациента»* [Баратынский 1951: 521]³. «Забалтывание»⁴ в письмах финского изгнанника и – позже – из усадебного уединения⁵ – восполнение недостающего.

В поэтическом мире поэта чаще человек чаще представлен как слушающий, точнее прислушивающийся, вслушивающийся, чем говорящий⁶. Это вполне соотносится с формулой поведения поэта, в которой метафора «края земли» выражает это «не центральное» положение (Бочаров 1976). «Прислушивающийся» – аналог наблюдателя, но с обостренным слухом. «Вслушивание» – двунаправленный акт: эмпирический (физиологический) акт и одновременно метафизический⁷.

¹ См., напр., в письме к матери: *«Через два года, милая маменька, я вас обниму, буду смотреть на вас, буду говорить с вами!»* [Баратынский 1951: 462].

² *«...разговаривающий ловит чужую (мысль – Г.К.) и возносится на ее крыльях»* [Баратынский 1987: 254]. Как «метафизическое» говорение воспринимаются Баратынским слухи, молва. См. об этом: Козубовская 2001. В письме к жене Баратынский обыгрывает слово «договор», возвращая ему исконный смысл (происходит от того же корня, что и говорение): *«...Знаешь ли, десять лет со дня свадьбы – это целое событие торжественное! Это договор, который я продляю еще на десять лет»* [Песков 1998: 333].

³ См. в связи с этим интересное замечание об облике поэта: «Сама судьба словно позаботилась о том, чтобы сделать облик Баратынского неопределенным, призрачным: даже сохранившиеся портреты (как живописные, так и словесные) мало похожи друг на друга» (Насретдинова 2000: 94).

⁴ См., напр., в письме к Н.В. Путяте: *«Я заболтался, да не мудрено заболтаться. Прощай, мой милый, кружись в вихре большого света московского, но не забывай уединенного друга, которому твое воспоминание дорого...»* [Баратынский 1951: 477-478].

⁵ См. в письме к И.В. Киреевскому осенью 1829 г.: *«Я заболтался, душа мой, но от доброго сердца»* [Баратынский 1987: 191]. Ср. в письме к жене 10 мая 1840 г.: *«Я сижу один с Демоном болезненного воображения и, может быть, равно болезной совести»* [Песков 1998: 366].

⁶ См. замечание в работе Л.Х. Насретдиновой о внимании поэта к звуку, звучанию мира и о чутье языка (Насретдинова 2000: 97).

⁷ Поэтика Баратынского существует между этими полюсами – «слушания» и «говорения». В письме к П.В.Путяте он обмолвился: *«В поэзии говорят не то, что есть, а то, что кажется. На краю горизонта скалы касаются»*

Мир Баратынского принципиально озвучен, причем звучание для него – естественное состояние мира, фиксируемое поэтом. Наиболее частотный звукообраз, через который определяется здешний мир в поэзии Баратынского – «шум». Так, в природе «шумом» наделена водная стихия: «*шумящие ручьи*», «*воды*», «*море*» и т.д. Шум безоценочен, и только дважды наблюдается отступление от правила, причем в обоих случаях речь идет скорее не о земном шуме, а о запредельном. Оценочный эпитет амбивалентен: он охватывает многообразие мира. Шум Леты определен как «*докучное журчанье*» [Баратынский 1989: 100], в «негативном» эпитете выражение «земной» точки зрения. В сочетании «*таинственный шум*» (элегия «Запустение» [Баратынский 1989: 177]) «позитивный» эпитет, отнесенный к кленам и дубам, демонстрирует метафизическую перспективу. «Говор» (см. вариации: «говор вод», «говорливые воды» и т.д.) в уподоблении природного звучания человеческой речи уже несет оценочность, обозначая в дифференциации на лексическом уровне разные стадии приближения человека к природе или, наоборот, отчуждения от нее. Образ юга – Италии, озвученный октавами Тасса, «опрокинут» в культуру, несет в себе память ее. Предельность полярности – в шепоте природы: «*...сладкий шепот моих лесов*» [Баратынский 1989: 159], «*волшебного шептанья полный лес*» [Баратынский 1989: 185].

У Баратынского озвучено время, точнее этапы человеческого бытия. Так, появляются формулы молодости – «пир», «шум», «веселье», вполне традиционные для поэзии эпохи романтизма. Эпитет, несущий конкретное значение, включенный в обобщающую формулу, сохраняет эту конкретность, уточняя общее понятие и расширяя его. Так, например, эпитет «шумный» в разнообразных сочетаниях, характеризующих молодость в ранней лирике («*шумные досуги*», «*шумное похмелье*», «*шумное братство*»), использованный в поздней лирике в обобщающей формуле («*шумный свет*»), обнажает полярность точек зрения – молодости и зрелости. Понятия, несущие семантику говорения, образуют синонимический ряд: «*толки злые*», «*молва болтливая*» (ср.: «*разногласная толпа*» и вариации – «*крикуны*», «*загорланил*», «*брань*» и т.д.). Снижение смысла достигается в цепочке уподоблений:

неба, следственно восходят до небес. В прозе я виноват, а в стихах едва ли не прав» [Баратынский 1951: 487]. См. также о правке чужой рукописи в письме к П.А.Вяземскому: «*Может быть, иное из них (замечаний. – Г.К.) внушит вам счастливую перспективу. Противуречия возбуждают, а намеки заставляют угадывать*» [Баратынский 1987: 194]. «Намек» – в основе суггестивной поэтики. См. об этом: Вацуро 1994.

«жужжанье пуль» - «похвал жужжанье» со скрытой зооморфной основой – «жужжание мух».

Поэт как центральная фигура мира Баратынского именуется по-разному. В основном, это вариации, производные от лексики, связанной с актом говорения: «*философ-болтун*», «*любви веселый проповедник*», «*любезный говорун*», «*счастливый пустомеля*» и т.д. Аналогично и «заместители» поэта - его мифологические (Муза, лира) и метонимические двойники («*глас моей печали*», «*глас бранных песнопений*») - имеют общую «голосовую» основу – «*лиры глас*». Главным достоинством своей Музы Баратынский считает речей спокойную простоту в противовес блестящему светскому разговору¹.

«Формулы непогоды» и метафизика пейзажа. Ситуация «изгнанник на чужбине», имеющая автобиографическую основу, разрабатывается в поэзии Баратынского в двух планах (они условно обозначены нами как «психологический» и «философский»²) и дает два типа сюжетов.

В стихотворениях первого типа (психологического) - нащупывание зависимости внешнего и внутреннего миров друг от друга. Формула состояния души – «*пасмурная душа*» («Один, и с пасмурной душою...»³, 1821 [Баратынский 1989: 83]) – напрямую выводится из состояния природы. В экстремальной сюжетной ситуации (буря в природе) предельность отчаяния выражена предельностью звуков: «*свистела буря*», «*глухо дождь шумел*» [Баратынский 1989: 83]⁴. Очевид-

¹ См. подробнее об апофатическом отрицании в поэтике: Гельфонд М.М. 2004: 243.

² См. о попытках разграничить «философскую» и «психологическую» лирику в русской литературе: Щемелева 1974.

³ В других изданиях - «Бдение» [Баратынский 1951: 71].

⁴ Природа не имеет голоса, т.к. в мире Баратынского «голос» - «логос». В «песне» сохраняется дифференцирующий признак: даром песни владеет только человек. См. в этом плане признание приоритета поэзии: «...чем более я размышляю, тем тверже уверяюсь, что в свете нет ничего дельнее поэзии» [Баратынский 1987: 189]. Предпочтение, которое Баратынский оказывает голосу перед «мертвой буквой» (сам Баратынский подчеркивал, что «*поэзия не заключается в мертвой букве*» [Баратынский 1951: 496]), любопытно обыграно в мемуарах А.П.Керн: «...Баратынский не ставил никаких знаков препинания, кроме запятых, в своих произведениях, и до того был недалек в грамматике, что однажды спросил у Дельвига в серьезном разговоре: «Что ты называешь родительным падежом?». Баратынский присылал Дельвигу свои стихи для напечатания, а тот всегда поручал жене своей их переписывать; а когда она спрашивала, много ли ей писать, то он говорил: «Пиши только до точки». А

но, что звучание мира воплощается у Баратынского специфично: звуки, непередаваемые на человеческий язык, осмысляются как запретельные, inferнальные, и это становится ясно из контекста лирики.

Пейзаж эмблематичен (в нем преобладают устойчивые формулы – «*рев*», «*гром*» и т.д.), и эта эмблематичность – адекватный язык для выражения его метафизичности. «*Грозовой лик*» природы дает человеку ощущение конечности бытия, а себя существующим на грани миров; отсюда «онемение», «ощепенение», внушенные ужасом, исходящим от природы, – своеобразное переживание мгновенной смерти.

Эмблематические знаки бурного романтического пейзажа получают объяснение в других стихотворениях, являющихся своеобразным метакодом¹. Именно бурный пейзаж, демонстрирующий разобщение человека с миром, обнажает специфический для Баратынского смысл. Так, сюжетная ситуации, где голос поющего человека заглушен бурей, – аналог и прообраз чеховского «диалога вне партнера»², диалог, редуцированный до монолога. Песня, в которой душа изливает тоску, – специфическая и единственно возможная форма общения с миром, который не слышит певца.

При неизменной функции (смена пейзажей кодирует состояние человека) меняется его пластическое выражение: редуцируемый пейзаж сводится к намеку. Так, «громкая» песня петела («*утро возвещал*» – другой вестник), сопровождающая мирный пейзаж, открывшийся взору после пробуждения, – естественное разрешение «бурной» ситуации, знак возвращения мира в нормальное состояние. Через сон душа освобождается от состояния «пасмурности». В то же время песня о далекой родине, которую никто не слышит, – первый вариант самостоянья, то магическое слово, которое, в конечном счете, воздействует на состояние мира.

В элегии «Я возвращуся к вам, поля моих отцов...»³ (1821) – философский вариант разработки той же темы. Но формулы романтического пейзажа, в которых присутствует звук, сохраняющий конкрет-

точки нигде не было и даже в конце пьесы стояла только запятая!» [Керн 1988: 106].

¹ См. о буре: Павляк О.Н. Мотивы Апокалипсиса в стихотворении Баратынского «Буря»//Кирилл и Мефодий: духовное наследие. Калининград, 2004. С. 68-75.

² Т.е. разрушенный диалог, где нет адресата, воспринимающего. Термин Т. Шах-Азизовой из ее работы о драматургии Чехова [Шах-Азизова 1966].

³ Первоначально: «Северная элегия» [Баратынский 1989: 395]. В других изданиях – «Родина» [Баратынский 1951: 73].

ность и эмпирику («бури грозный свист», «волн мятежный рев» [Баратынский 1989: 76]), приобретают обобщенный характер: это традиционные для поэтики романтизма символы жестокой судьбы, рока и т.д. Обобщенность придает им и действующая на уровне поэтики Баратынского закономерность: в звуках природы нет стройности, присущей человеческой речи, они хаотичны и не вняты душе, это нечеловеческий язык, в котором недоволощены переживания природы, тогда как звуки человеческого голоса превращаются в песню: «... *Незвучный голос... в стихах задумчивых вас пел в чуждой стране...*» [Баратынский 1989: 76]. Расширяется семантический диапазон эпитета: он содержит и определение, и оценочность. «Незвучный голос» - понятие неоднозначное: с одной стороны, эпитет характеризует голос как «глуховатый», «деформированный бурями судьбы». С другой – выражает самооценку: «незвучный голос» становится синонимом ущербного, скромного дара. При этом гипотетическая картина мирного бытия¹ на родине, заново обретенной после возвращения из края изгнания (его эмблемы - сады, огород), да и завершение земного круга подаются без «озвучания». Утраченное в «гипотетическом» как волевым акте звучание – знак смирения, трудно дающегося.

В стихотворении «Шуми, шуми с крутой вершины...»² (1821) еще один вариант бурного пейзажа. Водопад - прообраз бури, ее аналог, отголосок при общем спокойном состоянии мира. Присутствующие в пейзаже звуковые элементы («свищет Аквилон», «елию скрипучей», «рев мятежный» – «звучащие» глаголы и оценочные эпитеты) усиливают впечатление грандиозности и величественности произведения природы; это состояние передается в эпитете «очарованный», которым наделен созерцатель. Включение звука в пейзаж в поэзии Баратынского не случайно: он улавливает некоторые закономерности вос-

¹ Ср. в письмах: «Я пользуюсь деревенским уединением, но не совсем так, как вы советуете. Проза мне не дается, и суетное мое сердце все влечет меня к рифмам» [Баратынский 1987: 193]. См. также: «Скажу тебе вкратце, что мы пьем чай, обедаем, ужинаем часом раньше, нежели в Москве. Вот тебе рама нашего существования. Вставь в нее прогулки, верховую езду, **разговоры** (подчеркнуто мною. – Г.К.); вставь в нее то, чему нет имени: это общее чувство, этот итог всех наших впечатлений, который заставляет проснуться весело, гулять весело, обедать весело, эту благодать семейного счастья, и ты получишь довольно верное понятие о моем бытии» [Баратынский 1951: 500].

² В других изданиях – «Водопад» [Баратынский 1951: 75].

приятия¹. «Звуковое» впечатление действует сильнее, чем визуальное; именно оно создает ощущение ужаса, и в этом смысле звук онтологичен².

Но при этом именно звучание, воспринимаемое через вслушивание, дает ощущение физической реальности бытия, материального пребывания человека в мире. «*Безумное ожидание*» и «*веще трепетание*» – невольная реакция человека на угадываемый конец мира. Водопад как созданное Богом и буря как насылаемое Богом, спаянные в единый образ, напоминают человеку о бренности его бытия. «*Протяжный вой*» – постоянное и бесконечное звучание, непостижимое человеком вечно длящееся звучание. Самодостаточная природа, не нуждающаяся в отзыве, отталкивает и притягивает человека. Мистический смысл в том, что звучание воспринимается душой как посыл, как весть из иного мира. Понимание «речи» (но не голоса) водопада достигнуто на определенном уровне и в особом состоянии – на уровне сердца³.

Варьирующиеся формулы бурного пейзажа в стихотворении «Завыла буря; хлябь морская...»⁴ (1825) («*завыла буря*», «*хлябь морская клокочет и ревет*», «*валы... бьют, гневно пеняся...*» [Баратынский 1989: 122]), динамизируя его, придают ему метафизический

¹ См. в воспоминаниях Н.М.Коншина: «Долго стоял поэт над этой оглушающей пропастью, скрестя руки на груди...» [Баратынский 1987: 340]. См. также в воспоминаниях А.П.Керн о посещении водопада Иматра: «По мере приближения нашего к водопаду его шум и гул все усиливался и, наконец, дошли до того, что мы не могли расслышать друг друга; несколько минут мы продолжали продвигаться вперед молча, среди оглушительного и вместе упоительного шума...» [Керн 1988: 8], «на некоторых береговых камнях написаны были разные имена, и одно из них было милое и нам всем знакомое Евгения Абрамовича Баратынского» [Керн 1988: 83-84].

² См. наблюдения А.Дубровского относительно пейзажных параллелей у Баратынского и его комментарий: «...поэт и художник видит один и тот предмет изображения по-разному. Поэт находится рядом со стихией...Сердцем постигает ее музыку. Живописец выбирает другой ракурс. На акварели водопад запечатлен с прибрежных скал. Взгляд снизу вверх. В его поле зрения попали берег, камни, полоска озера, деревья на переднем плане, несколько заслоняющие и скрадывающие впечатления от действия мощного водного потока, падающего с большой высоты, а также лес на другом берегу, уравновешивающий пейзаж» [Дубровский 2000: 186].

³ См. о языке и понимании: Пильщиков И.А. Понятия «язык», «имя», «смысл» в концептуальной системе поэтического мира Баратынского// *Wiener Slawistischer Almanah*. 29. 1992. 5-30.

⁴ В других изданиях – «Буря» [Баратынский 1951: 145].

смысл. Метафизический пейзаж этого стихотворения и есть метакод: проявление мятежности стихии напрямую объясняется *«злобным духом»*, *«геенны властелином»*. Бурный пейзаж приобретает другой смысл, чем в предыдущих стихотворениях. Персонифицированная буря неожиданно оказывается двойником героя. В бурном проявлении стихии, истолкованном демонически, – выражение позиции самостоятельного: отказ от раболепного покоя и жажда бури – выражение позиции нехристианской мятежа, проявляющееся, в том числе, и в своеобразной любви к врагу.

В надписи *«Взгляни на лик холодный сей...»* (1825) – аналогия человека и природы, старца и усмиренного водопада, запечатленного в карандашном эскизе. Застывший и висящий над бездной поток безгласен, а, значит, лишен того первобытного ужаса, который он внушает водопад. Оледенение, превращение живого в мертвое – метафора волевого акта, в котором аналогия снимается. Запечатленная на бумаге природа лишена звучания. Надпись, таким образом, становится формой словесного укрощения стихии и страстей, т.е. своего рода закливанием. В акте записывания – одновременное укрощение мятежа природного и душевного, коварная победа над природными стихиями и человеческими страстями.

Финские эскизы как освобождение души. Финский пейзаж в *«Финляндии»* (1820) воссоздан через визуальный (*«граниты вековые»*) и акустический коды (*«глубокая тишина»*). В картине северного края разрушены коммуникативные связи. Голос Я, вопрошающий историю, скрытую в камне, – метафора душевного разговора, голос, не обретший звучания, сомкнутый на себе.

Аналогично и в ситуации восприятия: *«...во всем мне слышится таинственный привет обетованного забвенья»* [Баратынский 1989: 73]. *«Молчанье ночи»* содержит для героя только одну информацию – о всеобщем законе уничтожения. Акт творчества (аналог акта коммуникации) обращен на самого себя (*«...я, невнимательный...»*). Мифологический атрибут поэта – *«незвонкие струны»* – его поэтический двойник, оформляющий ситуацию общения. Афористичная формула, венчающая элегию, содержит тезис о *«нравственном влиянии»* гор: воплощенная вечность и неизменность дают пример стойкости, формируя позицию нравственного стоицизма и самостоятельного.

В послании барону Дельвигу (*«Где ты, беспечный друг?...»*, 1820) – конкретизация пейзажа (*«...на финских берегах, между пустынных скал...»*) [Баратынский 1989: 68]) и оценочность (*«воды чуждые шумят у ног моих»*, [Баратынский 1989: 70]), вполне укладывающиеся в нормы поэтики романтизма.

В стихотворениях «финского цикла» ситуация прощания с «краем изгнания» оборачивается прощанием с прошлым, включая в себя момент осознанного «взросления» и мировоззренческий сдвиг. Так, в миниатюре «Прощай, отчизна непогоды»¹ (1821) удвоение пейзажа демонстрирует «утишение» души. В ситуации прощания устойчивые пейзажные формулы, интроспективно передающие состояние одинокого изгнанника, подчеркивают мертвенность Финляндии («*отчизна непогоды*», «*безжизненная весна*», «*солнце нехотя сияет*», «*со-сен вечный шум*», «*моря рев*» и т.д.). Но в этой мертвенности обозначается «северный» элемент, в котором очевидна семантика вечности. Так прочерчивается мотив зависимости состояния поэта от состояния внешнего мира: отсюда стойкость поэта, отлученного от отчизны и забытого «*молвой гремучей*».

Прощание с Финляндией постепенно перерастает в гипотетический сюжет воспоминания-преследования, основанный на точном понимании законов психики («... в воображенье край изгнания последует за мной...») [Баратынский 1989: 86]. «Преследование» закономерно: самого себя поэт-изгнанник мыслит частью этой суровой природы, а природу – частью своей души. Второй пейзаж редуцирован, в нем нет скопления деталей, создающих впечатление «мертвенности», эпитеты нейтральны, негативное в них погашено: «*камней мишстые громады*», «*шум угрюмый их*» (водопадов – Г.К.). В пейзажной зарисовке формируется образ Финляндии, в котором обозначается красота суровой северной природы вне деформирующего ее страдательного сознания. Баратынский как будто переставил «куски», поменяв их местами. Первый пейзаж настоящего поставлен под знак памяти: о себе говорится в 3-ем лице («*изгнанник молодой*») на языке традиционных формул поэтики романтизма. Так, прошлое объективируется, отделяясь от души; акт отпадения от прошлого, прощания с ним обретает пластику. Объективация находит выражение и в том, что личная ситуация подключается к литературной: поэт переходит на точку зрения романтической культуры, создавшей образ страдающего изгнанника.

Во втором пейзаже – воображаемом – на первый план выдвигается я, пребывающий в состоянии воспоминания. Акцентирование странного чувства («*с тайным сладострастьем*») сопровождается философским выводом о воспитании души и обретении стойкости.

¹ В других изданиях – «Отъезд» [Баратынский 1951: 67].

Именно «возвращение» становится актом самосознания и знаком победы над судьбой¹.

В альбомной зарисовке, адресованной прекрасной женщине («Когда придется как-нибудь...», 1824), суровая Финляндия предстает только визуально, вне звучания. Но при этом и образ романтического изгнанника намеренно снижается: «...не позабудьте обо мне, поэте сиром и безродном, сердитом, грустном и голодном» [Баратынский 1989: 210]. В самоиронии также проявление победы над судьбой.

В другой альбомной зарисовке «Мой неискусный карандаш» (1831?²) рисунок сопровождается надписью, оставшейся, правда, в устном слове. Метаморфозы поэта зашифрованы в создаваемом рисунке: рисунок, создаваемый им сейчас, - двойник души поэта, воплощающий его - прежнего. Знаком отделения от прошлого становится шепот, комментирующий рисунок, своеобразный «диалог вне партнера». Но одновременно это и закликательный акт: «шепот» у Баратынского - всегда знак опасения, страха перед судьбой. Нарисовать - значит предать памяти, уничтожить. Рисуя «поверх себя», «поверх барберов», он, в житнетворческом акте, как бы вырывает себя из финских скал, чужого пространства, вызывает себя из-за черты, из небытия, оставляя там мертвенную часть души. Образ Финляндии, в которой зашифрован опальный поэт, перетекающий в альбомную страницу и доверенный ей, становится двойником, в котором остались прошлые настроения³. «Скалы изгнанья» [Баратынский 1989: 163] - метафорическая и обобщенная формула, соединившая деталь пейзажа с настроением. Миниатюра содержит, таким образом, свернутое пейзажное описание и раз-

¹ См. в письмах: «...этот край был пестуном моей поэзии. Лучшая мечта моей поэтической гордости состояла бы в том, чтобы в память мою поспешили Финляндию будущие поэты» [Баратынский 1987: 196].

² Неточность датировки отмечена в комментариях к изданию 1989 г. Здесь и далее знак вопроса – пометка комментаторов. В. Гитин, на наш взгляд, удачно определил эпитеты, несущие в себе отрицательную частицу, как метапоэтические, показав специфику отрицания в поэзии Баратынского, где «не» внутренне расщепляя понятие, разводит его семантические планы к разным полюсам [Гитин 1996: 106].

³ Н.М.Коншин, создавая миф о поэте, использует метафизическую метафорику: «С его (Баратынского. – Г.К.) приездом в нашу пустыню мне показалось, что ангел слетел с неба, усладить для меня скуку и освежить меня. Сближение с поэтом и его ко мне привязанность украсили для меня Финляндию чем-то поэтическим, казалось, что мертвое это тело получило душу...В Финляндии, в этой пустыне, где есть небо, но нет земли, а вместо ее какие-то развалины, утесы и водопады, был уголок, блиставший раем, уголок Европейской образованности и поэзии!» [Баратынский 1987: 338].

вернутый в формулах внутренний сюжет. Графика дополнена словом: ситуация возвращения реализуется двупланово: параллельно с материализацией - овеществлением памяти о Финляндии - проигрывается сюжет освобождения от бремени прошлого. Неискусный карандаш – аналог и заместитель незвонкого голоса¹.

Безласие: шепот. Шепот - одна из стадий звучания без участия голоса. Шепот, которым отмечены «пороговые ситуации», актуализирует метафизические смыслы. Такова ситуация выбора судьбы. Усталый труженик, выбрав позицию «покоя», погружаясь в воспоминания о бурях молодости, шепчет. «Шепот» здесь неоднозначен. С одной стороны, тихому счастью соответствует и особый вид говорения. «Шепот» соответствует возрасту и образу бытия: «шум», «крики» остались в прошлом, ушли вместе с молодостью. С другой стороны, в «шепоте» выражение страха перед завистью богов, которые могут вмешаться и отобрать выстраданное и заслуженное уединенное счастье. Подобная дифференциация и в послании к Коншину («Пора покинуть милый друг...», 1821). Смена возрастных этапов, сопровождаемая сознанием необходимости привести в соответствие дух и тело («...теперь ни в чем, любезный мой, нам исступленья не пристало...») [Баратынский 1989: 87]), – своеобразное переступание черты. Гадание о судьбе и жизнетворческая программа реализуются в шепоте: «...шепчу я часто с умиленьем» [Баратынский 1989: 87]. В «шепоте» вновь выражение страха перед всевидящей судьбой и затаенность мечты о счастье.

Мифологические персонажи (Купидон, Фея) также шепчут. Шепот Купидона в ситуации искушения героя - это персонифицированный голос самого поэта, скорбящего о прошлом. Появление настоящего голоса – в пении об утрате, заглушаемом стихией. Сонный лепет поэта, беседующего с Феей, своеобразным аналогом Судьбы, также может быть объяснен страхом перед разрушительницей счастья, достигающей даже онейросферы.

У Баратынского своеобразно перевернута традиционная ситуация искушения. Шепчущий бесенок - заместитель няни. Отрицание слова, его замещение в действиях бесенка – «свистнет», «зальет мертвою водой» и т.д. Становясь участником пира, творимого бесенком, попав в пространство сказки, возникающее по мановению беса, герой, ощущая бессилия своего слова, обретает стойкость, способность к самостоятельности.

¹ А.Дубровский, проанализировавший рисунки поэта, отметил тенденцию в них: от руин к дереву [Дубровский 2000: 197].

Наконец, шепот природы - «*сладкий шепот моих лесов*» [Баратынский 1989: 159] - звучание летнего леса, напоминающего человеческий голос, убаюкивающий человека, погружающий его в сладкие грезы, - знак приближения к ней, обозначение одного из моментов, когда душа готова слиться с миром.

В ритме дыхания: вздох. Голос существует в ритме дыхания, поэтому у Баратынского акцент на составляющих этого акта.

В ранней лирике безмолвные «глубокие вздохи» – пластические формулы любовных эмоций. И в то же время формулы освобождения от бремени переживаний («*наполни вздохами растерзанную грудь*»). «Вздох» как физиологический уровень проявления эмоций соединяет физическое и духовное, тело и дух. «*Томный вздох и слезы на глазах*» [Баратынский 1989: 168] – затаенное сожаление об ушедшей матери, знаки спуска в глубины памяти.

«Дыхание» в его метафорике, входящее в формулы эмоций, становится оценочным понятием, мерой вещей. «Пить дыханье» означает высшую степень близости влюбленных в поэтике романтизма; стихи, которые скукой дышат, - свидетельство явного отсутствия поэтического таланта; мечты, которые «*исчезают от дыханья посторонней суеты*» [Баратынский 1989: 148], - выражение предельной хрупкости поэтических созданий.

Ощущение природы в ее органике в ситуации возвращения в родные пенаты отмечает высшую степень понимания ее. Так, усадебный мир воспринимается как живое органическое тело: «*С прохладой резкою дышал в лицо мне запах увяданья...*» [Баратынский 1989: 176].

Фантастический Недоносок из одноименного стихотворения (1835) – поэтическое открытие Баратынского - промежуточное, недо воплощенное создание, способное обретать различные ипостаси. Одна из них - «*крылатый вздох*». Промежуточное положение дает понимание «природного» и «человеческого», причем это понимание выражено общим существительным - «глас», скрепляющим, оба плана: «*...страшный глас людских скорбей гласом бури заглушая*» [Баратынский 1989: 182]. Мир повернут к нему демонической и страдательной сторонами: формулы ненастья читаются здесь как обобщение - бури бытия («*бури грохот*», «*бури свист*»). При этом едва слышные отголоски небесных арф означают недоступность для него высшего, светлого мира. Воспринимаемые им звуки - метафора души, вылившейся в вопль – формулу страдания и отчаяния. Дар небесного пения («*...и пою я птицей звонкой*» [Баратынский 1989: 181]) обозначает необретенность человеческого голоса и невозможность контактов с миром

смертных. Обладая знанием, он не может ни о чем предупредить человека в его земной доле.

В напоминающем фольклорное «Были бури, непогоды» (1839) жизнь человека как живого существа осмыслена в физиологической метафоре дыхания – вздох-выдох. «Голос» как проявление песенного дара, совпадающий с актом дыхания, вылившийся в песню, – естественное выражение боли и отчаяния, их разрешение. Трагизм старости – в удушении, в оборванности пения: «...не положишь ты на голос с черной мыслью белый волос» [Баратынский 1989: 194]. Невылившаяся песня, в которой невозможность на выдохе сбросить бремя лет и преодолеть заклятие немоты, – возмездие человеку.

В миниатюре «Всегда и в пурпуре и в злате» (1840), напоминающей сценку, авторский вздох, оставшийся за текстом, – произвольный жест сожаления об утрате, – структурно организует миниатюру. В полемике с романтизмом Баратынский противопоставил «деве идеальной» физическую красоту зрелой женщины, утверждая тем самым телесность как проявление живой жизни в качестве эстетически дозволенного. В формуле «блистательная тень» [Баратынский 1989: 195] – другое понимание красоты живого; красоты предзакатной, на которой отблеск потустороннего, но которая хороша своей самодостаточностью. Разрушая законы времени и границы миров, прекрасная тень, обретшая плоть, давшая обратный ход жизни, становится знаком самой жизни.

Голос и слух в онтологическом измерении. Голос ниоткуда¹. Голосом наделено не все в мире Баратынского. Прежде всего, им отмечена сфера идеального. Женский портрет, который, согласно эстетике начала XIX века, складывается из отдельных деталей-намёков (глаза-очи, улыбка), оставляя свободу для воображения, т.е. довоплощения², у Баратынского дополнен голосом. Так, поэт признается прежней возлюбленной: «Твой голос стал еще приятней...» [Баратынский 1989: 56]. «Голос нежный», отсылающий к архетипу сирен, русалок, доминанта очарования, – обязательная принадлежность прекрасной женщины³ («В альбом» 1822?, в послании Дельвигу «Я без-

¹ См. осмысление Бога в монографии М.Вайскопфа: «...у Баратынского отчетливо прослеживается склонность к демонизации библейского Творца из Книги Бытия» [Вайскопф 2003: 298].

² См. подробнее: Русские эстетические трактаты 1974, 2: 126-127.

³ В одном из ранних писем Баратынского к матери (1814 г.), где он жалуется на тяжесть разлуки, появляется объяснение собственного раздвоения, в котором ошутим диалог, «чужое слово»: «...но во мне говорит сердце, а оно безрассудно, все это правда, но язык его так сладок...Это песнь Сирен...»

рассуден и не диво» 1824)¹. В этом смысле он сродни голосу *«сладкопоющих лир»*. Поэтому даже в «Отрывке» (1830) - диалоге о смерти - он обозначен как *«сладкий»*. В основе представления об идеальной (гармоничной) женщине – созвучие, как, например, в послании к К.А. Тимашевой: *«...владеете Вы лирой сладкозвучной и ей созвучной красотой»* [Баратынский 1989: 169]. Голосом наделен Поэт². Оппозиция незвонкий/возвышенный (пламенный), в которой зафиксированы полярные позиции, снимается в «голосе» как звучности, обретенной не здесь, а в *«горном клире»*. Голосом наделена и персонифицированная память: *«...твой голос сердцу вятен»* («Отрывки из поэмы “Воспоминания”») [Баратынский 1989: 60]). Наконец, «другой голос», принадлежность которого трудно установить, обнажает соприкосновение миров – здешнего и потустороннего³.

В «Падении листьев» (1823, 1826) - вариации «Певца» Жуковского и Пушкина - формулы бури, несущей гибель (*«Уж поздних ветров слышен свист!»*) [Баратынский 1989: 99]), готовят смерть певца, закрепляя ее в аналогии человек – природа. Эта аналогия скреплена глаголом с вегетативной семантикой (*«И вяну я...»*) [Баратынский 1989: 99]). Смерть певца подсказана природой: авторское описание

[Песков 1998: 70]. Эти размышления получают поэтическое оформление в послании к Дельвигу (*«Я безрассуден...»*).

¹ Ср. в письме к Н.В. Пютяте от нач. августа 1825 г.: *«Аграфена Федоровна обходится со мною очень мило, и хотя я знаю, что опасно и глядеть на нее, и ее слушать, я ищу и жажду этого мучительного удовольствия»* [Баратынский 1951: 483]. Параллельный поэтическому, в «тексте бытия» одним из составляющих женского идеала является голос, рассказывание. Так, Д.Давыдов с сожалением писал Баратынскому в августе 1829 г.: *«Я два раза был в Бугульме у Варвары Николаевны Наврозовой и два раза сожалел, что был без жены твоей, имеющей необыкновенный дар для наблюдения и рассказа»* [Песков 1998: 227]. В связи с этим весьма верно следующее замечание Пескова: *«Образ женщины-друга создан еще в детские годы из отношений с маменькой. С течением времени привязанность к маменьке... преобразовалась в мечту о кроткой и любимой «подруге нежной» - «враче душевном»* [Песков 1998: 27].

² Столь пристальное внимание к «голосу», «слову», характерное для культуры начала XIX века, возможно, объясняется и датой рождения Баратынского. Так, Н.В.Пютяте в своих мемуарах подчеркнул: *«Баратынский родился с веком...»* [Баратынский 1987: 352]. Ему вторит И.В.Киреевский: *«Баратынский родился в 1800 году, то есть в один год с Пушкиным: оба были ровесники веку»* [Баратынский 1987: 397].

³ См. осмысление судьбы у А.М. Пескова: поэтический двойник Творца – судьба// Баратынский Е.А. Авторская книга лирики. Справочный том. М., 2003. С. 6.

(«...и голосистый соловей умолкнул в роще бесприютной» [Баратынский 1989: 98]) отсылает к романтической эстетике, согласно которой утрата голоса и немота равноценны смерти певца¹. «...*Последний лист упал со древа*» [Баратынский 1989: 99] – обозначенный самим поэтом срок бытия, свершенное им произнесенное заклинание («...*Вались, вались, поблеклый лист*» [Баратынский 1989: 99]). Соловей и дубрава, таким образом, природные двойники певца: прощание с природой и есть прощание с самим собой, своей жизнью (певец – часть ее)².

Соприкосновение миров – здешнего и потустороннего – и образовавшиеся «зоны молчания» – предмет внимания поэта.

У Баратынского два варианта «нездешнего» звучания.

Голос ниоткуда, внятный человеку, подобный его голосу, а не звучанию природных стихий (бури и т.д.), – не что иное, как голос персонифицированной Судьбы; и внятен он потому, что сам человек стал частью природы.

«*Шорох листьев*» от шагов «*подруги нежной*», посетившей могилу, в гипотетической ситуации – единственное, что способно быть посредником между мирами, материальное звучание, сохраняющее свою неделимую целостность в мире ином и потому становящееся вестью. Непроницаемость миров обретает здесь онтологическое измерение: земная память об умерших скоротечна и преходяща³.

Гамлет-Баратынский по-своему проигрывает литературную ситуацию в гипотетическом сюжете элегии «Череп» (1824, 1826). Отказавшись от архетипов – античного (ожившая статуя) и готического (мертвые головы, скелеты), сохраняя в какой-то степени «натуральность», физиологичность и неприглядность описываемого объекта, Баратынский «озвучивает» череп, вкладывая в его уста истину – «*тайну гроба*». «Запредельное» получает оформление в лексике с неполногласием – «*бесстрастным гласом*». Архаичное, более древнее, традиционно присущее высокому стилю, становится здесь знаком запредельного. Так поэт дифференцирует здешнее и потустороннее:

¹ См. о символике соловья у Баратынского: Азбукина 2000: 14-15. Исследователь прослеживает механизм сцепления поэт-соловей, показывая, как образ обрастает имплицитными смыслами.

² Ср. с другими стихотворениями, где состояние души, созвучной пробуждающейся весенней природе («*дочь стихий*» – «...с ручьем она – ручей и с птичкой – птичка» [Баратынский 1989: 172]), – метафора пира бытия («...счастлив, кто на нем забвенью мысли пьет...» [Баратынский 1989: 174]).

³ Ср.: особое имя – прозвание любимой женщины, на которое она отзывается в ином мире.

расположенное на грани миров, хотя и имеет структуру, физиологически подобную телам здешнего мира, но говорит особым голосом. Кладбищенский архетип ситуации-эксперимента имеет двойной смысл, обосновывая философию покоя. Признание целесообразности и благости законов бытия и сотворившего их Бога («...не подчинишь одним законам ты и света шум и тишину кладбища» [Баратынский 1989: 116]) имеет оборотную сторону: осознание ущербности природы человека. Христианское смирение логично выведенный принцип поведения: «Живи живой, спокойно тлей, мертвец!... О, человек! Уверься, наконец: не для тебя ни мудрость, ни всезнание!» [Баратынский 1989: 116].

В «Осени» (1836-1837, 1841) соприкосновение миров в «зонах молчания» особенно драматично и напряженно. «Слушающий» и «говорящий» - оба лишены и голоса, и слова. Параллельный сюжет (человек, принявший «дар опыта, мертвящий душу хлад» - и поэт) удваивает трагизм ситуации несостоявшегося диалога. В общечеловеческом плане принявший опыт находится между двумя голосовыми жестами - «смертным стоном» как выражением бессилия от сознания горестного итога жизни и «криком» как естественной реакцией, в которой попытка предупреждения, пресечения хода бытия, ведущего к духовной смерти (см. о младенце: «заживо б в нем умер человек» [Баратынский 1989: 187]). «Стон» и «крик» обозначают предельность боли и отчаяния, две их стадии¹.

В случае поэта - невозможность передать истину на «земном» языке, в «земном звуке». Замещение светского «слова» архаичным «глаголом» придает значительность и весомость «открытиям»: речь идет о постижении истины, которое мыслится как реализация архетипа спуска в Аид, путешествия за грань бытия («...но не найдет отзыва тот глагол, что страстное, земное перешел» [Баратынский 1989: 189]). В дифференциации типов поэтов смыслоразличительную функцию выполняет использованное полногласие/неполногласие: один носитель голоса, другой - гласа («вещатель пошлых дум» [Баратынский 1989: 189]). Двойной сюжет, опрокинутый в космическую перспективу, укрупняет масштаб трагедии: невоспринимаемый «ухом мира» вой

¹ Р.Фигут, анализируя сборник Е.Баратынского «Сумерки», показал, как сведенные воедино в контрапункте «Осени» темы (мотив питья в одиночку, мотив пророчества и провидения поэта, освободившегося от «общежительных страстей» - поэтологические и метапоэтические темы), создают в подспудном композиционном рисунке мерцающий «второй план», связанный с ностальгией божественного порыва. См.: Фигут 2000: 180.

падающей звезды – аналог недоступности вообще хоть какого-то понимания.

Полуироническое «Спасибо, злобе хлопотливой...» (1842?), напоминающее лермонтовскую «Благодарность», возвращает к парадоксальным поворотам ситуаций ранней лирики. Поэтические формулы, отсылающие к архетипам, моделируют сюжет о воскресении («...я не усталый, но ленивый, уж пил летийские струи» [Баратынский 1989: 217]). Замещение покоя пиром (возвращение к ценностям молодости) – форма самостоянья в его предельном варианте: издевательство над противником под маской прославления. Оценочность недругов в сочетании «дикий голос», где одно исключает другое («голос» – отмеченное печатью необщего, «дикий» – «нецивилизованный», «стоящий за пределами культуры»), придает понятию сакральный смысл. Оригинально и включение в лирический сюжет поэта-двойника: Баратынский меняет традиционную логику, вместо повторения чужой судьбы – ее переигрывание («В зависть Флакку» – Горацию).

Очертания сюжета «Певца» Жуковского и Пушкина только угадываются в стихотворении «Когда твой голос, о Поэт...» (1843). Баратынский полемизирует с поэтической романтической традицией о красивой ранней смерти поэта¹: эпитет «*нетерпеливый*», определяющий рок, снижает представление². Кроме того, «в *высших звуках*», отнесенное к поэту, – обозначение предела совершенства. Сохраняющее внешнюю видимость схемы «Певца», у Баратынского получает установку наоборот – как безжалостное отсечение ненужного. Обобщающее «никто», подводя черту, обозначает поворот сюжета: «эмпирическое» перерастает в «метафизическое», ругань Зоила – в посмертную славу – канон. Остановленный голос, умолкнувшая Аонида – Муза³ –

¹ Н.М.Коншин в своих мемуарах, написанных как миф о поэте, описывает эпизод последнего свидания с Баратынским в 1839 году в Английском клубе Москве, в духе эстетики романтизма: «Это был вечер, на котором мы простились до свидания там, где позволено надеяться свидания христианину. Мы сидели в кругу его милого семейства, все около стола, и вдруг, совсем неожиданно, лампа, перед нами стоявшая, погасла и оставила нас в темной комнате. Люди суеверные не разделят ли со мной чувства, что эта догоревшая неожиданно лампа была для меня голосом неба» [Баратынский 1987: 351].

² Ср. в ранней лирике: «*злбный рок*» как более однозначное.

³ Ср. в письмах: «... у меня новая поэма в пяльцах... Пишу ее очертя голову...» [Баратынский 1951: 493]. Поэтическое творчество переведено на язык женского занятия, ассоциируясь с рукоделием. Образ Музы обыгран в письме А.Дельвига от 8 февраля 1826 года: «На то ли я тебя свел к музам, чтоб ты променял их на беззубую хрычевку Москву. Вырвись скорее из этого вертепа!..» [Песков 1998: 70].

мифологические двойники, заместители поэта - в данном случае знаки его смерти. В картине, где все персонифицировано, функция Зоила специфична. Как служитель Рока, в какой-то степени его заместитель, он подобно сатане, улавливая души, делает отметину. Не сопровождая в мир иной, он лишь указывает на жертву. Но отмеченный им здесь в соответствии с принципом зеркальности миров получает награду за чертой.

А. А. АХМАТОВА

А. Ахматова, Пушкин и Царское Село

Царское Село - пространственный локус, где пересеклись судьбы русских поэтов. Царскосельский миф - единый текст, сопрягающий биографии и поэтическое творчество Г.Державина, А.Пушкина, И.Анненского¹, Н.Гумилева², А. Ахматовой и др.

Присутствие Пушкина в поэзии Ахматовой двояко: как персонифицированный образ смуглого отрока и как цитата, отсылающая к пушкинским поэтическим строкам³.

Царское Село также двояко входит в поэтический мир Ахматовой: с одной стороны, Царское Село - это тема, фон и объект, с другой - «затекстовая реалья» (рядом с датой написания - топос - именованное пространство). Функция затекстовых реалий сводится к следующему: они - знаки царскосельского мифа в поэтическом тексте и способ создания автобиографического подтекста. Так, любовный роман в «Белой стае» (комментаторы связывают его с именем Н.В. Недоброго) осуществляется в пространстве оппозиции север/юг - Петербург/ Царское Село и Бахчисарай, причем локусы взаимодействуют как текст и подтекст: упоминание об одном из них в самом тексте неизменно сопровождается рифмой в затекстовом пространстве. Так реализуется размыкание литературного текста в текст культуры. Именование пространства - знак одновременного прерывания в двух реальностях, одной из которых является песенная.

¹ См.: Кихней, Ткачева 1999.

² См. описание портрета Н.Гумилева работы Кардовской, написанного весной 1907 г. в Царском селе, у Г.Т.Савельевой: «Он выполнен в голубых тонах. Поэт изображен на фоне цветущего сада. Хорошо видны апельсиновые деревья с крупными золотистыми плодами. Этот пейзаж вводит в портрет тему рая, которая будет сопровождать Гумилева всю жизнь...» [Гумилев, Ахматова 2005: 110].

³ См.: Ларионова Е.О. Возвращение в Царское село// Пушкин и его современники. СПб., 2002. С. 30-57.

Соединение точной даты (как известно, Ахматова не любила и не помнила дат) и пространственного локуса - прием воздействия на ассоциативную память читателя. Так, стихотворения «Заплаканная Осень как вдова...» и «Все души милых на высоких звездах» имеют по два опознавательных знака, расположенных рядом - после основного текста. Дата - год смерти Н. Гумилева, локус - знак отсылки к поэтическому тексту (претексту) о первой встрече будущих поэтов («В ремешках пенал и книги были...», 1912, где роль плакальщицы предсказана самой Ахматовой¹). Таким образом, обозначился поминальный характер несобранного цикла.²

Биография Ахматовой и героини ее поэзии связана с Царским Селом и Пушкиным. Царское Село, прежде всего, ассоциируется с «языческим детством», с «дугом Персефоны», с потерянными раем. В автобиографической прозе это историческое пространство постпушкинской эпохи, 90-е годы, когда в гуляющей толпе узнаются внучки пушкинских красавиц. Проза - подтекст поэзии, детские впечатления оформились в обобщение: конец XIX века осмыслен как похороны пушкинской эпохи. В поэзии - пространство, просветленное присутствием Пушкина, причем Пушкина-ребенка, «смуглого отрока». Царское Село прочно увязано в мире Ахматовой только с одним возрастом Пушкина - с детством. Другого Пушкина она «отдаст» своим литературоведческим штудиям, в поэзии будет избегать «взрослого» Пушкина, словно оберегая его от боли и отводя предсказанную когда-то гадалькой Кирхгоф беду [Летопись 1991, I: 190].

Образ Пушкина в ранней лирике Ахматовой цитатен. «Аллеи», «озерные берега» - пейзаж-декорация в цикле «В Царском Селе» - генетически связаны с двумя пушкинскими мифологемами: «сады лица» и «берег», таящими сюжет в самоопределении поэта. Антропоцентризм элегической культуры школы гармонической точности, выраженный у Пушкина в метафорике цветения - мифологическом комплексе человек-растение («В те дни, когда в садах лица я безмятежно расцветал...» [Пушкин V: 165]), трансформируется у Ахматовой в символику и метаморфозах розы («Одичалые розы шиповником стали...» [Ахматова 1986, I: 237]). «Берег» у Ахматовой, как и у Пушкина, - мифологема жизни и смерти, сопрягающая любовь и творчество³. «Берег» - как обязательный элемент петербургского текста - значим

¹ См. подробнее о плакальщице у Ахматовой: Козубовская 1995.

² Впервые напечатано как цикл в издании, подготовленном А. Кралиным [Ахматова 1986].

³ См. подробнее в разделе о Пушкине настоящего издания: Русская поэзия первой трети XIX века (Жанровый архетип и поэтика).

для Ахматовой («*Вот и берег северного моря, вот граница наших бед и слав, - не пойму, от счастья или горя плачешь ты, к ногам моим припав...*») [Ахматова 1986, I: 149]). Ахматовский текст о смуглом отроке («*Смуглый отрок бродил по аллеям, у озерных грустил берегов...*») [Ахматова 1986, I: 24]) - своеобразное продолжение пушкинского. Усвоив от акмеизма, принцип цитатности, Ахматова создает поэтический мир, в который органично входит Пушкин¹. Эффект присутствия-отсутствия, возникающий в миниатюре, проясняет метод Ахматовой: ее поэтические строчки напоминают пушкинские рисунки на полях его рукописей - своеобразное продолжение мысли в графике². Ахматова как бы дописывает, прорисовывает, додумывает «чужой текст».

Образ смуглого отрока возникает у Ахматовой на стыке природы и культуры. «Книга» неизменно сопровождается появлением Пушкина: это и томик Парни, и Апулей, упоминаемый в «Отрывках из царскосельской поэмы «Русский Триаон» («...вокруг дворца гусарские разъезды. Внимательные северные звезды (совсем не те, что будут через год). Прищурившись, глядят в окно Лицея, где тень его над томом Апулея») [Ахматова 1986, I: 172])). «Природность» и «культура» - знаки определенного отношения к миру человека, еще не обретшего в нем социальной роли, не ощущающего зависимости от этого мира. «Детское» как «природное», «естественное», «непосредственное», по Ахматовой, - обязательная черта гения, не случайно, «детством» очерчен круг самых дорогих вещей: «*Но лишь предвенчатых роз простая красота, та, что всегда была моей отрадой в детстве, осталась и досель единственным наследством, как звуки Моцарта...*» [Ахматова 1986, I: 350]. Аналогия Пушкин-Моцарт естественна для культурного сознания двух эпох (Моцарт - чудо-ребенок).

Пушкинский миф, поэтически воссозданный им в «Тавриде», о тенях-душах, посещающих здешний мир после смерти, «опрокинут» в ахматовский текст, развернут в нем: это ожившие статуи, тень поэта, склонившегося над Апулеем и т.д.

Ощущение культуры как единого текста основано у Ахматовой на убеждении, что «*Царскосельский воздух был создан, чтобы песни повторять*» [Ахматова 1986, I: 215]. Но Царское Село существует в поэзии Ахматовой как преодоление текста. Возвращение в Царское Село - мотив, существующий в пушкинской поэзии на уровне возвращения к теме («Воспоминание в Царском Селе»). У Ахматовой этот мотив становится символическим, обобщающим, отмечающим

¹ См. подробнее об акмеизме: Кихней 2001.

² См. о рисунках Пушкина: Краваль 1999.

отдельные этапы ее жизни. В «Первом возвращении» внешний мир осмыслен в категориях творчества, закодирован в системе текста: «*Как навсегда исчерпанная тема в смертельном сне покоится дворец*» [Ахматова 1986, I: 22]. Пространственный локус обозначен как маргинальный, призрачный. Внешний мир - знак немоты и всеобщего омертвления. Ситуация возвращения в дальнейшем будет смыкаться с библейской - возвращение блудного сына: «*Тот город, мной любимый с детства, в его декабрьской тишине моим промотанным наследством сегодня показался мне*» [Ахматова 1986, I: 175]¹. Тема наследства - ключевая в лирике Ахматовой, она смыкается с темой нищеты как условия бытия в здешнем мире, с одной стороны, с темой неизбежных утрат и памяти сердца, с другой.

«Царкосельские строки», выдержанные в торжественной интонации плача, перерастают в «Царкосельскую оду», в которой варьируется мотив опустошения души и, следовательно, испорченности темы. «Царкосельская ода» полемична в жанровом отношении: это антиода по форме. Сохраняя пафос жанра - восхваление, ахматовская ода намеренно снижает, прозаизирует мир Царского Села: это уже не парадиз, летняя резиденция царей, праздничный мир, а окраина, лишенная цвета, красоты, поэзии, мир, отданный во власть военных. Исчерпанность темы - сюжетный ход, к которому несколько раз прибегает Ахматова: «*царкосельскую одурь прячу в ящик пустой*» [Ахматова 1986, I: 249]; ожидание видения Петербурга, прорывающееся в цвете, в упоминании дощатого забора - предельном выражении серой жизни (это уже чеховский серый забор, каким он видится Гурову, приехавшему в провинциальный город С. к Анне Сергеевне). «Одическое» здесь в специфике метода, генезис которого Ахматова выводит из М.Шагала: соединение призрачности с будничностью. Принципиальна установка на создание «антимосковского» текста: парадиз Петербурга - Царское Село - в конце 90-х гг. - уже город, хранящий память об истории, взятой под углом «кизначального видения», город, знавший о тайнах царского двора. Эпиграф из Н.Гумилева отзовется в самой оде: забор символически осмыслен как своеобразная граница миров - здешнего и потустороннего.

Эпиграф создает подтекст в известном смысле, продолжаясь в начальных строках оды («*кипарисовый ларец*», «*шикатулка с тройным дном*» - вариации вещного образа памяти у Ахматовой). «Исчерпанность темы» приобретает здесь другой смысл: тема становится запрет-

¹ См. о Петербурге: «*Ты как будто проигран в карты за твои роковые марты и за твой роковой апрель*» [Ахматова 1986, I: 369].

ной, символическим выражением чего в тексте и становится забор - тупик, а вся ода прочитывается как остановленный сон.

В «Наследнице» (1959) завершенность темы заключается в слове, остающемся за текстом, - в подтексте. «Преодоление текста» начинается с аналогии песня-жизнь, спетой песне должна соответствовать завершающаяся жизнь, жизнь вступает в противоречие с несказанным словом. Бытие героини вбирает в себя историю и культуру, прошлое и настоящее, своя судьба прочно вписана в общую историю. Тема наследства оказывается двузначной: наследница красоты, праздничной культуры, гениальности человечества, реализованной в дворцово-парковых ансамблях («...Фелицу, лебедя, мосты и все китайские затеи, дворца сквозные галереи и липы дивной красоты...») [Ахматова 1986, I: 335] - вместо промотанного наследства - его обретение), и в то же время своей судьбы, запрограммированной городом Муз, призрачным парадизом («...и даже собственную тень, всю искаженную от страха, и покаянную рубаху, и замогильную сирень») [Ахматова 1986, I: 335]). Судьбы, предначертанной русскому поэту.

Пушкинский код¹

В письмах к NN – нереальному адресату, представляющими собой своеобразный комментарий к «Поэме без героя», Ахматова, увлекшись интерпретацией пушкинской «Пиковой Дамы», неожиданно обрывает себя: «...но...я, простите, забалтываюсь – меня нельзя подпускать к Пушкину» [Ахматова 1986, II: 225]. Таким образом она объяснила свое пристрастие к Пушкину, выразившееся в своеобразном «тождестве» с объектом и в «двойничестве» поэтических стилей: пушкинского и своего. А в 12-ой главе заметок «Пушкин в 1828 г.» (1963), озаглавленной «Может быть примечание», Ахматова отношение к Пушкину в постпушкинскую эпоху русской культуры определяет следующим образом: «Мне кажется, мы еще в одном очень виноваты перед Пушкиным. Мы почти перестали слышать его человеческий голос в его божественных стихах...» [Ахматова 1986, II: 179]². «Расслышать в поэзии что-то глубоко спрятанное, затаенное» и «сохранить его человеческую интонацию» для Ахматовой означает встретиться с Пушкиным. Именно это - в основе ее пушкинских шту-

¹ Опубликовано: Вестник БГПУ. Барнаул, 2005. Вып. 5. Серия гуманитарных наук.

² Ср. в поэзии самой Ахматовой: «...и голос Музы, еле слышный...» [Ахматова 1986, I: 92].

дий и поэтических текстов¹.

«Пушкин и Ахматова» – не новая тема для отечественного литературоведения²; но, пожалуй, самым ярким до сих пор остается ис-

¹ О пушкинских штудиях Ахматовой см. комментарии и примечания Э. Гернштейн к указанному выше изданию Ахматовой. Кроме того: Пьяных М. Тайнопись Пушкина в исследованиях Ахматовой//Русская словесность. 1999. № 2. С.14-18; Рабинянец А.Г. Ахматова и пушкинисты// Пушкинский музей: Альманах. Вып. 2. СПб., 2000. С.195-197 и др.

² См. об этом: Адмони В.Г. Ахматова и Пушкин// Язык, литература, эпос (к 100-летию со дня рожд. Жирмунского). СПб., 2001. С. 253-257; Альми И.Л. О лирических сюжетах Пушкина в стихотворениях Ахматовой// Альми И.Л. Статьи о поэзии и прозе. Кн. 1. Владимир, 1998. С. 233-248; Альми И.Л. О лирических сюжетах Пушкина в стихотворениях Ахматовой// Ахматовские чтения. М., 1992. Вып. 2. С. 11-15; Бабаев Э. Пушкинские страницы Ахматовой// Русская речь. 1994. № 3-4; Балашова И.А. Пушкинские образы в стихотворном цикле Ахматовой «Реквием»// Ахматовские чтения. Тверь, 1991. С.38-46; Вьялицина Н.В. Традиция русской классической поэзии в дореволюционном творчестве Ахматовой. Автореферат дисс... канд. филол. наук. Л., 1982; Дмитриев А.Л. Пушкин и язык поэзии Ахматовой//Русский язык в школе. 1989. № 3. С.64-68; Долгушев В.Г. Клеопатра Блока и Ахматовой: пушкинские традиции в поэзии Серебряного века// Русская речь. 1999. № 6. С.22-25; Игошева Т.В. Образ Клеопатры в творчестве Пушкина, Блока и Ахматовой//Пушкин: историко-литературные, лингвистические, культурологические аспекты. СПб., 2000. С.169-177; Ильичев А.В. Диптих Ахматовой «Городу Пушкина»: поэтика реминисценций//Пушкин: эпоха, творчество, культура. Традиции и современность. Ч.1. Владивосток, 1999. С.128-129; Кормилов С. Пушкин и Ахматова как начало и завершение классического периода русской литературы//Университетский пушкинский сборник М., 1999. С. 201-213; Малышева М.В. Пушкиниана Ахматовой и Цветаевой// Творчество Пушкина и русская культурная традиция. Липецк, 2000. С.104-106; Два века с Пушкиным. Ч. 1. Ахматовские чтения. Тверь, 1991. С.198-202; Петросов К. «Пушкинскую руку...»//Коломенский альманах. Вып. 3. Коломна, 1999. С.214-223; Петросов К. «Я умер бы сейчас от счастья...»// «Что скажет о тебе...». Рязань, 1999. С.87-97; Подкорытова Т.И. «Смуглый отрок» Ахматовой: истоки и смысл мифологемы// Пушкинский альманах. Омск, 2001. № 2. С.69-87; Разумовская А.Г. Пушкинский мотив статуи в поэзии Ахматовой и Бродского// Художественный текст и культура. Владимир, 1999. С.42-44; Рубинчик О. «Медный всадник» в творчестве Ахматовой// Гумилевские чтения. СПб., 1996. С.59-72; Сауленко Л.Л. Пушкинские мотивы в поэзии Ахматовой. Автореферат дисс... канд. филол. наук. Одесса, 1989; Темненко Г.М. Пушкинские традиции в «Поэме без героя». Автореферат дисс... канд. филол. наук. М., 1997; Тименчик Р. Художественные принципы дореволюционного творчества Ахматовой. Тарту, 1982; Тихомирова А.О. Раннее творчество Ахматовой в свете связей с русской поэзией XIX в. Автореферат дисс... канд. филол. наук. М.,

следование Р.Тименчика, формулирующее художественные принципы ранней поэзии Ахматовой [Тименчик 1982]. Однако целостного представления о «пушкиноцентризме» в его динамике в поэзии Ахматовой многочисленные работы все-таки не дают.

Пушкин по-разному входит в поэзию Ахматовой. В первой ее поэтической книге «Вечер» - Пушкин-ребенок, «смуглый отрок»¹. Интимное, «домашнее», отношение к Пушкину, о котором говорят почти все исследователи Ахматовой, во многом, на наш взгляд, объясняется магией пространства (Царское Село - пространство детства Пушкина и Ахматовой) и царскосельским мифом («*Царскосельский воздух был создан, чтобы песни повторять*») [Ахматова 1986, I: 215]². Ахматова в автобиографических заметках указывала: «*Царское – всегда будни, потому что дома, Павловск – всегда праздник, потому что надо куда-то ехать, потому что далеко от дома*» [Ахматова 1986, II: 242]³. Отсюда и доверительность в отношении к Пушкину, он – как будто включен в «семью», он как родной. Реальное родство подменяется поэтическим: «родня по вдохновенью» - пушкинский образ из послания Н.Языкову (1825), вполне соответствующий культуре романтической эпохи, органично вписываясь в царскосельский миф русской культуры, сложившийся в поэзии серебряного века⁴.

Цикл Ахматовой «В Царском селе» - часть царскосельского текста и царскосельского мифа. Героиня, пережившая душевную драму, залечивает раны в присутствии Пушкина-двойника; поэтому изживание, или преодоление, боли – сопровождается ощущением присутствия смуглого отрока, бродящего по аллеям парка. «*Смуглый отрок*» – не что иное, как персонифицированная Гармония. Ощущение присутствия ожившего Пушкина в третьем стихотворении цикла – подобно рождению света из тьмы души, задыхающейся «в предсмерт-

1998; Пушкин. Достоевский. Серебряный век. СПб., 1995; Шарафадина К. Мифологема «отрок» в контексте поэтической пушкинианы Ахматовой// Народная культура Сибири. Омск, 1998. С.232-236 и др.

¹ В подтексте, конечно, чудо-ребенок, подобно Моцарту.

² См. об этом подробнее: Арьев А. «Великолепный мрак чужого сада»: Царское Село в русской поэтической традиции и «Царскосельская ода» Ахматовой // Звезда. 1999. № 6. С.220-238; Гиришман М.М. «В Царском Селе» А. Ахматовой// Русская словесность. 1998. № 2. С.21-26; Ильичев А.В. Диптих Ахматовой «Городу Пушкина»: поэтика реминисценций//Пушкин: эпоха, творчество, культура. Традиции и современность. Ч.1. Владивосток, 1999. С.128-129 и др.

³ См. об этом: Козубовская 1999: 136-139.

⁴ См. об этом подробнее: Козубовская 2004.

ном бреду». Отметим, что Пушкин так никогда и «не повзрослеет» в поэзии Ахматовой. Так, например, в отрывках из царскосельской поэмы «Русский Трианон» (1925-1940) появляется тень Пушкина «*над томом Апулея*» [Ахматова 1986, I: 172] и, соответственно, мотив осененности Пушкиным.

Эксплицитно Пушкин явлен в поэзии Ахматовой в наиболее драматичные (или «острые», выражаясь на языке акмеизма¹) периоды ее жизни. Размышления над ценой гармонии, над пушкинской легкостью связаны с «кавказским эпизодом» в биографии Ахматовой. На Кавказе в 1927 году она встретила Р.А. Орбели – единственного человека, на которого, впервые за много лет, смогла переложить непосильное бремя, подтачивающее организм изнутри. П.Н. Лукницкий зафиксировал ее собственное признание: «...*Стала легкой, веселой, не обремененной никаким грузом и здоровой*» [Летопись 1996, 2: 113].

Помимо значения, связанного с миссией – жить за другого, «бремя» имеет еще один смысл: Ахматова не только ощущает себя «строительной жертвой» [Козубовская 1995], но и постоянно подчеркивает свою «черноту» [Лукницкий 1991: 44]. Это лишь прорывается. Так, в одном из ее «жестов» - надписи на книге, подаренной Ахматовой П.Н.Лукницкому, - появилась пушкинская цитата: «На совести усталой много зла». Фраза, принадлежащая Дон Гуану из «Каменного гостя», - ключ к ахматовскому настроению, к ее душевному миру².

«Каменному Гостю» Ахматова отводит особое место в творчестве Пушкина, возводя его к лирическому автопризнанию: «*Пушкин в зрелый свой период был вовсе не склонен обнажать “раны своей совести” перед миром (на что, в какой-то степени, обречен каждый лирический поэт), и я полагаю, что “Каменный гость” не был напечатан потому же, почему современники Пушкина при его жизни не прочли окончания “Воспоминания”, “Нет, я не дорожу мятежным наслаждением”, “Когда в объятия мои...”, а не потому, почему остался в рукописи “Медный всадник”*» [Ахматова 1986, II: 81]). Дон Гуан – Пушкин – Ахматова - эта аналогия логично вытекает из рассуждений самой Ахматовой, явно примеряющей на себя роль пушкинского героя. Трагедия гибель Дон Гуана как покаяние, где статуя совсем не при чем, т.к. он уже готов принять свою участь, Ахматова повторяет:

¹ Об «остроте» см.: Тименчик Р. Заметки об акмеизме// Russian literature. 1974. № 7/9.

² См. подробнее: Козубовская Г.П. О чахоточной деве в русской поэзии// Morbus, medicamentum et sanus – Choroba, lek i zdrowie (Warszawa Studia Literaria Polono-Slavica) № 6. Warszawa, 2001.

«...Пушкин карает самого себя – молодого, беспечного и грешного...» [Ахматова 1986, II: 84].

Аналогии в ахматовском исследовании не вырастают на голлом месте: «троекратный повтор» - для нее знак истинности¹. Ощущение своей греховности и, следовательно, своей виновности (перед умершими, в частности) составляет психологическую основу комплекса плакальщицы, вполне совпадающего по мироощущению с ахматовским [Козубовская 1996: 110-129]. Кроме того, с этим связано ощущение творчества как дара и одновременно ответственности².

Наконец, совершенно оригинально проявление «пушкинского» у Ахматовой в 50-60-е гг. Ахматова как бы идентифицирует себя со старой графиней из «Пиковой Дамы».

На наш взгляд, «Пиковая Дама» не случайно возникает в размышлениях Ахматовой. У нее своя версия о прототипе графини: это не кн. Голицына, как считают многие пушкинисты, кстати, опирающиеся на замечание самого Пушкина³, а Наталья Кирилловна Загряжская (по рождению - Разумовская) – «живая история», отдельные рассказы которой о жизни при дворе Екатерины II Пушкин записал в дневниках 1833 и 1835 гг. и в «Table-talk» [Ахматова 1986, II: 155]⁴. Отметим, что современное справочное издание о пушкинском окружении Л.А. Черейского дает ту же версию со ссылкой на мемуарные свидетельства Вяземского: «...Пушкин заслушивался рассказов Натальи Кирилловны: он ловил при ней отголоски поколений и общества, которые сошли с лица земли... Некоторые драгоценные частички этих бесед им сохранены. В образе гр. из “П.Д.”, по признанию Пушкина, много сходства» [Черейский 1989: 161]. В 1830 году к моменту знакомства Пушкина с Загряжской ей было более 80 лет; и о знакомстве с нею

¹ См. об этом: поиск безымянной могилы – повторяющийся мотив в творчестве Пушкина, и три совпадения - демон, музыка, красота исчезающая (Ахматова 1986, II: 140).

² Ср. восприятие полемичное восприятие собственной Музы: «Как и жить мне с этой обузой, а еще называют Музой...» [Ахматова 1986, I: 191], укладывающееся в комплекс «чахоточной девы» (вновь смыкание с Пушкиным, на этот раз на теме осени).

³ См. запись в дневнике Пушкина от 7 апреля 1834 г.: «Пиковая дама в большой моде. Игроки понтируют на тройку, семерку и туза. При дворе нашли большое сходство между старой графиней и кн. Натальей Петровной и, кажется, не сердятся...» [Пушкин 1958, VIII: 43].

⁴ Не путать с Е.Загряжской – теткой сестер Гончаровых, фрейлиной двора, принимавшей активное участие в судьбе семьи Пушкиных. См. об этом: Черейский 1989: 161; Путеводитель по Пушкину 1997: 154; Пушкинская энциклопедия 1999: 299-300.

Пушкин писал невесте Н.Н. Гончаровой¹. Считая «Дубровского» слабой вещью, Ахматова определила в качестве главного признака художественности прозы наличие тайны, которой как раз, с ее точки зрения, и нет в «Дубровском». По Ахматовой, тайна влекла Пушкина неудержимо, отсюда тайнопись «Пиковой Дамы»².

Опубликованный в двухтомном издании 1986 г. автограф никак не прокомментирован составителями тома Ахматовой:

*От меня, как от той графини,
Шел по лесенке винтовой,
Чтоб увидеть рассветный, синий,
Страшный час над страшной Невой* [Ахматова 1986, I: 357]³

В ахматовском четверостишии – снятие границ между жизнью и текстом, смыкающихся в «петербургском тексте»⁴, своеобразная перекодировка одного в другое. Мотивы спуска по лестнице, Невы – реки, разделяющей пространство города, обретающей характер Леты, наконец, страшного часа (нерасшифрованного понятия, близкого к обозначению времени соприкосновения миров) – символически реализуют «наказание» (ядро комплекса преступления и наказания, кстати, выделено самой Ахматовой); мотив наказания удваивается упомина-

¹ См. письмо к Н.Н. Гончаровой: «Приезжаю, обо мне докладывают, она принимает меня за туалетным столиком, как очень хорошенькая женщина прошлого столетия...» [Пушкин 1958, X: 817]. Мотив влюбленности в женщину, гораздо старше его по возрасту (Е.А. Карамзина, К. Собаньская и т.д.), – дает еще одну скрытую аналогию Пушкина и Ахматовой. См.: Черейский 1989: 182; Путеводитель по Пушкину 1997: 184; Пушкинская энциклопедия 1999: 317-318.

² См. подробнее в заметках Ахматовой [Ахматова 1986, II: 173].

³ Идентификация основана на сходстве имен. Старую графиню зовут Анна Федотовна, и это имя упоминается в тексте «Пиковой Дамы»: «...А если кто для меня непонятен, так это моя бабушка Анна Федотовна» [Пушкин 1957, VI: 320].

⁴ О «петербургском тексте» см.: Бурдина С.В. Ахматовская глава «петербургского мифа» русской поэзии: «Реквием»// Русская литература 1920-х гг. Художественный текст и историко-культурный контекст. Пермь, 2002. С.197-211; Вербловская И. Горькой любовью любимый: Петербург Ахматовой//Нева. СПб., 2002, 2003; Вербловская И. Петербург Анны Ахматовой// Русская мысль. Париж, 1997; Кофанова В. Топос Петербурга в поэтическом тексте Ахматовой Текст: узоры ковра. Вып. 4. Ч. 2. СПб.; Ставрополь, 1999; С.56-60; Лосев Л. «Страшный пейзаж»: маргиналии к теме «Ахматова/Достоевский»// Звезда. 1992. № 8. С.148-155; Степанов А. Петербург Ахматовой //Нева. 1991. № 2. С.180-184; Феномен Петербурга. СПб., 2001 и др.

нием графини. «Ведьмой» называет ее пушкинский Германн, «колдуньей» называли Ахматову многие, в том числе и Н. Гумилев, да и самое себя она считала наделенной этим даром.

Семантика «страшного часа» может быть расшифрована при помощи тех ключей, которые оставила Ахматова в своих истолкованиях прозы Пушкина: «...Пушкин считал гибель только тогда страшной, когда есть счастье» [Ахматова 1986, II: 79] - это о «Выстреле». Пребывание в полушаге от счастья и полный провал вождельного – падение в бездну, уход в сумасшествие - таков возможный смысл образа «страшного часа». «Колдунья», т.о., - носительница тайны, наказующая посягнувшего на ее тайну. Ахматова, опережая исследователей, выясняющих мифологические смыслы повести, провидит хтоническую природу графини и таящиеся в ее образе мифологические смыслы [Евзлин 1993].

Идентификация с графиней, на наш взгляд, вызвана еще и своеобразным ощущением своего возраста («...И старше была я века ровно на десять лет...») [Ахматова 1986, I: 184]), и, кроме того, ощущением себя как «наследницы» культуры прошлого¹. Будучи свидетельницей еще в детстве похорон последних современников Пушкина, зрелище, на котором она, по ее же собственным словам, ощутила inferнальный отсвет, Ахматова в графине, существующей на рубеже веков, видит символ эпохи. Ощущение «первого» и «последнего», их рифмовка² характерны для мироощущения Ахматовой, в этом смысле пророчески звучат эсхатологические строки, написанные в 1917 году: «И мнится – голос человека здесь никогда не прозвучит. Лишь ветер каменного века в ворота черные стучит. И мнится мне, что уцелела под этим небом я одна, - за то, что первая хотела испить смертельного века» [Ахматова 1986, I: 89].

Пушкинские мифологемы, возникая в ахматовских текстах, приобретают иной смысл. Так, происходят метаморфозы с мифологемами пространства. В ранней лирике возникает образ мертвого, неподвижного, застывшего пространства. Нет оппозиции большое/малое, т.к. духота, неуютность, бездомность – ощущения, переживаемые героиней ее поэзии и в пространстве комнаты, и в усадебном саду, и в городе.

¹ См. в стихотворении «Наследница»: «...О, кто бы мне тогда сказал, что я наследую все это: Фелицу, лебедя, мосты...» [Ахматова 1986, I: 335].

² Ахматова считала, что счастье детства – в незнании, а после 50 лет – человек возвращается к началу своей жизни, тогда начинается спуск в «подвалы памяти» [Ахматова 1986, II: 244].

Ахматовское пространство редко обозначено в синхронности трех компонентов (вода, берег, мост), сочетание которых у Ахматовой достаточно своеобразно («*Не гони меня туда, где под душным сводом моста стынет грязная вода*» [Ахматова 1986, I: 58]). «Вода» и «мост» в сочетании парадоксально становятся символами разлуки. В мире Ахматовой действуют законы сна, законы зазеркального мира, и «мост» вместо соединения означает «вечную разлуку». Обрядовое мышление, сохраняющее древние мифологические смыслы, актуализирует архетипы, создающие ситуативность лирики Ахматовой: нахождение у воды, согласно фольклорно-мифологическим представлениям, предвещает разлуку; свадебный обряд содержал в своей основе умыкание невесты у воды.

«Вода» и «мост» оформляют реальный сюжет в драме человеческих отношений. «Берег», наоборот, возникает в сюжетах ирреальных, мистических. «Берег» непременно тянет за собой значения сна, мечты, грезы. «Берег» у Ахматовой всегда обостряет ощущение жизни и смерти.

«Закованные берега» - культурно-исторический символ Петербурга; «май» - порог, с которого начинается смена ипостасей героини, граница ее земного бытия. Оба символа выражают необычное ощущение запредельного. «Берег» всегда граница, символ преодоления черты, порога, грани, и не только пространственной, временной, но и психологической. «Берег» у Ахматовой оформляет сюжеты о посмертном блуждании души («Судьба ли так переменялась...»). «Дикий берег», «берег северного моря» - образы, связанные с поэзией Пушкина, значение которых у Ахматовой трансформируются. «Дикий берег» несет значение беспамятства, утраты духовного начала; «*берег северного моря*» контрастен пушкинскому югу из элегии «Для берегов отчизны дальней». «Берег» реализует сюжет, не состоявшийся у Пушкина: о вечном возвращении и прощении из страха вечной разлуки, вечной утраты («...*вот и берег северного моря, вот граница наших бед и слав...*» [Ахматова 1986, I: 149]). В лирике 40-х гг. – место встречи со своим двойником, с тенью. Это Элизиум, царство теней. Наконец, «счастливый берег» - царство инобытия, благословенный предел, где властвует Психея.

Как и у Пушкина, «берег» связан с метафорой новоселья и оформляет инвариантные сюжеты снов (где сон понимается в собственно ахматовском смысле как жизнь-сон). «Берег», присутствующий ассоциативно, снимает трагизм тех страниц бытия, где он замещен предметно (камень, земля, сад и т.д.).

Многозначная семантика пространственных локусов пластически реализует оборотническую ипостась героини Ахматовой (земная женщина – русалка). Сад у Ахматовой – сакрализованное пространство, в котором оживают статуи. Сады Царского Села обладают магией «первого»: их очертания проступают в других локусах (Бахчисарая, Летнего сада, Приморского парка и т.д.). Семантика садов многозначна: детство, рай, блаженный мир. Метаморфоза сада в лес сохранена в метафоре покинутого дома – опустошенной земли, напоминающей царство небытия. Оппозиция своего/чужого пространства снята дубытийностью героини (она принадлежит одновременно дикому, лесному, и культурному пространствам).

Бесконечные отражения, повторы, аналогии, рифмы и т.д. включаются в понятие зеркальности – одно из важнейших в ахматовском поэтическом мире и тексте¹. «Зеркальность» – ключ к дешифровке чужих текстов. Упоминание имени или ассоциативная отсылка к личности, а также к стихотворной строке для Ахматовой – знак чего-то. Подобный «словесный жест» у Пушкина Ахматовой интерпретируется как психологический: так, «польский код» в творчестве Пушкина, в соответствии с ее наблюдениями, – знак появления тени Каролины Собаньской, в которую поэт был безумно влюблен в Одессе: «...Пушкин всякий раз занимался Мицкевичем, когда это было связано с Каролиной» [Ахматова 1986, II: 153]. Ступенчатость системы рассказчиков в «Повестях Белкина», отмеченную пушкинистами, она трактует по-своему, переводя ее на язык поэтической образности: «...Спрятать в ящик с двойным, нет, с тройным дном...» [Ахматова 1986, II: 132]. Ср. в «Поэме без героя»: «У шкатулки ж тройное дно» [Ахматова 1986, I: 293].

Для Ахматовой, понимающей время как Культуру, превращение эмпирической реальности в «текст культуры» – аналог одного из ее поэтических приемов. «Двоящаяся реальность» – эмпирическая, символизируемая «океаном грязи, измен, лжи, равнодушия... и просто глупости...» [Ахматова 1986, II: 6], вытесняющая Пушкина, и Куль-

¹ Ахматова, анализируя систему персонажей «Каменного Гостя», называет Лауру женским двойником Гуана, «милым демоном» [Ахматова, 1986, II: 153]. И вновь в подтексте ненавязчиво возникает аналогия: Лаура – Ахматова. Ключ к этому содержится в письме к ней Н.Н. Пунина: «Когда я немного познакомился с японским языком, мне твое имя “Акума” стало казаться странным. [...] Я спросил у одного японца, не значит ли что-нибудь слово – Акума – он, весело улыбаясь, сказал: это значит злой демон, дьяволица [...]. Так окрестил тебя В(ольдемар) К(азимирович) в отместку за твои речи» [Летопись 1998, 2: 113].

тура (Вечность), изгнавшая навсегда бледные тени «красавиц, фрейлин, хозяйек салонов, ... членов высочайшего двора, министров...» (Ахматова 1986, II: 6) мистическим именем – Пушкин. «Мгла магических зеркал» [Ахматова 1986, I: 173] - образ из книги «Тростник» - и есть то, что спрессовывает время, просеивая его, материализуя и, наоборот, развеществляя.

Литературные приоритеты А. Ахматовой обозначены ею самой не только в критических заметках и статьях о Пушкине (литературоведческих штудиях), но и в эпитафиях к поэтическим книгам и лирическим стихотворениям. Так, для «Вечера» она выбирает эпитафию из французской поэзии (А. Терье), для «Четок» - из Е. Баратынского, для «Анно Домини» - из Ф. Тютчева, для «Подорожника» - из Пушкина; наконец, в поздней поэзии преобладают эпитафии из зарубежной поэзии, как правило, на языке оригинала. В «Северных элегиях» вновь появится Пушкин.

Для поэтической концепции «Четок» Баратынский достаточно органичен. От него тянутся нити, связующие Ахматову с Тютчевым и Достоевским. Лирические ситуации «Четок» связаны преимущественно с разлуками, разрывами, непониманием как следствием непроницаемости душ¹.

Великолепно зная не только русскую, но зарубежную литературу, Ахматова «переигрывает» в лирических ситуациях своих стихотворений ситуации других поэтов, воспринимающиеся как архетипические. Так, легкая поэзия начала XIX века, в частности, Э. Парни, разрабатывая тему мщения возлюбленной, не отвечающей на его чувства, переводит эту тему в план посмертного посещения здешнего мира именно с целью наказания неверной (мотив сторожевой тени). Этот мотив оригинально трансформирован у Баратынского в его элегии «Оправдание», приближающейся по форме к лирической новелле [Зырянов 2003].

У Баратынского действие происходит сугубо в земном мире, он снимает «загробный» мотив и роли распределяет иначе: неверному любовнику приходится оправдываться перед возлюбленной, упрекающей его в неверности. Две реальности соприкасаются: одна перетекает в другую. «Сотворение текста», с одной стороны, приобретает значение возведения к идеалу, довоплощения ушербной реальности. С другой - наказания возлюбленной, спешащей поставить точку в отношениях; причем «наказание» сводится к своеобразному «замуровыванию» ее в поэтические строки. Сиюминутное превращается в вечное,

¹ Тема Баратынского. См. подробнее: Семенко 1970.

так соединяется несоединимое, распавшееся в реальности. Заклинание, творимое по слову, материализует уходящее.

В «Четках» (см. «Смятение», «Прогулка») все идет под знаком Баратынского. Героиня, владеющая поэтическим голосом, своей демидургической властью – росчерком пера – запечатлевает уходящее. В том же ключе, что и у Баратынского, реализуется акт «мщения» в поэзии Ахматовой: это заполнение пустоты в чужой биографии, сотворение «текста судьбы» («...в биографии славной твоей разве можно оставить пробелы...») [Ахматова 1986, I: 57]), преодоление немоты в звучании голоса и т.д. Преодоление Баратынского в художественном сознании Ахматовой осуществляется не без Пушкина. Раздвоение Ахматовой между полюсами Баратынский-Пушкин¹ в ранней лирике снимается тем, что, подобно Пушкину, «свое томление по счастью» [Ахматова 1986, II: 132] - формула, в которой она обобщила пушкинский психологический комплекс 30-х гг., - она глубоко запрятала в подтекст. Ахматова приводит фрагмент пушкинского письма к А.П. Керн (подлинник по-фр.): «Как можно быть вашим мужем? Этого я так же не могу себе вообразить, как не могу вообразить рая» [Ахматова 1986, II: 81], в котором объяснение и ее психологического комплекса.

В поздней лирике уже не остается ни одной «мстительной» нотки. Трепетное отношение к Другому, осуществление счастья, невозможного в этой жизни, - находит выражение в акте сокрытия в музыке («...В которую-то из сонат тебя я спрячу осторожно. О! Как ты позовешь тревожно, непоправимо виноват в том, что приблизился ко мне хотя бы на одно мгновенье...Твоя мечта – исчезновенье, где смерть лишь жертва тишине») [Ахматова 1986, I: 232]). Ср. с одним из ранних: «Из памяти твоей я выну этот день, чтоб спрашивал твой взор беспомощно-туманный: где видел я персидскую сирень, и ласточек, и домик деревянный?» [Ахматова 1986, I: 115].

Музыка, сновидная по своей природе, дает возможность встречи: «...мы с тобой в Адажио Вивальди встретимся опять...» [Ахматова 1986, I: 233]. Музыка, в любви к которой признавалась Ахматова, совершенно отождествляясь с Пушкиным², действительно, становится водительницей в иные миры. Движение к Пушкину – в основе творческой динамики Ахматовой, причем она словно повторяет

¹ См. об отрицании как приеме Баратынского – Манн 1994: 135-164. См также: Сапченко 2000: 136.

² См. мотив Пушкина-Моцарта в ее заметках, а также лирика Дон Гуана и размышления о душе-мелодии в письме к К.Собаньской См. строки из письма Пушкина К. Собаньской от 2 февраля 1830 г.: «Но что такое душа? У нее нет ни взора, ни мелодии – мелодия может быть...» [Пушкин 1958, X: 806].

пушкинский путь в силу того, что он, по выражению Н.Н. Скатова, совершенно общечеловеческий [Скатов 1981]. В антропоморфной концепции начала XIX в. тридцатилетие – возраст достижения зрелости, «акме», середина пути, возраст, с которого начинается переоценка ценностей [Строганов 1990]. С этим в поэзии Ахматовой связана одна линия освоения «пушкинского» наследия – мировоззренческая. Цикл «Anno Domini» («В лето господне...») - возвращение к первичным ценностям бытия, к таким христианским и общечеловеческим понятиям, как Дом, хлеб насущный, память и т.д.

Вторая линия - связана с поэтикой Пушкина. Так, цикл «Обман» из книги «Вечер» представляет собой не что иное, как «усадебный текст»¹. Ассоциативный сюжет в общих очертаниях повторяет «Онегинский» сюжет, романский сюжет Татьяны Лариной (выделены сюжетные звенья: гадание о женихе, написание письма, томительное ожидание ответа-приговора и т.д., композиционные принципы - принцип параллелизма, зеркальности и т.д., наконец, цветочное обрамление, природный, или вегетативный код и т.д.).

Но у Ахматовой все заострено до предела и существует по принципу замещения одного другим, досказывания одного другим в едином «тексте культуры». Таким образом, другое стихотворение, даже не входящее в цикл, восстанавливает «пропуски», сюжетные лакуны. Так, ситуация письма, повторяясь в этом стихотворении, оказывается расшифрованной в цикле: «...И страшно мне, что сердце разорвется, не допишу я этих нежных строк...» [Ахматова 1986, I: 43]. Акт написания абсолютной тождествен у Ахматовой переживанию любви; поставленная точка в тексте воспринимается как последний штрих – разрыв сердца, естественно венчающий завершение действия, совпадающее с концом жизни. Здесь почти автоиллюстрация: Ахматова позже, в одной из заметок о Пушкине, обмолвится о финале романа «Евгений Онегин»: «“Онегин” обрывается как натянутая струна, когда читатель и не помышляет, что читает последнюю строфу» [Ахматова 1986, II: 148], вызывая все же, при всем понимании невозможности другого финала, некоторое недоумение читателя. И другая сторона подобной предельности, иронически обыгранная Пушкиным («...но я, любя, был глуп и нем» [Пушкин, V, 34], «прошла любовь, явилась муза...» [Пушкин V: 35]), также присутствует в лирике Ахматовой.

Лирика Ахматовой представляет собой диалог с Пушкиным, где, реализуя принцип зеркальности (кстати, любимый пушкинский принцип²), Ахматова трансформирует его жанровые формы и поэтиче-

¹ «Усадебный текст» - понятие, аналогичное «петербургскому». См. о трактовке «сновидного» у Пушкина в связи с негородским пространством: Дмитриева 1999: 60-61.

² См. о зеркальности у Пушкина в работах Д. Благого, В. Непомнящего и др.; об Ахматовой: Абрамян Н.Л. Принцип зеркала в поэтике Ахматовой: метафора, символ, реальность // Полигнозис. № 2. М., 1999. С. 73-88; Зайцев Н.И. Система поэтических зеркал в художественном мире Ахматова// Ахматовские чтения. Тверь, 1991. С.125-128; Молок Ю. «Как в зеркало глядела я тревожно...»// Ахматовский сборник. Париж, 1989 и др.

ские идеи. Так, в маленький цикл «Читая Гамлета» («Вечер») входит стихотворение, в котором очевидны аллюзии на пушкинское «Ты и Вы». Ахматова, переигрывая Пушкина, придает еще большую новеллистичность лирической миниатюре; написанная от женского лица, она продолжает пушкинский текст, но в зеркальном отражении. Здесь героиня провоцирует мужчину (сознательная игра), как бы испытывая его и одновременно проверяя психологический опыт, зафиксированный в пушкинском признании, подставляя на место пушкинского персонажа – своего современника. У Пушкина - «двойной диалог», создающий раздвоение сюжета на внешний, связанный с ритуальным поведением, необходимостью соблюдать приличия, и «внутренний» - ускоренный, в котором все уже осуществилось; и это раздвоение порождает необходимость чтения между строк, вычитывания подтекста. У Ахматовой – этот подтекст фиксируется (*«тень улыбки»*), но возможность объяснения подчеркнута, переведена в другой план – сестринской любви – надежной самозащиты, в стремлении избежать боли (вновь возвращение к Баратынскому, который надстраивается над Пушкиным).

Невстреча как центральный образ ее поэзии, на наш взгляд, также генетически восходит к Пушкину, в частности, к несостоявшемуся любовному роману Татьяны и Онегина. Вступая в полемику с трактовками романа как якобы «жизнерадостного», Ахматова как раз акцентирует внимание на «трагизме» финала, где *«герой и героиня остаются с непоправимо растерзанными сердцами...»* [Ахматова 1986, II: 131], открывая любопытную закономерность пушкинского творчества в оппозиции поэзия/проза (автор «Повестей Белкина» *«внезапно с необычным тщанием занимается спасением всех героев»* [Ахматова 1986, II: 131], которую тут же снимает: *«Счастливые концы вовсе не характерны для прозы Пушкина»* [Ахматова 1986, II: 132]. В этих концовках Ахматова увидела ключ к расшифровке некоторых ситуаций пушкинской биографии, уловив пушкинский жест: *«...как глубоко Пушкин запрятал свое томление по счастью, свое своеобразное заклинание судьбы...»* [Ахматова 1986, II: 132], смысл которого - в заклинании судьбы: *«Автор словно подсказывает судьбе, как его спасти...»* [Ахматова 1986, II: 131].

Разминовение героев – постоянная и любимая тема Ахматовой (*«... мне с тобой на свете встречи нет...»*, «Шиповник цветет» [Ахматова 1986, I: 222]). *«Только б ты полночною порою через звезды мне прислал привет»* [Ахматова 1986, I: 222] – это уже трансформация пушкинского «Заклинания». «Встреча-разлука» - образ, в основе структуры которого все та же зеркальность: то самое спасение от

судьбы, о котором упоминала Ахматова в связи с Пушкиным, трепетавшим перед счастьем («...Пушкин так же боялся счастья, как другие боятся горя» [Ахматова 1986, II: 80]). «Встреча-разлука» у Ахматовой («Знаешь сам, что не буду славить нашей встречи горчайший день...» Ахматова 1986, I: 220); «Но месяц алмазной фелукой вдруг выплыл над встречей-разлукой...» [Ахматова 1986, I: 239]); «...обещай опять прийти во сне...» [Ахматова 1986, I: 222]; «А там, где сочиняют сны, обоим – разных не хватило, мы видели один, но сила была в нем, как приход весны» [Ахматова 1986, I: 234]) – это и скрытое в подтексте пушкинское «А счастье было так возможно», и единственная возможность сохранить это счастье.

Опираясь на труды авторитетных пушкинистов, Ахматова вслед за ними называет в качестве одного из специфических для Пушкина прием отрицательного определения персонажа, когда над «отрицанием» надстраивается нечто иное, в тени одного возникает другой. Это совпадает с принципом, который пушкинисты называли так: «новые узоры по старой канве» [Виноградов 1941]. Так Пушкин прятал самого себя, по мнению Ахматовой, в собственные стихи. На наш взгляд, отмеченный прием – вариации более всеохватного, названного Ахматовой приемом опрокинутой композиции, вновь основанный на подтексте. Так, неожиданно оказываются сближенными антиподы – Татьяна («верный идеал») и К.Собаньская («милый демон»): «Маркевич вспоминает кроме этих огненных глаз еще пунцовую точку со страусовыми перьями, которая очень шла к Каролине...Боюсь, как бы эта пунцовая точка не оказалась малиновым беретом героини 8-ой главы “Онегина”» [Ахматова 1986, II: 157]. Кстати, столь «странное сближение» в какой-то момент в исследовании перестает быть странным. Приписывая Пушкину фразу одного из героев незавершенной повести «Мы проводили вечер на даче» («...не могу взглянуть почти ни на одну женщину, чтоб тотчас не подумать о Клеопатре» [Ахматова 1986, II: 152]), напоминая о Каролине-Клеопатре как одной из женщин, кого Пушкин боится и к которой его тянет против силы, Ахматова (в соответствии с присущей ей парадоксальностью мышления) делает поворот на 180 градусов: «Не надо забывать, что и сама Клеопатра прославлена как одна из самых знаменитых самоубийц в мировой истории» [Ахматова 1986, II: 157]. Игра чужими жизнями и готовность принять судьбу – два полюса, являющиеся продолжением один другого. Не является ли это проявлением все той же Татьяниной верности?

Отрицание становится вообще одним из главных ахматовских приемов: «Не будем пить из одного стакана...» [Ахматова 1986, I: 56], «Не дышали мы сонными маками...» [Ахматова 1986, I: 220]. Не-

гирование – прием поэзии Баратынского, когда из отрицания рождается совершенно новый, часто непредсказуемый смысл¹. Так, уходя от Баратынского, Ахматова вновь к нему возвращается.

Зеркальную пару с пушкинским стихотворением «Подъезжая под Ижору» (1829) составляет ахматовское «Не страшай меня грозной судьбой» (1959). Пушкинская вариативность, связанная с непредсказуемостью души и обстоятельств, женским очарованием и силой его, воссоздает эпизод лирической новеллы в его многомерности: легкое увлечение неожиданно может обернуться судьбой. У Ахматовой утяжеленный, горестный сюжет облегчен изящной концовкой, напоминающей лишь частично пушкинскую: и в ней больше сомнения в постоянстве чувства далекого и невозможного избранника: «*Вспоминай же, мой ангел меня, вспоминай хоть до первого снега*» [Ахматова 1986, I: 236]. Ироническое здесь от ощущения непреодолимой анонимности бытия, амбивалентности заложенных в него смыслов: «...*Нынче праздник наш первый с тобой, и зовут этот праздник разлукой*» [Ахматова 1986, I: 236]. Ср. в раннем: «...*я проснулась и припомнила: нынче праздник твой... оттого и я, бессонная, как причастница спала*» («8 ноября 1913» - Ахматова 1986, I: 66).

Наконец, о заклинательной стихии, к которой был влеком Пушкин. Для Пушкина в «Прощальном цикле» Болдинской осени заклинание - возможность исследования многомерности души, в том числе и ее мистического опыта. У Ахматовой в цикле «В сороковом году» - реплика в диалоге с Пушкиным, зеркальное отражение ситуации: «*Но я предупреждаю Вас, что я живу в последний раз. Ни ласточкой, ни кленом, ни тростником и ни звездой, ни родниковой водой, ни колокольным звоном – не буду я людей смущать и сны чужие навещать неутолненным стоном*» [Ахматова 1986, I: 197] - вариант по-смертного блуждания души.

Лебединый миф²

Лебединый миф – один из наиболее универсальных в поэзии А.Ахматовой - включает в себя многообразные культурные пласты:

¹ О негировании см.: Флейшман 1972: 152; Гитин 1996.

² Опубликовано: Гуманитарное знание. Серия «Преемственность»: Ежегодник. Омск, 2004. Вып. 7. С. 177-180.

это и «царскосельский миф» о поэтах-лебедях¹, и античный - о юноше Кикне, плачущем о погибшем друге Фэотоне и обращенном Аполлоном в прекрасного лебедя – символ печали; это и легенда о «прощальной песне» лебедя, жертвующего собой ради любви; наконец, это сюжеты мировой художественной культуры - литературная сказка Г.Х.Андерсена «Гадкий утенок», балет П.И.Чайковского «Лебединое озеро» и др.²

В основании «царскосельского мифа» - легенда, известная еще первому поколению лицеистов, согласно которой, лебедь – хранитель Царского села³. «Пруд с плавающим в нем лебедем» – обязательный атрибут царскосельского пейзажа, своеобразная «знаковая» деталь пространства литературного Парнаса. Город, расположенный у воды («*пленительный город загадок*» [Ахматова 1986, I: 23]), изменив у Ахматовой: воспринимаемый сначала как город, в очертаниях которого ощущим болевой укол, а на неживых памятниках - печать той же муки, что испытывает героиня («*А там мой мраморный двойник поверженный под старым кленом...*» [Ахматова 1986, I: 24]), позже превращается в символ гармонии, вечности, в материализованное, нетленное «*царственное*» слово, в эмблему памяти, вобравшей в себя целую культурную эпоху. Неслучайно «*очертанья живые... царскосельских садов*» вплетаются в городские и усадебные пейзажи других пространств как «узнаваемые» (северные, «*карельские*») и «ностальгические». «*Лебединый пруд*» - осеннее магическое пространство, символ ожидания, нагруженный культурными смыслами. Пространство, в котором уравниваются «живое» и «неживое»: «Пьеретта», «дева с кувшином» - свершившаяся уже метаморфоза в духе Овидия и «современный роман», осуществляющийся в сновидной реальности, на стыке времен⁴.

¹ См. об эмблематике лебедя и переработке карамзинского у Жуковского: Карпова М.А. Жуковский, Карамзин: к вопросу об архаизме и новаторстве // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. М., 2002. № 6.

² Подчеркивая, что лебедь – наиболее разработанная мифологема, Д.Макльсон дает ее интерпретацию: «...символ поэта, певца и высоты поэзии. Эта символика в своей основе связана с представлениями о способности души странствовать по небу в образе лебедя, выступающего как символ возрождения, чистоты, целомудрия, гордого одиночества, мудрости, пророческой способности поэзии и мужества, совершенства, но и смерти» [Макльсон 1999: 105]. Он же значительно расширяет список имен, разрабатывающих эту мифологема [Макльсон 1999: 105-108].

³ См. об этом: Здесь жил Пушкин. Л., 1963. С. 62.

⁴ Как известно, В.Недоброво, к которому обращено стихотворение о царскосельской статуе, - принадлежал к пушкинскому роду, согласно его родо-

«Пейзаж памяти» Ахматовой - своеобразный знак «зеркальной» темы («*мгла магических зеркал*»), мотива спуска в потусторонний мир. «Лебедь», помимо значения «хранитель или владелец живой воды», приобретает семантику «проводника в потусторонний мир». Петербургские маршруты героини обязательно пролегают у воды; «*вода*» – стихия героини, приносящая ей «*благодать*», «*блаженство*». Застывший зимний мир, напоминающий сказочное царство («*В грозных айсбергах Марсово поле, и Лебяжья лежит в хрусталах...*») [Ахматова 1986, I: 179]), также ассоциативно отсылает к царскосельскому мифу, ключ к которому – в метафорике птицы¹. «Снежное» в этом контексте ассоциируется с «лебединым» по признаку подобия (внешнее сходство лебяжьего пуха со снегом) и эмоционально-психологическому – «энергичному» (теплота исходит от невидимого источника).

Значением «остроты» (одной из семантических «меток», сигналов в поэтической системе акмеизма)² наделено многое в мире Ахматовой. «Острое» ассоциативно тянет смыслы «края», «обрыва» и т.д. «Край» - в пространственном выражении «*берег*», который, согласно древним представлениям, является входом в потусторонний мир («*вода*»), как известно, ассоциировалась с загробным царством). Пейзажи («*пруды*», «*озера*» и т.д.), помимо функции называния географических реалий, несут смыслы Культуры («Лебединое озеро», «русалий миф», «сюжет о Золушке» и т.д.). Сигналом архетипичности ахматовского пейзажа становятся понятия, ведущие к смыслам, связанным с зеркалами и зазеркальем - аналогом потустороннего мира (удвоение, раздвоение, двойничество, бездна и т.д.). Актуализируются мифологические смыслы слова «лебедь»: он - проводник в иной мир; впряженный в колесницу Аполлона, лебедь сопровождает его ночью, сменяя коней, несущих бога днем. Так, созерцание лебедем своего двойника («*И*

словной. О Пьеретте см. подробнее: Шварц В. Пригороды Ленинграда. Л.; М., 1961. С. 179-181. См. в опубликованных недавно материалах о надписях А.Ахматовой на фотокарточках: «Павлу Николаевичу “девушка” и я весной 25. Ахм.» - «На обороте одиночного фотопортрета А.А.Ахматовой у статуи «Девушки, разбившей кувшин» в Царском Селе» [Гумилев, Ахматова 2005: 117].

¹ Имеется в виду «Белая стая». См. замечание Д. Макльсона: «... образ лебеда в русской лирике постепенно становится более противоречивым, туманным, суггестивным и зловещим» [Макльсон 1999: 108].

² См. подробнее об остроте: Тименчик Р. Заметки об акмеизме//Russian literature. 1974. № 7/9. С. 40-45. Кроме того, об ахматовском претексте у Хлебникова, тоже связанном с мотивом остроты: Капустина Е.А. Миф о поэте в творчестве Велимира Хлебникова. Автореферат на соиск... канд. филол. наук. Барнаул, 2005.

лебедь, как прежде, плывет сквозь века, любясь красой своего двойника» - «Летний сад» [Ахматова 1986, I: 235]) – знак темы, связанной с путешествием в загробный мир, что аналогично погружению в глубины памяти.

«Берег» у Ахматовой, по аналогии с пушкинским, - локус жизни и смерти, любви и творчества¹. Поэтому «вершинные» ситуации любовного романа (разрыв или объяснение) происходят на берегу, у воды, на грани. С берегом связаны и ситуации «ухода» как возвращения в стихию воды (стихии героини), своеобразные гипотетические сюжеты - репетиция смерти.

Любовь и творчество как родственные стихии несут у Ахматовой «остроту», которая является синонимом «боли», «раны», «страдания», - пронзительного переживания, наподобие смерти, напоминающего разлучение души и тела.

«Острое» - доминант в определении «голоса» героини, где «голос»- своеобразная материализация души в здешнем мире, обретшей птичью ипостась. Мир, распадающийся в сознании героини на разнообразие флоры и фауны, звучащий неслиянными голосами, - есть не что иное, как персонификации души героини².

«Голос» как метафора души обретает особый смысл в лебедином мифе. Согласно легенде, лебедь «поет», творя прощальную песнь; «лебединая песня» – песня, созданная на пороге жизни и смерти, в которой ощущается проявление всех сущностных сил творящего субъекта, это «вершина» его творческих потенций при ясном сознании близкой смерти. Для Ахматовой понимание творчества как бесконечной цепи умираний-воскресений принципиально, что и определяет осмысление созданной песни как «последней» (см., напр., «И в этот час была мне отдана последняя из всех безумных песен» [Ахматова 1986, I: 54])³.

Один из голосов мира - «окарина»⁴ («Это только дудочка из глины, не на что ей жаловаться так...» Ахматова 1986, I: 80), грустное звучание которой ассоциируется с печалью оплакивающих ушедшего, с голосом потустороннего мира. «Крик печали лебединой» и др.

¹ См. о береге в разделе о Пушкине в этой монографии («Пушкин: театр элегии» и «театр послания»).

² См. о кукушке: Никитина 2002.

³ О «первом» и «последнем» у Ахматовой см.: Козубовская 1994.

⁴ «Дудочка из глины», имеющая форму животного – птицы или рыбы – и звук, напоминающий флейту, по мифологическим представлениям, - инструмент Пана.

метафоры выражают степень глубины переживания души, прячущей боль от посторонних глаз за нарочитой игрой в скуку, иронией и т.д.

«Птица» как ипостась души несет значения, с одной стороны, «печали», «тоски», с другой – «ликования», «естественного проявления чувства». «Поющая птица», имеющая «блаженный» голос, – персонафикация лучшей половины человеческой души¹, в то же время подобие сказочной «внешней души» (но в отличие от сказки, она принадлежит не Кощею), хранительница высокой духовности погруженных в «прозу любви» и уставших верить в осуществление сказки, в небывшее. «Поющая птица» у Ахматовой всегда появляется в ситуациях «пограничных», означая нераздельность любви и творчества, душевной муки и песни. Это «акме» - «овеществленная» метафора «полета» или «пения» души.

«Лебединое» проявляется в сюжетах «больной» совести, чаще всего это знак неотпущенной вины и памяти («*Не прислал ли лебедя за мною...*», 1936 [Ахматова 1986, I: 176]; «*Одни глядят в ласковые взоры...*», 1936 [Ахматова 1986, I: 177]). Выстроенные как диалоги с «ангелом полуночи» и с «неукротимой совестью» в состоянии бессонницы, они, возвращаясь к прошлому, терзают душу неосуществленностью уже когда-то бывшего. Так путь «*по древней подкапризовой дороге*» к затягивающему в свой омут «гиблomu месту», «*где лебеди и мертвая вода*», оборачивается бесконечным устремлением и вечным недостижением желаемого в виртуальной реальности, своего рода самоказню. Его неисполненное обещание вернуться и несбывшееся пророчество о встрече обретают себя в ее исповедальном слове, «птичья» семантика которого «сопрягает» миры: не присланный им лебедь (проводник в царство мертвых) и ее птица-душа, не прилетевшая к его последнему покою.

«Лебединый голос» всегда знак «двойного» сюжета, раздваивающегося бытия, и в то же время - поэтическое разрешение безысходной ситуации, выведение ее в подтекст. «Лебединый голос» как преодоление «темного порога», выражение тайного, запретного, и в то же время естественного; «лебединый голос» – это своего рода замерший крик, несказанное слово. Героиня, живущая в мире, где никто не может быть просто счастливым, раздваиваясь, может излить свое отчаяние двойнику – «неправедной луне» - свидетельнице, соучастнице, наперснице («*Я только голосом лебединым говорю с неправедною луной*» [Ахматова 1986, I: 158]). Аналог «лебединого голоса» – «лебеди-

¹ Ср.: «*И трепещет, как дивная птица, голос твой у меня за спиной...*» [Ахматова 1986, I: 180].

ная печаль», «крик печали лебединой» в обращении к друзьям из усадебного уединения («Последнее письмо»).

«Птичьё» у Ахматовой имеет несколько подтекстов как автобиографических, так и культурных, мифологических. «Птичьё» как «поэтическое» опирается на существующие в мифологии представления о птицах - постоянных спутниках Аполлона (очевидно, именно в этом кроются истоки мифа о Городе Муз), «птичьего» как «женского» - на мифы о превращении женщин в птиц (соловей, чайка, зимородок, ласточка и др. – персонажи мифов о метаморфозах). Эпизоды о метаморфозах человека в птицу содержит трагедия «учителя» – И.Анненского «Фамира-кифарэд»¹. Кукушка, с одной стороны, ассоциируется с плачущей Ярославной, с другой – с игрушечным образом – вещной деталью интерьера («Я живу, как кукушка в часах...») [Ахматова 1986, I: 30]².

«Птичьё» обуславливает неоднозначность бытия героини, плюса которого можно обозначить как «крылатость» и «бескрылость». Рисуя современный мир как омертвевший, Ахматова «разбрасывает» намеки на возможность его оживления. Так, «птичьё» в деталях женского костюма (перо на шляпе – «Перо задело о верх экипажа...») [Ахматова 1986, I: 50]), с одной стороны, - знак несостоявшейся метаморфозы (свидетельство «прозаичности» мира), с другой – женского пленения, покорности, смирения со своей участью. «Птичьё» как «*томящееся по небесам*» («...На стенах цветы и птицы томятся по небесам...») [Ахматова 1986, I: 52]), присутствуя в росписи стен, интерьеров, означает не что иное как общую театрализацию мира, в котором уже «ничего не может случиться» [Ахматова 1986, I: 26]. Таким образом, «бескрылость» тождественна «безъязыкости»³, утрате «голоса», слова, тогда как «крылатость», разъединяющая героиню с миром обыкновенного, свидетельствует о ее необычном даре, двуедином по своей природе: она, понимая язык птиц, сама говорит на языке, плохо согласованном с реальностью (птицы «*божьи*», голоса их «*блаженные*»). Подобная «безъязыкость» не имеет ничего общего с «немотой», с мольбой о которой героиня обращается к Богу в самых исключительных случаях.

«Птичьё» как сопряжение «телесного» (орнитологическая ипостась как форма самоосуществления в эмпирической реальности

¹ Ср.: «...И на медном плече Кифареда красногрудая птичка сидит» [Ахматова 1986, I: 96].

² Ср.: «А теперь я игрушечной стала, как мой розовый друг какаду» [Ахматова 1986, I: 23].

³ См. миф о Филомеле и Прокне: Мифы народов мира 1988, II: 337.

здешнего мира) и «духовного» (как принадлежности к инобытийному) ведет к метафорике «поэтического»¹. В указанных контекстах «птичье» приобретает признаки «чистой духовности», не отягощенной ни бременем лет, ни опытом, убивающим душу.

Но «птичье» неоднозначно у Ахматовой. Существовая между полюсами «добротного» и «злого», «белого» и «черного», «ангельского» и «демонического», «птичье» как «несущее боль» разворачивается в сюжетах наказания, мщениия, убиения, преступления и т.д., отсылая к мифологическому подтексту – сюжету о насильственном союзе Аполлона и Немесиды – богини правосудия.

«Птичье» как «хищное» («злое») присутствует в определениях любви, памяти, смерти, времени. «Хищное» в любви – это «мужская» ипостась (коршун, ястреб и т.д.), любовь-ненависть, поединок воли, соперничество; «хищное» в памяти – персонафикация боли, пронзающей и мучающей сознанием неотпущенной вины («...но когти, когти неистовой мне чахоточную грудь...» [Ахматова 1986, I: 140], «...и черным вороном другой, меня целуя, стал» [Ахматова 1986, I: 131]). «Крыло» как один из атрибутов смерти отсылает к славянскому фольклору, в котором известна Гамаюн – птица Смерти с женским лицом². Метафора любви-ненависти – птица, бьющаяся в стекло: «Так птица о прозрачное стекло всем телом бьется в зимнее ненастье, и кровь пятнает белое крыло...» [Ахматова 1986, I: 142]. В любви, неоднозначной по природе, «голубиное» («змейка»/«голубок» - зооморфные ипостаси любви в стихотворении «Любовь» 1911 г.) соседствует с «хищным»: «черная голубка» – имя, данное библейской Рахили Иаковом в поэтической интерпретации Ахматовой («...Иаков, не ты ли меня целовал и черной голубкой своей называл?» [Ахматова 1986, I: 147]); «стон хищной птицы» – метафорически выраженное отчаяние героини, отдавшей свой перстень ушедшему навсегда возлюбленному

¹ См., напр., «птицей бьется стих» - строчка из стихотворения В.Недоброто, обращенного к А.Ахматовой. Как отмечает В.Шошин, «почерк Пастернака Ахматова называла крылатым...» [Гумилев, Ахматова 2005: 111]. Или у самой Ахматовой: «...вылетит птица – моя тоска, сядет на ветку и станет петь» [Ахматова 1986, I: 64], «...а чтобы она не запела о прежнем, он белую птицу мою убил» [Ахматова 1986, I: 79], «...и стихов моих белая стая...» [Ахматова 1986, I: 114], «Еще недавно ласточкой свободной свершала ты (песня – Г.К.) свой утренний полет...» [Ахматова 1986, I: 131].

² Несколько иная интерпретация содержится в «Энциклопедии языческих богов» А.Бычкова: «Вещая райская птица, не имеющая ног. Слетая весною из рая на Землю, приносит с собою райское благоухание» [Бычков 2001: 75].

в «Сказке о черном кольце» (*«И, придя в свою светлицу, застонала хищной птицей...»*) [Ахматова 1986, I: 151] и т.д.

В «нежности», вопреки традиционному представлению о ней как тихой¹, актуализованы «острые» смыслы, связанные со звучанием мира (*«... как первый водопад звенела, хрустела коркой голубого льда, и лебединым голосом молила, и на глазах безумела у нас»*) [Ахматова 1986, I: 378]) и его эмоциональным («психическим») состоянием, - интроспекцией внутреннего переживания самой героини, т.е. смыслы, вскрывающие ее пограничный, «острый» характер.

«*Лебяжья шея*» неожиданно отзывается в изящном облике царицы Клеопатры (*«Но шею лебяжьей все так же спокоен наклон...»*) [Ахматова 1986, I: 183]), вошедшей в размышления Ахматовой в связи с пушкинскими штудиями². Клеопатра интересует Ахматову как тип сильной женщины, способной безоглядно предаться страстям, которая, обладая сознанием собственного достоинства, способна диктовать миру свои законы, часто не совпадающие с законами нравственности. Ахматова, ощущая аналогию между методом Пушкина и собственным, «вычитывает» в его произведениях «зашифрованные» исповеди. Так, в настойчивом возвращении Пушкина в прозе (в частности, в оставшихся незавершенными отрывках) к типу современной ему женщины, напоминающей Клеопатру, она вычитывает биографический подтекст - перипетии «романа» с Каролиной Собаньской – красавицей, польской авантюристкой, по всей видимости, шпионкой, приставленной к Пушкину с вполне определенными целями, пытаясь «расшифровать» истинное отношение к ней поэта. Отметив, что Пушкин прошел мимо наиболее интересных моментов биографии Клеопатры (романтическая любовь Клеопатры и Цезаря, самоубийство как проявления жертвенной любви к Антонию), Ахматова как бы «восполняет» пропущенное Пушкиным, воссоздав в одной из «античных страничек» написанной ею Книги Бытия эпизод самоубийства царицы.

Выбор эпизода не случаен: чужие имена, чужие судьбы всегда предполагают у Ахматовой определенное соотношение с собой, что и делает их носителями автобиографического подтекста³. «Лебя-

¹ Тютчевский прием спора с преданием, использованный им в «Предопределении», и автополемика с ранним «Настоящую нежность ни с чем не спутаешь».

² См. о Клеопатре у Пушкина: Померанцева 1999. Кроме того, интерпретация Клеопатры в связи с проблемой фрагментарности: Гринлиф М. Пушкин и романтическая мода. СПб., 2006. С. 262-311.

³ Во фразе «...*А завтра детей закуют*» очевидно совпадение судьбы поэта и героини.

жье» здесь не только в значении «жертвенного», но и «царственного»: последний жест («... и черную змейку, как будто прощальную жалость, на смуглую грудь равнодушной рукой положить» [Ахматова 1986, I: 183]) - поистине царственный, включенный в ряд житейских дел как само собой разумеющееся, он интерпретируется Ахматовой как естественный, вполне объяснимый в любящей женщине. Так, неожиданно две противоположные трактовки одного женского типа¹, смыкаются: для Ахматовой всякая любящая женщина способна к жертве. Архетип древних погребальных обрядов (захоронение живых женщин в гробницах вместе с умершими мужьями, несущее значение совместного загробного путешествия) несет понимание нравственного смысла супружества, не утраченного, по мнению Ахматовой, и в XX в.

«Лебяжье» - знак еще одной (славянской) темы – Царевны Лебедь – любящей жены, верной супруги, мудрой женщины, находящей выход из безвыходной ситуации; «доброй жены», согласно народным представлениям².

Общее в размышлениях Ахматовой и Пушкина – способность женщины на поступок, для Ахматовой еще и поступок, имеющий нравственный смысл. «*Лебяжья шея*» - намек на восточный тип красоты (тип Шахерезады), весьма привлекательный для Ахматовой³, и обозначение «аристократического», присущего началу XX в. понимания «телесности» как subtilности, гибкости, легкости⁴. Не случайно, и у поэтов более позднего времени Ахматова в их поэтических ассоциациях неизменно сопоставлялась с лебедем (см., напр., «*выгиб шеи лебединый*» – у Л. Озерова, «*походка птицы*» – у Вс. Рождественского и т.д.).

«Лебединый миф» реализуется в поэзии Ахматовой в мотиве мертвого жениха⁵. Эпитет «*лебединый*» приобретает в этом контексте

¹ Отметим, что в исследовании женщины, способной переступить, Ахматову более интересует мотив невольной или неотпущенной вины.

² См. письмо В.А.Жуковского Пушкину от 29 января 1834 г., где он называет супругу «грациозною, стройносозданною, богинеобразною, мадонистою» (Жуковский 1980, III: 453).

³ Увлечение Ахматовой Востоком связано не только с научными интересами В. Шилейко.

⁴ См. в автобиографической прозе и мемуарах постоянное упоминание о «тощем» телосложении Ахматовой, не лишенном, правда, для артистического взгляда изящества.

⁵ См. об этом мотиве: Козубовская Г.П. Мотив мертвого жениха в поэзии А. Ахматовой » (поэма «У синего моря»)// Культура и текст: Славянский мир: прошлое и настоящее. СПб.; Самара; Барнаул, 2001. С. 240-249.

значение «нездешний», «пришедший из другого мира», «потусторонний». *«Ветер лебединый»* – метафора памяти («...наступают годовщины первых дней твоей любви» [Ахматова 1986, I: 142]). *«Ветер»*, как правило, осмысляемый у Ахматовой как бродяга и в то же время вестник, – носитель вестей из потустороннего мира, он «раздвигает» земные пределы, стирая границы между временами, уносит в Вечность, в *«лебединую сень»*, одновременно нанося раны душе. «Лебединое» отзывается и в цветовой гамме: «золотое» замещается «белым», несущим значение «чистоты», «избранничества», «жертвенности», «мученичества». Поэтому Рай (*«белое солнце рая»*, *«порог белого рая»*) это не только память о прошлом счастье, но и сознание вины, призрачность бывшего и надежда, очищение.

Ключ к лебединой теме, лебединому мифу в стихотворении, обращенном к Н. Гумилеву *«В ремешках пенал и книги были»* (1912)¹. Андерсеновский сюжет о гадком утенке трансформируется Ахматовой в лебединый миф, одним из мотивов которого является мотив судьбы русского поэта, пророчески обозначенный уже в этом раннем стихотворении². Мотив «солнца» (а солнце в мифологии Ахматовой ассоциируется с «мужским» началом) получает здесь новое звучание: *«луч нетленный»* как отблеск чужой славы, глушащей голос героини, и в то же время как сказочная «золотая отметина» – знак приобщения к вечному, посвящения в святая святых³. Так «лебедь» соотносится с «белой птицей», приобретая значение одной из ипостасей героини Ахматовой.

Лебединая тема всегда у Ахматовой – знак покаяния. С ней связано сознание трагической вины за песенное слово, обладающее заклинательной силой, и появление ипостаси плакальщицы в поэзии Ахматовой (см. напр.: *«...И вот осталась я одна пустые дни считать пустые дни. О вольные мои друзья, о лебеди мои!...»* [Ахматова 1986, I: 130]). Тема судьбы российского поэта, заданная еще Г.Державиным,

¹ См. надпись на фото: «29 окт. 1926. Ахматова. На этой скамейке, в Царском Селе Н.С. Гумилев сделал А.А. первое признание в любви (А.А. 8 дек. 1933)» – «Запись на обороте подлинника одиночного портрета А.А.Ахматовой» [Гумилев, Ахматова 2005: 117].

² Ср. в стихотворении «А Смоленская нынче именинница...»: *«...Принесли пресвятой богородице на руках во гробе серебряном наше солнце, в муке погасиее, - Александра, лебедя чистого»* [Ахматова 1986, I: 161].

³ Достаточно напомнить о надписи Н.Гумилева Ахматовой, о которой она вспоминает в записной книжке: *«Н.С. (Гумилев) прислал мне в Севастополь Бодлера («Цветы зла») с такой надписью: “Лебедю из лебедей – путь к озеру”*» [Летопись 1996, I: 27].

реализуется в лебедином мифе, в инвариантах мотива: «пуля» и «косматая лапа ужаса» - участи, вполне «достойные» поэта, предполагающие мученическую смерть, связанную с болью¹. Развитие темы как спора с собственной судьбой в восьмистишии: «Пусть даже вылета мне нет из стаи лебединой... Увы! Лирический поэт обязан быть мужчиной...» [Ахматова 1986, I: 338]. «Женское» и «поэтическое» соотносятся здесь как несовместимые начала, а жизнь поэта обрисована как пребывание в виртуальной реальности, в зазеркальном или перевернутом мире. Царскосельский миф позволяет самой героине переосмыслить понятие «наследства» (см., напр., «Гот город, мной любимый с детства», «Наследница»).

О «чахоточной дева» в русской литературе (Пушкин – Ахматова)²

«Чахоточная дева» появляется в пушкинской поэзии в 30-е годы XIX века. Пережив на романтическом этапе увлечение «экзотическим», вылившееся в его поэтизацию³, Пушкин, поэтизируя смирение, открывает в болезни, как «прозаическом», «антиэстетическом», высокую поэзию. «Смирномуудрие», как основа национального типа красоты, включая и тип поведения, получило практическое воплощение в «романтической дева», имеющей «бледный цвет и вид унылый», составив оппозицию, с одной стороны, «вакханке» – инфернальной красавице, отдающейся греховной страсти и играющей чужими судьбами, с другой – пышущей здоровьем, но бездуховной дева. «Одухотворенная природа» воплотилась в образе «северной дева»; не случайно, Пушкин выбрал в качестве виньетки на первый сборник стихов, издаваемый друзьями, следующий мотив – Психея, задумавшаяся над цветком⁴ (замысел виньетки, кстати, так и оставшийся не реализованным).

«Чахоточная дева» существует в русской культуре в парадигме «Пушкин – Чехов». Так, в «Цветах запоздалых» А.П. Чехова (1882) лирическая ситуация пушкинской «Осени» развернута в сюжет,

¹ См. стихотворение, написанное после смерти С.Есенина.

² Опубликовано: Козубовская Г.П. О чахоточной дева в русской поэзии// *Morbus, medicamentum et sanus – Choroba, lek i zdrowie* (Warszawa Studia Literaria Polono-Slavica) № 6. Warszawa, 2001. S. 271-293.

³ См. ироническое замечание Пушкина в письме к А.Г. Родзянке: «Кстати: Баратынский написал поэму (не прогневайся – про Чухонку), и эта чухонка говорят чудо как мила. – А я про Цыганку; каков? подавай же нам скорее свою Чупку – ай да Парнас! ай да героини! ай да честная компания!» [Пушкин 1958, X: 115]. См также в шуточном послании:

⁴ См. о мотиве: Тахо-Годи 1999.

внешне вполне укладывающийся в архетипическую схему «врач – больная», совмещающую в себе несколько достаточно распространенных мотивов: о неожиданном перерождении человека, погруженного в свою профессию; о Золушке, внезапно превратившейся в принцессу; о больной, влюбившейся в своего врача и т.д.¹ Но у Чехова банальная ситуация раскрывает драму людей, обретших возможность счастья на пороге жизни и смерти.

В выборе имени угадывается «пушкинское» - «Мария»; героиню зовут по-домашнему – «Маруся», и лишь одно отступление от этой традиции: брат назвал ее на французский манер в тот момент, когда мелькнула возможность выдать ее замуж – «Мари». Маруся у Чехова – вариант Татьяны Лариной, они совпадают и в увлечении «книжностью», и в решимости на поступок, и в умении любить. Избегая пушкинского приема (герой в момент потрясения вспоминает «свое» имя), Чехов в финале оставляет доктору только фамилию, тем самым, подчеркивая неизменность жизни (мотив «*по-прежнему*»). Обретение имени привело бы к обнажению внутренней жизни, а здесь она в финале отведена в подтекст.

В описании времен года Чехов подчеркнуто полемичен по отношению к Пушкину². В календарном времени повести преобладает осень, переходящая в тягучую зиму и весну, не сулящую никаких перемен. Времена года у Чехова, осмысленные в их национальной специфике, символизируют русскую бесприютную, скучную, бесцветную жизнь, парадоксальность которой раскрывается в сюжете повести. Ожидание Марусей жениха на Пасху завершается его утратой: приносят известие о женитьбе доктора на купчихе. События личного плана не вписываются в грандиозный космический пасхальный миф, воскресения не происходит.

Но сюжетный узел развязывается вполне по-русски, т.е. случайно, и эта случайность приходится на масленицу, когда жизнь подчиняется карнавальным законам. Автор, не доверяющий своим героям, комментирует и событийный ряд, и переживания персонажей. Так, внешний облик русской девы конкретизируется: это северная дева с

¹ См.: Стенина В.Ф. Мифология болезни в прозе А.П. Чехова. Автореферат дисс... канд филол. наук. Самара, 2006, а также статьи на эту же тему, указанные в списке опубликованных работ.

² См. о календарном времени в письмах А.П.Чехова: Стенина В.Ф. Мифология болезни в прозе А.П.Чехова. Автореферат дисс... канд. филол. наук. Самара, 2006.

льняными волосами и глазами цвета южного неба¹. Дистанцируясь от персонажей, автор «снимает» восторженность героини, ожидающей чуда, и индифферентность доктора, сводящего жизнь к болезням и денежным знакам, в трезво-аналитическом и одновременно раздраженном взгляде на русское бытие, приводя к общему знаменателю популярности русского сознания.

Заглавие, вобрав в себя мотивы предшествующей русской литературы², трансформирует их, подчеркивая несуразность русской жизни, несвоевременность всего в ней.

Русская культура насчитывает довольно много «чахоточных дев», как реально существовавших, так и созданных книжной культурой, находящихся на периферии жизни или в ее эпицентре. Это и Мария Лермонтова (урожденная Арсеньева), мать поэта М.Ю. Лермонтова, умершая в 21 год; Варвара Асенкова, актриса Петербургского Александринского театра, умершая в 24 года; Елена Денисьева, «последняя любовь» Федора Тютчева, дожившая до тридцати лет с небольшим; Мария Башкирцева, художница, автор нашумевшего «Дневника», покинувшая этот мир в 24 года, которой еще юная «читательница» Марина Цветаева посвятила поэтические строки; А.Ахматова и др.³

¹ Отсылка к «Пиру во время чумы» с его типами брюнетки и блондинки; «английский код» в замечании о том, что героиня является любительницей английских романов.

² Мотив цветка достаточно актуален для русской литературы начала XIX века. Это и цветок, брошенный в воду, – символ загубленной девической судьбы в фольклоре и поэзии русского романтизма; пушкинский «*цветок засохший, безуханный*» – символ человеческой жизни, приобретший у Тютчева семантику покинутого на себя бытия; это и цветок как символ индивидуалистического наслаждения в размышлениях Печорина; наконец, это и аналогия с растением: «*Увы, Татьяна увядает бледнеет, гаснет и молчит*» («Евгений Онегин» [Пушкин 1957, V: 86]).

³ Выражаю благодарность И.Е. Лоцилову за интересную подсказку в рецензии на мою статью. Он нашел еще одну «чахоточную деву»: «... но, быть может, стоило бы упомянуть французский источник центрального образа гениального пушкинского стихотворения? Мы имеем в виду Музу “безвременно почившего” поэта Жозефа Делорма, за подставной фигурой которого “спрятался” переживший Пушкина на три десятилетия Сент-Бёв (1804 – 1869); в рецензии 1831 года русский поэт восхитился жестоким физиологизмом описания Музы у Ж. Делорма: «<...> сию прелестную картину оканчивает он медицинским описанием чахотки; муза его харкает кровью» [Пушкин 1958, IX: 239] [Лоцилов 2002].

Семиотический подход позволяет обозначить в дискурсе «болезни» или «морбуальном дискурсе» и такую его разновидность как «чахоточный дискурс» в русской культуре.

1. В XIX веке болезнь и смерть осмыслены в связи с мифологическими архетипами. Специального мифа о болезни нет, хотя античность знает бога врачевания - Асклепия. Сюжеты о больных чаще всего предстают как трансформированный миф о похищении Персефоны Аидом, царевны – змеем. Такое перенесение вполне оправдано, так как за болезнью, персонифицированным существом, закрепляется статус агента Смерти, ее стража, похитителя душ. См., например, в биографической литературе о Лермонтове: «Злая чахотка, давно стоявшая на стороже охватила слабую грудь молодой женщины» (Висковатов 1987: 39).

В поэтическом реквиеме, посвященном памяти Варваре Асенковой, Н.А.Некрасов использовал метафору, имеющую славянский фольклорно-мифологический генезис: «Крылатым змеем клевета носилась повсеместно» [Некрасов 1981, 1: 147].

2. В судьбе каждой из перечисленных «дев» есть нарушение запрета, неизбежно ведущее к катастрофе: так, хрупкая девушка, рожденная в провинции, мечтавшая о страстной любви, отдавая себя в руки военного, возлюбленного, не спасает себя от одиночества и прозябания в глуши.

Хрупкое нервное создание начинает линию ангелоподобных существ, поведение которых целиком укладывалось в христианскую схему: «тихая болезненная барыня», дарившая утешение другим (разносившая лекарственные снадобья крестьянам). П.Висковатов обращает внимание на символический жест ее матери, разрушившей после смерти Марии дом, несущий смерть (т.е. дом, бывший свидетелем гибели мужа и дочери), и построившей на этом месте церковь во имя Марии Египетской [Висковатов 1987: 39].

Вторая в этом ряду – Актриса, сыгравшая единственную, достойную ее таланта роль Офелию, роль, как бы запрограммировавшую ее судьбу (болезнь актрисы привела ее к смерти), осталась в истории театра как личность, талант которой соизмерим с нравственным достоинством, с честью. Подобный тип актрисы в русской литературе появился гораздо позже у А.И. Герцена и А.Н. Островского. Профессия, требующая безоглядной отдачи, трагична для русской души: молодая актриса, не знающая жизни, взрослеет, играя роль на сцене, вместе с Офелией, постигая через соприкосновение с чужой судьбой тайну страстей. Роль – своеобразная репетиция собственного финала: ак-

триса в болезни – следствии душевной катастрофы – подобно Офелии в состоянии безумия, постигает тайну мира¹.

Другой тип – существо, сочетающее в себе ангельское и демоническое:

*Кто ты? Откуда? Как решить,
Небесный ты или земной?
Воздушный житель, может быть, –
Но с страстной женскою душой.*

(«День вечереет, ночь близка...» [Тютчев 1956, 1: 141])

Елена Денисьева, воплощая тип тихой кроткой красоты, окунувшись в запретную страсть, приближалась к противоположному полюсу – «девы страстной», сосредоточенной только на своем чувстве.

Мария Башкирцева – «худая, очень красивая, с тяжелым узлом волос, источающая обаяние, но производящая впечатление воли, прячущейся за нежностью», – такой она предстала перед французским критиком Франсуа Коппе. С жадностью хватаясь за жизнь, постепенно лишавшую ее божественных даров (голоса, а потом жизни), она стремилась ощутить полноту реальности жизни-бала, жизни-праздника.

3. Болезнь для каждой из них – другой полюс талантливости, богоизбранности, очевидно вследствие законов космического равновесия: превышении нормы даров, отпущенных богом, оборачивается отнятием другого, и вследствие этого бытие предстает как «сновидное», и в нем иные законы времени, по сравнению со здешним («срочное бытие», где «год за два» и т.д.).

4. Сама болезнь существует в оппозиции блаженное/ущербное и в сопряжении этих двух полюсов. Представляя собой деформацию тела (или его отдельных органов), она дает возможность приобщения к запредельному, постижение «тайного знания» и одновременно ощущение выброшенности с пира жизни, покинутости на самого себя².

¹ Отклики на раннюю смерть Асенковой демонстрировали переакцентировку в отношении к ранней смерти таланта. Для романтизма ранняя смерть – своеобразное оправдание жизни (В.А. Жуковский, А.С. Пушкин [Бочаров 1979: 58-59]); для середины века, наоборот, жизнь – оправдание смерти: жизнь, прожитая в предельности отпущенного срока, прекрасна своим максимализмом (см. в поэзии А.Фета, Ф.Тютчева, Н.Некрасова и др.).

² Так в дневнике Марии Башкирцевой есть размышление о парадоксе жизни и смерти: «Послушайте [...] если душа существует, если душа оживляет тело, и если она, эта призрачная субстанция, чувствует, любит, ненавидит, желает, если, наконец, одна только эта душа заставляет нас жить, каким же образом происходит, что какая-нибудь царпина брэнного тела, какой-

Анна Ахматова прошла в своем творчестве мимо пушкинской «чахоточной девы», но эта дева присутствует в ее поэзии неназванной, как бы растворившейся в осени. Осень-подруга и Осень-вдова – две ипостаси любимого, но заполненного трагическими событиями времени года. Лик осени с его божественной стыдливостью страдания и лик Елены Денисьевой, умершей в преддверии осени (4 августа), слились воедино для поэта Тютчева. На полях книги Георгия Чулкова о Тютчеве в 1925 году Ахматова делает запись против тютчевского стихотворения «*О, как убийственно мы любим...*» [Летопись 1996, 2: 93]. Своеобразный архетип – бессознательно повторенная ситуация тютчевского стихотворения, зафиксированная П.Н. Лукницким («А.А. сидела на полу, разбирала свои архивы и безжалостно вырезала из писем марки» [Летопись 1996, 2: 118]) – несет семантику прощания. Текстологические переклички и совпадения стихотворений тютчевского Денисьевского цикла и лирики Ахматовой, свидетельствуют о том, что «чахоточная дева» обретает в поэзии Ахматовой собственный голос. Наконец, чеховские «цветы запоздалые» обернулись «цветами небывшего свиданья», и в поэзии Ахматовой появилась перспектива открытых финалов.

Семиотический подход к биографии, прочтение ее в аспекте «биография и культура» позволяет выявить автобиографический подтекст лирики Ахматовой.

1. Предопределение. Ахматова сама вспоминает, как в детстве, на юге, однажды нашла булавку в виде лиры и камень с древними письменами [Летопись 1996, 2: 14]. То и другое создает опасные зоны – «острого» и «удушающего», то есть **боли**. В поэзии появляется «*звонящая оса*» и «*надгробный камень*», в равной степени ведущие к смерти. Но то и другое, будучи связанными с поэтическим творчеством, несут Смерть и Воскресение.

2. Наследственность. Ахматова однажды обмолвилась: «*Нас было четыре сестры*». Почти все умерли от туберкулеза, от этой же болезни умерла мать. В одном из писем Ахматова отметила, что ранняя смерть сестры легла тенью на ее жизнь. Примеривание на себя чужой судьбы – одна из мотивировок двойничества – доминирующего принципа поэзии Ахматовой: при сознании своей собственной обреченности осуществлять миссию – жить за другого. В этом смысле смена Имени и обретение писательского псевдонима оказываются спаси-

нибудь внутренний беспорядок, излишек вина или пищи, каким образом это может заставить душу покинуть тело?» [Башкирцева 1989: 11].

тельными: это своеобразное бегство от судьбы, кодирование собственной личности в чужом имени.

3. Нумерологический код. 1907-1914 – 1921. 1907 – год окончания гимназии и запрет доктора на учение. В контексте судьбы запрет читается как библейский на «тайное знание», связанное с книгами. Несколько попыток самоубийства, предпринятые Николаем Гумилевым из-за отказа Анны Горенко выйти за него замуж, намечают трагедийный сюжет, в котором «семилетие» – веха.

1914 год – мировая катастрофа (и отъезд Гумилева на фронт) привел к двум катастрофам семейным (смерть отца в августе 1915 года и обострение болезни – туберкулеза).

1921 год – пик катастроф (смерть Блока, смерть Гумилева). Год идет под знаком метафоры – смерть/воскресение¹.

4. Таинственный недуг. В поэзии Ахматовой нет оппозиции болезнь/здоровье. «Здоровье», «здоровый» – слова, существующие за пределами ахматовского мира. В ее биографии есть необъяснимые моменты. Так, страдая от туберкулеза и зная, что вреден север для нее, она, тем не менее, никогда не могла излечиться, находясь в чужом пространстве, например, в Слепневе. В 1915 году в санатории в Финляндии, она, к удивлению врача, заболела еще сильнее и просила Гумилева «*увезти ее куда-нибудь умирать*». Парадокс: вылечилась в Петербурге, вопреки всем медицинским прогнозам.

Чудо выздоровления кроется в другом. На Кавказе в 1927 году она встретила Орбели – единственного человека, на которого, впервые за много лет, смогла переложить непосильное бремя, подтачивающее организм изнутри. По воспоминаниям П.Н.Лукницкого, «стала легкой, веселой» [Летопись 1996, 2: 113]. Помимо значения, связанного с миссией – жить за другого, «бремя» имеет еще один смысл: Ахматова не только ощущает себя «строительной жертвой», но и постоянно подчеркивает свою «черноту». Так, на книге П.Н. Лукницкому она сделала следующую запись: «На совести усталой много зла». Ощущение своей греховности и своей виновности (перед умершими, в частности), составляют психологическую основу комплекса плакальщицы, вполне совпадающего по мироощущению с ахматовским².

Ахматова пережила в глубоком детстве «таинственный недуг», сопровождавшийся беспомощностью, глухотой; по замечанию

¹ Помимо переживания смертей, распространенные слухи о смерти самой Ахматовой, неподтверждение которых вызвало у хроникера восклицание: «Да исполнится русское поверие, что кого преждевременно хоронят, тот долго проживет» [Летопись 1996, 2: 34]

² См. подробнее: Козубовская 1995.

А.Хейт, именно тогда она стала писать стихи и ее никогда не покидало чувство, что начало ее поэтического пути тесно связано с этим таинственным недугом [Хейт 1991: 24]¹.

Ключ к поэзии Ахматовой еще в начале XX века (1916 год) удалось найти поэту М. Цветаевой, в посвященном ей цикле «Муза», в 1921 вошедшем в цикл «Стихи к Ахматовой».

Именно лирический цикл, следующий древней традиции имяслова, развертывает ассоциативный план имени. Цветаева рассматривает имя Ахматовой, как анаграмму: «Ах» – «вдох» и «матова» – «выдох» (акт дыхания), улавливая в нем ритм, где «вдох» – пауза, затаенное или прерванное дыхание, означающее остановку перед чем-то – произнесением слова, песни, перед началом акта творения и т.д. Структура имени, обнажающая зеркальность двух противоположных моментов дыхательного акта, существующих в живом организме как неразрывное целое, вбирает в себя «живое», пребывающее между смертью/воскресением, взлетом и падением, называнием и безымянностью. На этом Цветаева строит свои миф об Ахматовой, утверждая, что одухотворенная физиологичность и есть прямое, непосредственное выражение души (душа – дыхание). Ахматовский цикл Цветаевой есть одновременно акт сотворения и акт произнесения имени.

Ахматова существует для Цветаевой между двумя фазами – «вдох» и «выдох», где «вдох» – вбирание мира в себя, ведущее к перевоплощению в стихии этого мира, он интерпретируется как своеобразное «убывание плоти», одухотворение (отсюда лейтмотивы – «крылья», «много вдоха – мало тела»). Отсюда и заклинание на получение даров – наследства сыну, ими оказываются «улыбка» и «вдох», первая символизирует, согласно фольклорно-мифологической традиции, рассвет мира, второй – обозначает способ общения с миром. «Выдох» несет в себе семантику общения со стихиями, в выдохе происходит обмен сущностями, функции человека переходят к стихиям. Так появляются обозначенные ипостаси Ахматовой – «Разъярительница ветров, /Насылательница метелей», «срывающая покров» и т.д.

«Вздох» пронизывает все ипостаси Ахматовой – Музы, птицы, души, ангела, колдуньи, превращаясь в своего рода символ Поэта. Цветаева обозначила связь «психофизиологического» и «эстетического» в

¹ Не случайно записано ею для Н. Г. Чулковой предсмертное стихотворение Федора Сологуба «*Подыши еще немного...*», где дыхание равно жизни. Ср. в раннем творчестве Ахматовой: «*Откупиться бы ярким золотом, – только раз, только раз вздохнуть!*» («Словно тяжким огромным молотом...» [Ахматова 1986, I: 308]).

поэзии Ахматовой, что, в принципе, и предопределило своеобразие ее поэзии.

Болезнь. Боль¹. Болезнь в поэзии Ахматовой чаще всего получает наименование «недуга», лирический субъект обозначается как «больная», «хворая». Первое появляется в текстах, максимально приближенных к «бытовым», второе – в поэтических обобщениях, «жизненный» генезис которых обозначает чудесную перспективу судьбы, придавая профетический смысл лирическому слову:

[...] *Будешь, хворая, спать на соломе*
и блаженную примешь кончину
(«Моей сестре» [Ахматова 1986, I: 106])

Из вариантов синонимического ряда «болезнь, болесть, хворь, хвороба, хворость, недужина, недуг, немочь, немощь, немогута, скорбь (телесная), хиль, хилина, боля, нездоровье» [Даль 1978, I: 111] предпочтение отдается женскому корреляту. Это можно объяснить пониманием женской природы как преимущественно демонической, разрушительной. Болезнь (в женском варианте) представляет собой персонификацию внутренней боли, внутреннего бремени². Боль – своего рода двойник, который в одной из ее ипостасей получает опредмеченный облик Музы. Не случайно «Муза» рифмуется с «обузой», расшифровывающей ее семантику³. Состояние раздвоенности хорошо передал К.Федин, сделав в дневнике следующую запись: «Она охотно, много и с жаром говорит о литературе, но ни на одну минуту она не забывает о том, словно кто-то внутри нее сторожко следит за всяким ее взглядом, за всяким словом. И она вдруг срывается, замолкает, становится своим портретом» [Федин 1986: 12, 41].

Дарителями недуга оказываются такие персонифицированные персонажи, как Весна, Клевета, Ложь, Совесть, Память. Обращает на себя внимание, что у Ахматовой в состоянии болезни обязательно со-

¹ См. о формировании понятия болезнь в древнерусской культуре: Колесов 2000. О рефлексии имени, несущего семантику не только «благодати», но и «горя», и его репрезентации в поэтических текстах Ахматовой см.: Мароши 2000.

² Болезнь как маргинальное состояние, дающее ощущение пребывания на грани миров, персонифицируется в кукушке как одной из ипостасей героини. Орнитологический код специально нами здесь не исследуется. См. о кукушке: Никитина 2002.

³ См. эпизод с выяснением значения имени «Акума» (прозвище Ахматовой) – «злой демон», «дьяволица» [Летопись 1996, 2: 113].

пряжены муки физические и духовные. В то же время у нее сохраняется значение болезни как своего рода благодати, снизошедшей в душу, как, например, в стихотворении «Двадцать первое. Ночь. Понедельник...» (1917): *«Но иным открывается тайна, и почиет на них тишина...Я на это наткнулась случайно. И с тех пор все как будто больна»* [Ахматова 1986, I: 116]¹.

Так болезнь становится семантическим ядром поэтической концепции сновидного бытия.

Болезнь скрепляет текст и внетекстовую реальность. Например, современная поэту критика метафорически определяла поэтическое видение Ахматовой как больное, имея в виду ностальгию по прошлому. Болезненность пронизывает ее портрет – от бледного лица до худобы, постоянно обыгрываемой как самой Ахматовой, так и ее современниками. Так, вспоминая свой приезд в Слепнево после Парижа, она иронически заметила, что дети называли ее мумией. Федин перевел эти наблюдения на язык поэзии Ахматовой так: «[...] В ней было что-то детски жалкое, очень несчастное и неприступное в то же время, как в большом засыхающем дереве» [Федин 1986: 12, 41].

Характерная поза, отмеченная скульптором О.Л. Делла-Воскардовской: «закуталась в платок и съежилась на кушетке». Мотивы холода как внутреннего состояния неуютя – сквозные в поэзии Ахматовой: *«Мне холодно... Крылатый иль бескрылый, веселый бог не посетит меня»* («И мальчик, что играет на волынке...» [Ахматова 1986, I: 24]), *«В пушистой муфте руки холодел»* («Высоко в небе облачко серело...» [Ахматова 1986, I: 26]), *«Так беспомощно грудь холодела, но шаги мои были легки»* («Песня последней встречи» [Ахматова 1986, I: 28]), *«Ты напрасно бережно кутаешь мне плечи и грудь в меха»* («Настоящую нежность не спутаешь...» [Ахматова 1986, I: 56]). Шаль как аксессуар приобретает в таком контексте особое значение.

¹ Ахматовская Муза находится между Пушкинской и Некрасовской. Некрасовская религиозность с идеей жертвы, несомненно, оказывает влияние на Ахматову, но Музы, приходящей на костылях, как у Некрасова, у нее нет. Опозиция живое/мертвое определяет характер соотношения внешнего мира и человека у Ахматовой. Внешний мир уподоблен могиле, он проверяется на жизнеспособность Музой-двойником. Так появляется образ больной Музы, восходящей к элегической поэтике XIX века, когда недуг рисовался пластически – в символических деталях (напр., увядающий веночек и т.д.). Уходящая Муза – сюжет, достаточно часто повторяющийся у Ахматовой, – Муза, минующая «опасные зоны» (т.е. промежутки, несущие недуги, страдания, боль), восходит к мистериальным – о разлучении души и тела.

Болезнь – знак разграничения миров в поэзии Ахматовой. Болезни существуют в реальном объективном мире как в тексте Бога, тогда как в мире песенной реальности (текст «Я» автора, существующий не только рядом, но и на равных) «болезням» соответствуют мифологические метаморфозы. Под «болезнью» понимается, по Далю, скорбь плоти и духа, деформации тела и его органов при неизменности природы телесности. Так, русалочий миф (в частности, отказной жест – отказ от ног) и сюжет о Снегурочке (таяние тела весной) – у Ахматовой вариации болезни¹. Две реальности различаются тем, что в одной нет недугов – созидаемая по слову, она напоминает сны²: «Упрямая жеду, что случится, как в песне случится со мной...» («Пока не свалюсь под забором...» [Ахматова 1986, I: 162]).

Ситуации болезни могут войти в эту реальность исключительно как гипотетические. Болезнь в таком контексте (и следующая за ней неизбежная смерть) – условие для возвращения утраченного (повторяющаяся ситуация встречи у постели больного на смертном одре и т.д.), т.е. осуществление того, что невозможно при обычных обстоятельствах. Причем обязательно совмещение прощания с прощением³.

Болезнь –

- промежуточное звено между жизнью и смертью,
- специфическая (деформационная) форма жизни,
- этап, предшествующий смерти, т.е. нечто предстоящее (ср.: *предпесенная тревога*, часто напоминающая предсмертные муки).

Смерть как естественное завершение болезни у Ахматовой многолика.

1. Это физическое состояние, близкое ко сну, но отличающееся от сна всеохватным состоянием ужаса: «Я была на краю чего-то, чему верно нет названья...» («Смерть» [Ахматова 1986, I: 206]).

2. Персонифицированное существо, амбивалентное по своей природе: **разрушительница** – «А здесь уж белая дома крестами ме-

¹ См. подробнее: Козубовская 1995.

² См. подробнее: Козубовская Г.П. Сновидное бытие и песенная реальность// Культура и текст. Вып. I. Литературоведение. Ч. II. СПб.; Барнаул, 1987. С. 76-88.

³ Ср. в то же время ироническое о себе: «Целительница нежного недуга» (Из «Ташкентской тетради» [Ахматова 1986, I: 324]). Функционально эта ситуация сближается с финалами романтических элегий (в том числе и пушкинской): дева, приходящая или не приходящая на могилу юноши-поэта. См. подробнее о Пушкине: Козубовская 1998 или в соответствующем разделе настоящей монографии.

тит и кличет воронов, и вороны летят» («Чем хуже этот век предшествующих? Разве...» [Ахматова 1986, I: 131]);

распорядительница космических законов – *«Стало ясно, что у причала государыня-Смерть сама» («А как музыка зазвучала...» [Ахматова 1986, I: 342]);*

избавительница: *«Чтобы смерть из сердца вынула навсегда проклятый хмель» («Черный сон» [Ахматова 1986, I: 140]).*

Земля, ассоциирующаяся с могилой, несет значение Воскресения, оздоровления. Повторяющаяся ситуация погребения в гипотетических сюжетах прочитывается как возвращение в землю¹: *«Я молчу. Молчу, готовая снова стать тобой, земля» («Я пришла сюда, бездельница» [Ахматова 1986, I: 35]), «А люди придут, зароят мое тело и голос мой» («Умирая, томлюсь о бессмертье...» [Ахматова: 1996, I: 67]), «Сто раз я лежала в могиле, где, может быть, я и сейчас» («Забудут? – вот чем удивили!» [Ахматова 1986, I: 333]).*

Ситуация смерти прочитывается как возвращение в утраченный рай, как, например, в двустишии: *«А умирать поедем в Самарканд на родину бессмертных роз...» [Ахматова 1986, I: 325].*

Две реальности у Ахматовой скреплены болью: рана, укол, укус – зоны «острого» и «колючего». Опасность боли заключается в том, что она вторгается в *«запретнейшие зоны естества»* (Из «Ташкентской тетради» [Ахматова 1986, I: 324], но в то же время дает возможность отлета от прозаической реальности, ощущения бытия в его физической органике: *«Мы хотели муки жгущей вместо счастья безмятежного...» («Мне с тобою пьяным весело...» [Ахматова 1986, I: 31]).*

Восприятие недуга двойственно: по-христиански спокойное, мудрое принятие неизбежности и сознание своей греховности, когда болезнь мыслится как наказание, чаще всего за преступную страсть. Чудесным дарителем у Ахматовой оказывается петербургская Весна в женской ипостаси – сила, слепо наказующая, жестоко и бездумно; «картина умирания» физиологически подробна: *«Трудным кашлем, вечерним жаром наградит по заслугам, убьет» («Не в лесу мы, довольно аукать...» [Ахматова 1986, I: 91]).*

Можно говорить о своеобразном «чахоточном» тексте: любовные страдания описываются по модели физических как муки плоти: *«От любви твоей загадочной как от боли, в крик кричу, стала*

¹ Не случайно греческий бог Асклепий был связан с хтонической ипостасью мира, земля как хтоническая стихия обладала живительной силой.

желтой и припадочной, еле ноги волочу» («От любви твоей загадочной...» [Ахматова 1986, I: 140]).

Картина могла бы показаться пародийной, если воспринимать ее вне общего контекста: ситуация палача и жертвы реализуется в фольклорной метафоре хищной птицы, раздирающей еще живую плоть: *«Но когти, когти неистовой мне чахоточную грудь, чтобы кровь из горла хлынула поскорее на постель...»* («От любви твоей загадочной...» [Ахматова 1986, I: 140]).

«Палач» здесь и опредмеченное воплощение «птицы-тоски» (внутренней боли) и ипостась возлюбленного, подобно Зевсу принявшему нечеловеческий облик, – сдвоенное изображение, напоминающее чудовищ Босха.

Недуг, пережитая боль которого сохраняется в памяти, – становится мерой всех вещей; им измеряется сила, интенсивность, «реальность» чувств. Недуг, таким образом, – это материализованная духовная плоть, овеществленное страдание, переведенное на язык земных понятий. Поэтому «земные ценности», не поддающиеся точному определению, такие, как любовь, творчество и т. д., обретают предметность, оказываясь в одном ряду с «недугом»¹. В «Молитве» 1915 года – недуг, поставленный в один ряд с другими ценностями, рассматривается как составляющее комплекса нищеты. Эсхатологическое состояние мира может быть снято только личными жертвами: молитва строится как акт принятия нищенской ипостаси (ср.: раздаривание имущества покойника в похоронном обряде [Топоров 1993]).

Обратим внимание на то, что в любовных свиданиях, особенно если они связаны с разрывом, преобладает «задыхание», подчеркивающее ситуацию «порога», т.е. нахождение на границе жизни и смерти: *«Странно вспомнить: душа тосковала, задыхалась в предсмертном бреду»* («В Царском Селе» [Ахматова 1986, I: 23]), *«Задыхаясь, я крикнула: “Шутка все, что было. Уйдешь, я умру”»* («Сжала руки под темной вуалью...» [Ахматова 1986, I: 25]). *«И, прощаясь, держась за перила, она словно с трудом говорила»* («Хочешь знать, как все это было?» [Ахматова 1986, I: 28]).

¹ См., напр., любовь – «*пытка сильных*», «*огненный недуг*», а Муза в «Музе» из цикла «Гайны ремесла» – «*Жестче, чем лихорадка, оттрепет*» и т.д. [Ахматова 1986, I: 191]. Подробнее о Музах и о лихорадках у Ахматовой см.: Фагуно 1980.

*Дыхание*¹. Чахотка – болезнь, направленная, в первую очередь, на уничтожение важнейшей функции организма – дыхания. «Дыхание» в культуре – понятие равноценное, тождественное жизни; единственная функция, утрата которой ведет к мгновенной смерти².

С дыханием связан христологический аспект лебединой темы. Поэт Анненский, учитель, осмыслен по аналогии с Христом (здесь актуальны мотивы странничества, теневого существования, идея жертвенности и т.д.), жизнь поэта – в формулах жизни Христа («*Всех пожалел, во всех вдохнул томленье - и задохнулся...*» в стихотворении «Учитель» из «Венка мертвым» [Ахматова 1986, I: 243]). Подспудно возникающий в миниатюре мотив дороги – крестного пути – связан с ритмом дыхания: поэт умирает на вздохе, оказавшемся смертельным, так как «вдох» – это вбирание мира, исполненного яда. Несостоявшийся выдох – следствие удушения, отравы.

«*Гефсиманский вздох*» Пастернака («Борису Пастернаку» из «Венка мертвым» [Ахматова 1986, I: 246]) имеет развернутую семантику в тексте Ахматовой. Это вздох, отсылающий к евангельской ситуации преподнесения горчайшей чаши Христу в Гефсиманском саду. «Вздох» здесь – знак спокойствия человека, смирившегося перед неизбежностью судьбы; выражение сознания вершащейся судьбы, знания собственного финала. Но «вздох» – это аналог театральной паузы, совпадающей с задержкой дыхания, своего рода «опасный жест», завершающийся смертью. Аналогия с театральной паузой отсылает к роману «Доктор Живаго», к лирическому циклу Юрия Живаго. Наконец, это вздох о той истине, которая открывается любому человеку только на пороге жизни и смерти.

«Вздох» – мера человеческого пути, пути поколения. «Вздох» вбирает в себя знание «концов» и «начал». «Вздох» – мера сгущенного евангельского времени, несущего пророчество о будущем: «*До желанного водораздела, [...] оставалось лишь раз вздохнуть...*» («*De profundis...*» из «Венка мертвым» [Ахматова 1986, I: 243]).

Любовь как род недуга – состояние между жизнью и смертью, обусловленное дыханием. Любовь существует у Ахматовой, как и у Пушкина, в ритме хождения, а пространство, измеряемое шагами, пре-

¹ На древнюю мифологическую мотивировку (связь «стиха», «дыхания» и «души») указал Р.Тименчик, ссылаясь на Н.Гумилева и В.Недоброво Тименчик 1975: 215.

² Ср.: потеря слуха, обоняния, зрения компенсируется другим, смежным и замещающим, обострением его; отсутствие дыхания ничем не восполняется, ничем не замещается.

вращается в «ландшафт дыхания»¹. Каждый шаг – «возрастание любви» – сопровождается обретением плоти²: «*И мы, словно смертные люди, по белому снегу идем*» («Как площади эти обширны...») [Ахматова 1986, I: 93].

Апогей переживания страсти совпадает с остановкой дыхания, с «задыханием»: «*Не чудо ль, что нынче пробудем мы час предразлучный вдвоем? Безвольно слабеют колени, и, кажется, нечем дышать...*» («Как площади эти обширны...») [Ахматова 1986, I: 93]) – и, согласно фольклорной традиции, со смертью, духовным обмороком. Свидание как эпизод романного действия на языке Ахматовой получает обозначение «*час предразлучный*», в котором сохраняется ощущение «края», «бездны», «конца», «границы». Другое пространство в финале стихотворения – «сад» – аналог запредельного мира или рая до грехопадения, поэтому возвращение в него читается как отлет души от тела (состояние чистоты, обретенное вследствие отказа от любви). Любовь дает человеку возможность переживания в одном миге всего крестного пути от рождения до распятия. Другой полюс – обретение легкости, утрата всякой заземленности. Любовь, введенная в круг природных явлений, получает свое место в календарном цикле («*пятое время года*») – аналогия буинского «легкого дыхания» с его чудом видения мира как праздничного.

Дыхание становится ощутимым в катастрофические моменты бытия человека и мира, в моменты разлома, развала, разрушения. В эсхатологической картине одичавшего мира, стоящего под знаком смерти (метафора хищной птицы Ворона), мира, отданного на поругание «*голодной тоске*» (в подтексте: бродячие собаки, глодающие кости скелета разваливающегося мира – разрушающегося дома), подчеркнута обостренное ощущение времени в его онтологической сущности, когда человек близок к постижению тайны мира:

*Все расхищено, предано, продано,
Черной смерти мелькает крыло,
Все голодной тоскою изглодано,
от чего же нам стало светло?
Днем дыханьями веет вишневыми
Небывалый над городом лес...*

(«Все расхищено, предано, продано...») [Ахматова 1986, I: 155]

¹ См. о метафизике пейзажа: Подорога 1993.

² Ср.: у Лермонтова влюбленный Демон «человечивается».

Или в символической картине возрождения, где «запоздалая весна» («Памяти друга» [Ахматова 1986, I: 203]) вдыхает жизнь в слабое растение – акт, по функции тождественный божественному вдохновению жизни в человека.

Язык дыхания замещает язык любви в «поединке роковом», в «маскарадном бытии», в несовпадении переживаемого и произносимого. Традиционно слово – итог выдоха, естественное завершение дыхательного акта, реализованное в звучании, т.е. своеобразной материализации мысли и чувства в слове. Двоящееся слово становится выражением искусственного разъятия двух физиологически нераздельных актов. Произнесенное слово есть деформированное, искаженное, ложное, неистинное: *«И в дыхании твоих проклятий мне иные чудятся слова: те, что туже и хмельней объятий, а нежны, как первая трава»* (Из трагедии «Пролог, или сон во сне» [Ахматова 1986, I: 228]).

«Иное слово» – слово, несущее органику бытия, его стихийность, первозданность, слово, в котором смысл не затемнен интеллектуальными наслоениями, идущее из глубины, изнутри. «Иное слово» – слово, улавливаемое «шестым чувством», не доступное другим, залегающее в глубинном слое души, противостоящее мертвой реальности оболочки, его табуирующей и искажающей, слово, располагающееся на грани сна/реальности.

По контрасту с этим понимание «языка дыхания» приходит в состоянии слияния с миром, ставшего из чужого своим, как, например, в ташкентских картинах *«азийского дома»*. Дыхание – особый язык в «зонах молчания», язык дологических знаний, выражающий состояние особого контакта с миром инобытийным («Ташкент зацветает» [Ахматова 1986, I: 208]).

Воздух. Воздух сам по себе «опасных» зон не создает; но дефицит воздуха может привести к нарушению жизненного цикла. Воздух, будучи естественной средой для человека, создает условия для его существования; это своеобразное *«вещество существования»*. «Воздух» – стихия маргинальная, соединяющая верх/низ. Потусторонний мир – мир безвоздушный, тени в воздухе не нуждаются. «Воздух» – стихия, присутствие которой в обычном состоянии не ощущается, только дефицит воздуха или его необычное качество актуализирует эту стихию.

У Ахматовой инобытийный мир строится по модели здешнего, с вычетом идеологического и с усилением культурологического, поэтому там появляется то, чего недостает здесь: *«О, как пряно дыханье звезды, мне когда-то приснившейся там...»* («Венок мертвым»: «Я над ними склонюсь, как над чашей...») [Ахматова 1986, I: 245]).

Замена признака (запах) на функцию (дыхание) принципиальна, так подчеркивается «духотворенное» начало иного мира, неорганического по сути, и выражается тоска по «живой жизни». Ахматова создает свой миф о Поэте, в основе которого метафора удушения, общая судьба поэтов – положение бездны на краю, задыхание над бездной, необходимость дышать воздухом, пахнущим смертью¹.

Воздух становится ощутимым в пограничных ситуациях, когда события реальной жизни («сюжет для небольшого рассказа») превращаются в текст – перетекают в песенную реальность, причем встреча обычно происходит у воды на набережной: «*И в этот час была мне отдана последняя из всех безумных песен*» («В последний раз мы встретились тогда...» [Ахматова 1986, I: 54]).

«Последняя» здесь в значении ‘*песня последней встречи*’, то есть предельности постижимости (для разума) происходящего. «Пограничная ситуация», связывающая «начала» и «концы», есть завершение жизненного «романа» и обретение им продолжения в песне. «Воздух» не просто обрамляет «романную» ситуацию, но является проводником любовной энергии в творческую. «Воздух» и есть выражение благодати, в данном случае совпадения человека с самим собой: «*Затем, что воздух был совсем не наш, а как подарок божий, – так чудесен*» («В последний раз мы встретились тогда...» [Ахматова 1986, I: 54]).

«Воздух» – своеобразная «материя», из которой рождаются стихи, он стихогенен по сути.

Оппозиция *грязное/ чистое* не работает в поэзии Ахматовой. «Пыль» не имеет ничего общего с мусором, нечистотой. «Пыль» чаще всего знак метаморфоз и вестей из нездешнего мира; она создает эффект присутствия-отсутствия, «оформляя» мистическую встречу с возлюбленным. Будучи аполлоническим знаком, она является ипостасью «мертвого жениха» в поэзии Ахматовой (солнца как мужского начала)².

«Пыль» – компонент воздуха в замкнутом пространстве, как правило, опустевшего или пустого дома (разоренного, разрушенного). Пыль становится ощущаемой в пограничных для человека ситуациях: в момент разрыва («золотая»)³ или в воспоминании о возлюбленном

¹ Ср.: запахи в поэзии XIX века: Козубовская 2005.

² См. надпись, сделанную Анной Ахматовой Владимиру К. Шилейко: «*Моему солнцу. Анна*» [Летопись 1998, II: 12]. Что касается семантем грязь/чистота, в том числе и «пыли» – см., напр.: Козубовская 1999 и Спивак 999.

³ См.: «*Проводила друга до передней, постояла в золотой пыли...*» [Ахматова 1986, I: 57].

(«жаркая», «сквозная»)¹. Эпитет «жаркая» отсылает к солнечной ипостаси мужчины, появление которого вызывает духоту (как состояние мира) и удушье (как состояние любящей женщины); два других несут семантику нити, обрыв которой, согласно мифологическим представлениям, несет смерть. Таким образом, «пыль» судьбоносна для Ахматовой, так как заключает в себе мифологему жизни и смерти. Именно в пограничных для человека ситуациях, когда воздух обретает свойства «истонченной материи» и человек получает возможность присутствовать при соприкосновении миров.

В поэзии Ахматовой представлена определенная иерархия воздушных сред, градация воздуха в соответствии с культурными топосами.

1. **«Тонкий воздух»** Петербурга (где «тонкий» – в значении «прозрачный»). Эпитет отсылает к живописной технике импрессионистов, к опыту художников, работающих на пленере. «Тонкий воздух» делает отчетливыми геометрические линии города, подчеркивая красоту его графики, с одной стороны, с другой, – становясь своего рода статичной средой для застывшего мира, парадоксально придавая ему призрачность. Воздух Петербурга, по Ахматовой, адекватен пространству города-мифа, города-призрака. «Тонкий воздух» в сочетании со свежим ветром, «небо» – три ипостаси одного (ангельского) лика, охраняющего человека, а Петербург – земная ипостась божьего ангела, двойник, поэтому Петербург и получает функцию города-оберега, являющегося сообщником влюбленных в их тайном обручении. Зеркальность земного и небесного, несовпадение тайного и явного – закономерность существования в городе-призраке.

2. **«Царскосельский воздух»** как стихогенное пространство, где дыхание перетекает в слово: «[...] *Царскосельский воздух был создан, чтобы песни повторять*» («Все души милых на высоких звездах...») [Ахматова 1986, I: 215]).

«Воздух» наполненный культурой, несущий «память культуры», органический мир, являющийся поэтической цитатой в Книге Бытия, в Книге Культуры.

3. **«Воздух парадизов»** – околпетербургского пространства и окрестностей, обладающий целебными свойствами и одновременно являющийся вестником другого мира. Таков комаровский воздух, воз-

¹ См.: «Солнце комнату наполнило пылью жаркой и сквозной...» [Ахматова 1986, I: 66].

дух приморского парка: «[...] *воздух веший, морской свершивший перелет*» («Приморский сонет» [Ахматова 1986, I: 234]).

Воздух, преодолевающий пространства и разрушающий всякие границы между ними, наделяет мир чудесными превращениями.

4. «*Воздух театральный*» и «*пьяный воздух*». Наконец, необычайное состояние воздуха, напоминающее о Вечности, обнаруживающее полярность бытия. Так, воздух воспринимается в театральном-обрядовом ракурсе, превращая мир в театральную сцену, на которой разворачивается Вселенская мистерия, как бы демонстрирующая реализацию метафоры мир-театр.

Метафора осуществляется в тексте обряда, творимого для себя, так подчеркивается конечность бытия, эсхатологического по сути. «Театральное» здесь поглощает «обрядовое», древняя мифологема жизни и смерти в ее нераздельности взорвана изнутри: так отнята надежда на воскресение. «Театральное» здесь и в сознании неизбежности собственного конца, и в участии в последнем обряде, совпадающем с реальной смертью (ср.: Моцарт, написавший «Реквием» для самого себя).

Другой полюс – праздничное состояние мира как разлившаяся дионисийская стихия. «*А воздух, пьяный как вино*» («Земля хотя и неродная...» [Ахматова 1986, I: 260]) открывает тайну бытия в мире, бесконечном и безначальном. Будучи отброшенным к своему началу в «вечном возвращении», человек, приобщаясь к тайне мира, постигает тщетность усилий разума: «*А сам закат в волнах эфира такой, что мне не разобрать, конец ли дня, конец ли мира, иль тайна тайн во мне опять*» («Земля хотя и неродная...» [Ахматова 1986, I: 260]).

Опьянение, безумие, бред – истинное состояние, позволяющее прикоснуться к запредельному. Тютчевская идея абсурдности разума, посягнувшего на раскрытие тайны мира, но без тютчевского ужаса перед разверстою бездной.

Духота. Духота – состояние окружающего мира, преимущественно связанное с ощущением мира как такового¹. «Духота» – эквивалент боли, с той разницей, что «боль» локализуется на определенном участке тела, «духота» – боль, разлитая во всей природе, в окружающем мире, не случайно они сопряжены (как, напр., в балладе «Сероглазый король» [Ахматова 1986, I: 42]).

«Духота» у Ахматовой – это знак катастрофы в здешнем мире или посланная из иного мира весть. Духота может быть определена как «деформация» воздуха, подобие «отвердения» и одновременно это

¹ Явная отсылка к Достоевскому. См.: Faryno 1991.

чисто «духовное» или идеальное состояние, связанное исключительно с предчувствиями, со сферой интуиции, подсознания.

«Духота» у Ахматовой – это состояние мира, устремленного к катастрофе, качество эсхатологического мира, который неизбежно должен завершиться взрывом, разломом, разрывом. Обычно «духота» – символическая «декорация» ситуаций встреч: *«Было душно от жгучего света, а взгляды его – как лучи»* («Смятение» [Ахматова 1986, I: 49]).

Переживаемое состояние духоты (аналогично: задыхания как умирания) родственно по семантике ослеплению от непостижимо близкого присутствия божества, следовательно, согласно мифологической логике, это – наказание за нарушение запрета (он – Бог, Аполлон, Солнце).

Столь трудновыносимое состояние для Ахматовой – одна из констант мира, причем, очевидно, что «духота» греховна, она связана со страстями мирскими, сжигающими душу, с болью, причиняемой ими. Таким образом, «духота» – это проекция земного хаоса, дисгармонии. Повторяющаяся ситуация отказа от мира в пользу сада (безгрешного, отшельнического, мирного) означает отказ от страстей.

«Духота» несет семантику несостоявшегося счастья, за которым следует всеобщее разрушение (дома, сада, мира). Душный ветер, буйствующий в саду, – последний аккорд в картине будущего разрушения, – двойник, материализующий болевое ощущение, скрытое в подсознании.

«Духота», помимо греховности, несет более расширительное значение «нечистоты» (в фольклорном смысле). *Мост* – гибельное место, порог, с которого начинается преображение плоти – возможность обретения русалочьей ипостаси. «Духота» – признак нечистого места, обрастающего легендами, преданиями¹.

Но «духота» амбивалентна по функции и по значению. Так, входящая в состав запахов, она обнаруживает другое измерение предметов: *«Так душно пахнет старое саше»* («Вечерняя комната» [Ахматова 1986, I: 41]). Таковы вещи, хранящие аромат любви, давние горестные заметки, или аромат прошлого, ушедшего и невозвратимого, обладающего, однако, пьянящей силой – ср. в «Трех стихотворениях»: *«[...] И в сумраке лож тот запах и душины, и сладкий»* («И в памяти черной пошарив, найдешь...») [Ахматова 1986, I: 241]).

¹ Ср. стихотворение «Венеция», где «культурное пространство Венеции» идеально для человека: *«Но не тесно в этой тесноте и не душно в сырости и зное»* [Ахматова 1986, I: 74]

Семантика опьянения присуща духоте как качеству душевной тоски, распознаваемой другой женщиной-подругой: *«И поняла ты, что травная и душная во мне тоска»* («Туманом легким парк наполнился...» [Ахматова 1986, I: 47])¹.

Удушение. Удушье. Состояния, переживаемое героиней, именуются на языке психосоматических понятий – на языке тела или его органов. Так, «удушение» – формула, в равной степени определяющая силу переживаемых состояний горя и радости, потрясения и блаженства: *«радость душит», «горе душит – не задушит...», «томит и душит обиды и разлуки боль».*

«Удушение» – функция, нацеленная на лишение жизни, и одновременно состояние на грани жизни и смерти. Тяжесть его переживания усугубляется «бесслезностью» – состоянием окаменения, омертвления. Слезный финал означает благополучный исход, снимающий эффект затрудненного дыхания, подобно тому, как слезы – своеобразная психотерапия в похоронном обряде, снимающая негативные явления. «Удушение» связано с болью и, следовательно, обладает аналогичной функцией – удостоверения реальности переживаемых состояний (см. в сказках: уколотся, чтоб проверить, что живой, не спящий и т.д.). Поэтические формулы, производные от древних метафор, – создание коллективного мышления – точно обозначают тонкую связь физического и духовного. Следуя фольклорно-мифологической традиции, Ахматова персонифицирует источник боли. Таким качеством наделяется любовь, частности, в «Полночных стихах»: *«А ночью ледяной рукой душила обоих разом. В разных городах»* («И последнее» [Ахматова 1986, I: 233]).

В персонификации наблюдается лишь частичная антропоморфность, получившая телесное выражение.

Тем же качеством наделяется воздух в хронотопе встречи-разлуки – особом локусе времени-пространства. Пространство, зеркально удваивающееся с нарастанием культурной знаковости (*«азийское»*, сначала тождественное «экзотическому», постепенно приобретает признаки нереального: «Багдад» – имя, отсылающее к сказочной реальности «1000 и одной ночи»), существует одновременно как «свое» и «чужое»: это и *«азийский дом»*, приютивший странницу, лишившуюся дома, и *«место во вселенной»*, где остро ощущается *«воздух сиротства».*

¹ Ср. еще: *«Он предал тебя тоске и удушью отравительницы-любви»* («Отрывок» [Ахматова 1986, I: 55]).

Оппозиция свое/чужое снимается в зеркальной перспективе удаления. Встреча-разлука, создав атмосферу удушья, внушив боль, чудесно преобразует пространство; доведенное до предела несходство Востока/Запада в стихах «Из цикла «Ташкентские страницы»:

*То мог быть Стамбул или даже Багдад,
Но, увы! не Варшава, не Ленинград,
И горькое это несходство
Душило, как воздух сиротства.*

(«В ту ночь мы сошли друг от друга с ума...» [Ахматова 1986, I: 239])

– иную плоскость идеального, где месяц – символ благополучия и бесконечного путешествия во Вселенной и памяти.

Называние имен восточных городов, расширяющих «азиатские» границы, как бы уводит за пределы «чужого», от ощущения чужого, – это и есть пересоздание-пересотворение бытия: «чужая» земля оборачивается «ничейной», существующей в предельно сгущенном времени (многослойном, тождественном вечности). «Встреча-разлука» – архетип, вариант «вечного возвращения», а «ничейная» – райская, до грехопадения, *до всего*. «Безумство любви» способно вернуть таинственную ночь.

Функцией удушья наделяются нерожденные стихи, не отлившиеся в слово, не излившиеся из души. Гипотетический вариант смерти (пророчество или предсказание) собственной смерти вполне укладывается в схему недуга: «*И сколько я стихов не написала, и тайный хор их бродит вокруг меня и, может быть, еще когда-нибудь меня задуют...*» («Северные элегии» <Пятая: «Меня как реку...» [Ахматова 1986, I: 257])¹.

И «Последнее стихотворение» в цикле «Тайны ремесла» [Ахматова 1986, I: 192-193] как заглушенный стон, прерванное стихом дыхание: рожденные дыханием жизни, стихи хотят быть рожденными в жизнь.

Запах. «Удушье» связано со сферой запахов. Острое чутье на запахи, избирательность запахов отличает ахматовский текст. Помимо нейтральных, т.е. запахов, присутствующих как данность, есть запахи, создающие «опасные зоны». Это резкие, будоражащие запахи, несущие душевную смуту. Как правило, эти запахи обладают функцией

¹ Ср.: «*Нежной пленницей песня умерла в груди моей*» («Сразу стало тихо в доме...» [Ахматова 1986, I: 123]), «*Многое, еще, наверно, хочет быть воспетым голосом моим...*» («Тайны ремесла» [Ахматова 1986, I: 194]).

причинения боли (создают «болевого эффект»). Так, «запах дегтя», связанный изначально с мужским началом, вызывает ощущение физической боли «в теле, раненном тоской» («Рыбак» [Ахматова 1986, I: 43]), он знак любовного томления, пробуждающейся чувственности. «Крепкий запах морского каната», обжигаящий ноздри, становится знаком изменения судьбы («Побег» [Ахматова 1986, I: 94]). Таким образом, резкие запахи связаны преимущественно с мужским, волевым началом и предчувствием трагических последствий. Одновременно это запахи, функция которых – удостоверение бытия реального мира и человека в нем.

Узкое пространство обладает своей амплитудой запахов. Так, цветы и вещи, втянутые в ауру любви, восстанавливают прошлое, реконструируют его из запахов, обнаруживая его присутствие в настоящем и обнажая тем самым многослойность времени. «Запахи памяти» несут целостный эффект: «*Мимоза пахнет Ниццей и теплом*» («Вечерние часы перед столом...» [Ахматова 1986, I: 69]); «*В апреле запах прели и земли, | И первый поцелуй...*» – в пространстве Царского Села («Городу Пушкина» [Ахматова 1986, I: 236]). «Запахи прошлого», тождественные свету, являются проводниками из одного мира в другой. И, наоборот, запахи внушают ощущения неясной тревоги, предчувствие конца, завершенности чего-то: «*Припахивало табаком, мышами, сундуком открытым и обступало ядовитым туманцем...*» («Последнее возвращение» [Ахматова 1986, I: 216]). Ср.: «запах теплый | Мертвой лебеды» в огороде, который глушит предчувствие беды («Песенка» 1911 года «*Я на солнечном восходе...*» [Ахматова 1986, I: 34]). Так соотносятся физиологические ощущения с душевными муками, обуславливая друг друга.

Полюсом «резких запахов» являются «сладкие» запахи, или «благовонные»: «*Здесь горных трав легко благоуханье*» («Здесь Пушкина изгнанье началось...» [Ахматова 1986, I: 174]).

«Кавказский текст» имеет биографический подтекст. «Легкое дыхание» здесь знак избавления от многолетнего бремени, груза, который Ахматова ни на кого не могла переложить¹. «Легкое дыхание» – знак пребывания в особом резком состоянии, в особом измерении, когда тело не ощущается, не мешает и не напоминает о себе болезненными уколами. Это своеобразное откупоривание органов дыхания, их очищение, ведущее к устранению преград для дыхания, возвращает ощущение радостного принятия бытия и чувство первозданности при-

¹ См. в медицине – ароматерапия, спелеотерапия.

роды и мира. Подобные метаморфозы происходят в специфическом пространстве (Кавказ, Азия, Юг, горы), снимающем границы своего/чужого, изменяющем статус изгнанника – человека, выброшенного с пира жизни.

Мотив необычных, обращенных запахов у Ахматовой связан с чудесами. Так, осенний мир, подчиненный законам зеркальной перспективы (все движется в обратную сторону), предсказывает возвращение друга. Вершинным моментом всеобщей деформации, превращений, метаморфоз является запах: *«И крапива запахла, как розы, но только сильнее...»* («Небывалая осень построила купол высокий...» [Ахматова 1986, I: 152]).

У Ахматовой сохраняется двойная мотивировка происходящего: либо следствие бесовской силы, либо самоорганизация мира как текста: *«Было душно от зорь, нестерпимых, бесовских и алых»* («Небывалая осень построила купол высокий...» [Ахматова 1986, I: 152]). С другой стороны, сюжет прочитывается в контексте античного мифа об обретении Деметрой дочери ее Персефоны. Благоухание – высшая степень проявления запаха, ведущее к состоянию опьянения или переключения в иной план, инобытийный: *«Шиповник так благоухал, что даже превратился в слово...»* («Шиповник цветет» [Ахматова 1986, I: 223]).

Для понимания «таинственного недуга» Ахматовой важен культурологический код: спасение несет Культура.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Аверинцев С.С.* Золото в системе символов в ранневизантийской культуре// Византия. Южные славяне. Древняя Русь. Западная Европа, Москва. - М., 1973.
- Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. - М., 1977.
- Аверинцев С.С.* Типология отношения к книге в культурах древнего Востока, античности, раннего средневековья // Античность и античная традиция в культуре и искусстве народов Советского Востока. - М., 1978.
- Азбукина А.В.* Семантика образа-символа «соловей» в индивидуально-авторском контексте// Слово и мысль Баратынского. Учен. зап. Казанского гос. ун-та. - Т. 139. - Казань, 2000. - С. 12-16.
- Айхенвальд Ю.* Пушкин// Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. - М., 1994.
- Альми И.Л.* Элегии Баратынского 1819-1924 гг. // Вопросы истории русской литературы. - Л., 1961.
- Альми И.Л.* Миниатюра в русской лирике 1/3 XIX в. // Учен. зап. Владимир. пед. ин-та. – Владимир, 1969. - Т. 19. Серия «Литература». - Вып. 4.
- Амбодик (Максимович) Н.* Эмблемы и символы. - М., 1995.
- Анненков П.В.* Материалы для биографии Пушкина. - М., 1984.
- Анненский И.* Книги отражений. - Л., 1979.
- Аношкина В.Н.* Особенности русского предромантического эпистолярия в творчестве Батюшкова// Островский, Чехов и литературный процесс XIX-XX вв. - М., 2003.
- Аринштейн Л.М.* Пушкин: непричесанная биография. - М., 1999.
- Ахматова А.А.* Сочинения: В 2 т. - М., 1986.
- Аишурин Н.С.* Пушкинская Москва. - СПб., 1998.
- Байбурин А.К.* Ритуал в традиционной культуре (структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов). - СПб., 1993.
- Байбурин А.К., Левинтон Г.А.* Похороны и свадьба // Исследования в области балто-славянской культуры. - М., 1990;
- Баратынский Е.А.* Стихотворения. Поэмы. - М., 1982 (серия «Литературные памятники»).
- Баратынский Е.А.* Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. - М., 1987.
- Баратынский Е.А.* Полн. собр. стихотворений. - Л., 1989 (Библиотека поэта. Большая серия).
- Батюшков: Исследования и материалы.* - Череповец, 2002.
- Батюшков К.Н.* Сочинения: В 3 т. - М., 1886.
- Батюшков К.Н.* Опыт в стихах и прозе. - М., 1977.
- Башкирцева М.К.* Дневник. - М., 1991.
- Березкина С.В.* Мотивы матери и материнства в творчестве А.С. Пушкина// Русская литература. - СПб., 2001. - № 1.
- Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. - М., 1974.
- Бернштам Т.А.* Плач и его отношение к жизни и смерти // Восточно-славянские этнографические древности. - М., 1985.

- Бойко М.* Авторские миры в русской культуре первой половины XIX в. - СПб., 2005.
- Боратынский Е.А.* Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. - М., 1951.
- Боратынский Е.А.* Полн. собр. соч. (Библиотека поэта. Большая серия). - Л., 1989.
- Боратынский Е.А.* Авторская книга лирики. Справочный том. - М., 2003.
- Бочаров С.Г.* «Поэзия таинственных скорбей»// Баратынский Е.А. Стихотворения. - М., 1976 (серия «Поэтическая Россия»).
- Бочаров С.Г.* Поэтическое предание и поэтика Пушкина // Пушкин и литература народов СССР. - Ереван, 1979.
- Бочаров С.Г.* «Обречен борьбе верховной...»//Контекст: литературно-теоретические исследования. - М., 1986. - С. 96-143.
- Бочаров С.Г.* Сюжеты русской литературы. - М., 1999.
- Бройтман С.Н.* Проблема диалога в русской лирике первой половины XIX в. - Махачкала, 1983.
- Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX - начала XX веков в свете исторической поэтики (субъектно-образная структура). - Махачкала, 1989.
- Бройтман С.Н.* Субъектно-образная структура русской лирики конца XVIII - начала XIX века // Филологические науки. - М., 1989. - № 2. а
- Бройтман С.Н.* Поэтика стихотворения Пушкина «Для берегов отчизны дальной»// Русская словесность. - М., 1999.- № 2.
- Бройтман С.Н.* Тайная поэтика Пушкина. - Тверь, 2001.
- Бунаков Н.* Батюшков. Критико-биографический очерк // Москвитянин. - 1855. - Т. VI. - № 23-24. - С. 89-112.
- Бунаков Н.* Батюшков. Критико-биографический очерк. - М., 1865.
- Бунаков П.* Батюшков в Вологде // Русский вестник. - 1874. - Т. 112. - № 7-8.
- Бычков А.А.* Энциклопедия языческих богов. Мифы древних славян. - М., 2001.
- В.А. Жуковский. Сб. изд. журнала «Русский библиофил». - СПб., 1912.
- Вайль П., Генис А.* Родная речь. - М., 1990.
- Вайскопф М.* Птица-тройка и колесница души. - М., 2003.
- Вацуро В.Э.* Лирика пушкинской поры: Элегическая школа. - СПб., 1994.
- Веселовский А.Н.* Жуковский В.А. Поэзия чувства и сердечного воображения. - СПб., 1904.
- Веселовский С.Б.* Род и предки Пушкина в истории. - М., 1990.
- Вещь в искусстве. Материалы научной конференции. - М, 1986.
- Видова О.И.* Пушкин и русский Ренессанс. - М., 2004.
- Виноградов В.В.* Стиль Пушкина. - М., 1941.
- Виролайнен М.Н.* Лицейская лирика Пушкина//Пушкин А.С. Лицейская лирика. - СПб., 1993.
- Виролайнен М.Н.* Речь и молчание. - СПб., 2003.

- Володина Н.В.* Проблема соотношения автора и героя лирики Батюшкова // Батюшков: материалы и исследования. - Череповец, 2002.
- Вульф А.Н.* Дневники 1827-1842 // Любцовый быт пушкинской эпохи: В 2 т. / Сост. С.Т. Овчинникова. - Т. 1. - М., 1994.
- Вяземский П.А.* Стихотворения (Библиотека поэта. Большая серия). - Л., 1986.
- Гаспаров М.Л.* Три типа русской романтической элегии // Контекст-88. - М., 1989.
- Гаспаров М.Л.* Овидий в изгнании // Публий Овидий Назон. Скорбные элегии. Письма с Понта (серия «Литературные памятники»). - Л., 1982.
- Гейер Хетсо.* Е.Баратынский. Жизнь и творчество. - Осло, 1973.
- Гейер Хетсо.* Лексика стихотворений Лермонтова. - Oslo, 1973.
- Гельфонд М.М.* Апофатическое описание музы в творчестве Пушкина и Боратынского // Новые страницы боратыноведения. - Тамбов, 2004.
- Гельфонд М.М.* Слово в поэтическом мире Е.Баратынского // Слово и мысль Боратынского. - Казань, 2000.
- Геронимус В.А.* Формы романтического алогизма в стихотворении Пушкина «Редеет облаков летучая гряда...» // Вестник МГУ. - М., 1998. - Сер. 9. Филология.
- Гершензон М.* Два этюда о Пушкине // Вопросы теории и психологии творчества. Т. VIII. - Харьков, 1922.
- Гершензон М.* Пушкин и Батюшков // Атений. Историко-литературный временник. Кн. 1-2. 1924.
- Гизметдинов Г.Х.* Особенности употребления античных имен в лирике Е.Баратынского // Слово и мысль Боратынского. - Казань, 2000.
- Гиллельсон М.И.* Молодой Пушкин и арзамасское братство. - Л., 1974.
- Гинзбург Л.Я.* О лирике. - Л., 1974.
- Гитин В.* Текст как точка зрения: лексические отрицания у Баратынского // Russian studies. - 1996. - Т. II. - № 1.
- Глебов Г.* Философия природа в теоретических высказываниях и творчестве практике Пушкина // Временник Пушкинской Комиссии (2). - М.; Л., 1936.
- Глебов И.* У истоков жизни // Орфей. - Пг., 1922.
- Глебов Г.* Пушкин и Гете // Звенья. - М.; Л., 1933.
- Гомперц Г.* Жизнеописание греческих философов и идея внутренней свободы. - СПб., 1914.
- Гофман М.* Невеста и жена Пушкина. - М., 2001.
- Грехнев В.А.* Дружеское послание пушкинской поры // Болдинские чтения. - Горький, 1978. С. 32-48.
- Грехнев В.А.* Этюды о лирике Пушкина. - Нижний Новгород, 1991.
- Грехнев В.А.* Лирика Пушкина: о поэтике жанров. - Горький, 1985.
- Грехнев В.А.* О жанровых связях и композиционных принципах ранних элегий Баратынского // Вопросы сюжета и композиции. - Горький, 1982. С. 39-52.
- Грехнев В.А.* Болдинская лирика Пушкина. - Горький, 1976, 1980.

- Григорьева А., Иванова Н.* Язык лирики XIX в. Пушкин. Некрасов. - М., 1981.
- Григорьева Е.Н.* Категория судьбы в ранней лирике Баратынского// Имя - сюжет – миф. - СПб., 1996.
- Григорьян К.Н.* «Ультраромантический род поэзии»// Русский романтизм. - Л., 1978.
- Григорьян К.Н.* Пушкинская элегия. - Л., 1990.
- Гринлиф М.* Пушкин и романтическая мода. - СПб., 2006.
- Гроссман Л.* Этюды о Пушкине. - М.; Пг., 1928.
- Грот Я.* Пушкинский лицей. - М., 1998.
- Жуковский Г.А.* Пушкин и русские романтики. - М., 1965.
- Гура В.* Талант сильный и самобытный // Батюшков К.Н. Сочинения. - Архангельск, 1979.
- Гусейнов Г.* Мифологемы «судьбы», «правды» и «ритуала» у Эсхила. Автореферат дисс... канд. филол. наук. - М., 1979.
- Дарвин М.Н.* Поэтика лирического цикла («Сумерки» Е. Баратынского). - Кемерово, 1987.
- Демиденко Е.Л.* Значение и функции общефольклорного образа камня // Русский фольклор. - Л., 1987. - Т. 24.
- Дерптский дневник 1816 г. Июнь* // Гофман М.Л. Пушкинский музей А.Ф. Онегина. - Paris, 1926.
- Диментова А.Ю.* «О страннике таком скажу я повесть вам...» (Пушкин и Батюшков: к вопросу о поэтическом диалоге// Филологические экзерсисы. - М., 1999. - Вып. 2.
- Дмитриева Е.Е.* Тема Аркадии в поэзии Пушкина// Пушкин и мировая литература. - М., 1999.
- Дневники Жуковского.* - СПб., 1903.
- Донин А.Н.* Пейзажные рисунки Пушкина в рукописи стихотворения «Осень»// Грехневские чтения. - Нижний Новгород, 2001.
- Дубровский А.В.* «Мой неискусный карандаш...»// Рисунки Пушкина. - СПб., 2000.
- Евзлин М.* Космогония и ритуал. - М., 1993.
- Еремина В.И.* К вопросу об истоках и общности представлений о свадебной и погребальной обрядности: «Невеста в черном» // Русский фольклор. - Л., 1987. - Т. XXIV.
- Жаккар Ж.-Ф.* Между «до» и «после»: эротический элемент в поэме Пушкина «Руслан и Людмила»// Ежеквартальник русской филологии и культуры. - СПб., 1994. - Т. 1. - № 1.
- Жуковский В.А.* Переписка с Плетневым // Плетнев П.А. Соч.: В 3 т. - СПб., 1883.
- Жуковский В.А.* Собр. соч.: В 12 т. - СПб., 1902.
- Жуковский В.А.* Собр. соч.: В 4 т. Т. I. - М., 1959.
- Жуковский В.А.* Собр. соч.: В 3 т. - М., 1980.
- Жуковский В.А.* Эстетика и критика. - М., 1985.
- Здесь жил Пушкин.* - Л., 1963.

Зубков Н.Н. Поэзия Батюшкова: эволюция поэтической системы и ее прижизненные книжные манифесты. Автореферат дисс... канд. филол. наук. - М., 1996.

Зубков Н.Н. О системе батюшковских элегий // Филологические науки. - М., 1981. - № 5.

Зырянов О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. - Екатеринбург, 2003.

Иваницкий А.И. Обратимое и ахронное время у Пушкина и А.Блока («9-е подражание Корану» и «Соловьиный сад»)// Символизм и русская литература XIX века. - СПб., 2001.

Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. - СПб., 1994.

Иванова О.Ю. Пушкин в античных мифологемах И.Анненского// Пушкин и мир античности. - М., 1999.

Иезуитова Р.В. Жуковский и его время. - М., 1989.

Иезуитова Р.В. Шутливые жанры в поэзии Жуковского и Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. - Т. X. - Л., 1982.

Иезуитова Р.В. Жуковский – поэт-художник: штрихи к портрету// Рисунки писателей. - СПб., 2000.

Ильин В. Аполлон и Дионис в творчестве Пушкина // Пушкин в русской философской критике. - М., 1990.

Исследования в области балто-славянских древностей. Погребальный обряд. - М., 1990.

Кагаров Е. Древнегреческая музыка. - Воронеж, 1908.

Кагаров Е. Состав и происхождение свадебной обрядности// Сборник музея антропологии и этнографии. VIII. - Л., 1929.

Канунова Ф.З. Мотив «завесы» в поэзии Жуковского (эстетика «невыразимого» и религия) // Гуманитарные науки в Сибири. - Новосибирск, 1996. - № 4.

Канунова Ф.З. Исследование «О человеческом познании» Д. Юма в восприятии Жуковского // Библиотека Жуковского в Томске. - Томск, 1988.

Канунова Ф.З. О философско-исторических воззрениях Жуковского // Жуковский и русская культура. - М., 1987.

Канунова Ф.З. Вопросы мировоззрения и эстетики Жуковского. - Томск, 1990.

Карташова И.В. Путешествие Гоголя в Италию в контексте романтических странствий// Романтизм: вечное странствие. - М., 2005.

Касаткина В.Н. Предромантизм в русской лирике (Жуковский, Гнедич). - М., 1987, 1988.

Керасиди Н.Х. Жанр утешения в древнегреческой литературе // Проблемы исторической поэтики. - Петрозаводск, 1990.

Керн А.П. Воспоминания о Пушкине. - М., 1988.

Кибальник С.А. Смерть у Пушкина как поэтическая реальность и тема// Христианство и русская литература. - СПб., 1994.

Кибальник С.А. Тема изгнания в поэзии Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. - Т. XIV. - Л., 1991.

- Кибальник С.А.* Об автобиографизме лирики южного периода // Русская литература. - Л., 1987. - № 1.
- Кислицына Е.Г.* К вопросу об отношении Пушкина к религии // Пушкинский сборник. - М.; Пб., 1922.
- Кихней Л.Г.* Стихотворные послания в русской поэзии начала XX века. Автореферат дисс... канд. филол. наук. - М., 1985.
- Кихней Л.Г.* Из истории жанров русской литературы. Стихотворные послания начала XX века. - Владивосток, 1989.
- Кихней Л.Г., Ткачева Н.И.* Анненский: «вещество существования» и образ переживания. - М., 1993.
- Кихней Л.Г.* Акмеизм: миропонимание и поэтика. - М., 2001.
- Козак В.* Смерть в творчестве Пушкина// Символизм и русская литература XIX века. - СПб., 2001.
- Козубовская Г.П.* Лирика Баратынского и проблема творчества. Автореферат канд. дисс. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. - Л., 1980.
- Козубовская Г.П.* Поэтика пушкинского прощального цикла // Проблемы развития русской лирической поэзии XVIII-XIX вв. - М., 1982.
- Козубовская Г.П.* Миф в поэтическом мире А.Фета и А.Ахматовой// Проблемы изучения жизни и творчества Фета. – Курск, 1994.
- Козубовская Г.П.* Проблема мифологизма в русской поэзии конца XIX- начала XX века. - Самара; Барнаул, 1995.
- Козубовская Г.П.* Ольфакторный код поэзии А. Фета: благоволия// А.Фет и русская литература. - Курск, 2005
- Колесов В.В.* Древняя Русь: наследие в слове. Мир человека. - СПб., 2000.
- Колобова Н.М.* Природа в поэзии Пушкина // Пушкинист: Историко-литературный сборник. I. - Пб., 1914.
- Корнеева Т.А.* Некоторые проблемы изучения биографии Боратынского// Слово и мысль Боратынского. Учен. зап. Казанского гос. ун-та. - Казань, 2000.
- Кошелев В.А.* Своеобразие творческих взаимоотношений Жуковского и Батюшкова // Жуковский и русская культура. - Л., 1987.
- Кошелев В.А.* Творческий путь Батюшкова. - Л., 1986.
- Кошелев В.А.* В предчувствии Пушкина: Батюшков в русской словесности начала XIX века. - Псков, 1995.
- Кошелев В.А.* Пушкин: история и предания. - СПб., 2000.
- Кошелев В.А.* О рисунках К.Н. Батюшкова//Рисунки писателей. - СПб., 2000.
- Краснокутский В.С.* Дружеские послания арзамасского круга//Филологический сборник студенческих и аспирантских работ. Вып. 3. - М., 1974.
- Краснокутский В.С.* О своеобразии арзамасского наречия // Замысел, труд, воплощение. - М., 1977.
- Кудрявина И.М., Мальчукова Т.Г.* Миф в лирике Пушкина 1820-х годов // Современные проблемы метода, жанра и поэтики русской литературы. - Петрозаводск, 1991.

- Кунильский Л.Е.* Проблема комического в русской литературе 1/3 XIX в. // Современные проблемы метода, жанра, поэтики. - Петрозаводск, 1991.
- Купер Дж.* Энциклопедия символов. - М., 1995.
- Ларионова Е.О.* Возвращение в Царское село// Пушкин и его современники. - СПб., 2002.
- Левин Ю.Д.* Жуковский и проблемы переводной поэзии // Русские поэты - переводчики XIX в. - Л., 1985.
- Левина Ю.И.* «Прадед мой Пушкин»// Пушкин. Исследования и материалы. - Т. XIII. - Л., 1989.
- Левкович Я.Л.* Автобиографическая проза и письма Пушкина. - Л., 1988. Летопись жизни и творчества Ахматовой. - М., 1996. - Ч.1-2.
- Левкович Я.Л.* Переводы Пушкина из Мицкевича// Пушкин. Исследования и материалы. - Т. VII. - Л., 1974.
- Легенды и мифы о Пушкине. - СПб., 1994.
- Летопись жизни и творчества Пушкина. 1799-1820. - Л., 1991.
- Летопись жизни и творчества Е.А.Баратынского/ Сост. А.М. Песков - М., 1998.
- Литературное наследство. - Т. 16-18. - М., 1934.
- Лихачев Д.С.* «Сады лица» // Литература - реальность - литература. - Л., 1984.
- Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* Миф - имя - культура // Труды по знаковым системам. Вып. VI. - Тарту, 1973 (Учен. зап. Тарт. университета. Вып. 308).
- Лотман Ю.М., Мицк З.Г.* Образы природных стихий в русской литературе. Типология литературных взаимодействий. - Тарту, 1983 (Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 602).
- Лотман Ю.М.* Замысел стихотворения о последнем дне Помпеи// Пушкин и русская литература. - Рига, 1986.
- Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре. - СПб., 2002.
- Лотман Ю. М.* Пушкин. - СПб., 2003.
- Лоцилов И.* Morbus, Medicamentum et Sanus – Choroba, Lek i Zdorowie – Болезнь, Лекарство и Здоровье – Illnes, Medicine and Health// Новая Русская Книга. 2002. № 2(13). ROSSICA – zhz@russ.ru
- Лужницкий П.Н.* Асуміана. Встречи с Ахматовой. - Paris, 1991.
- Лурье А.* Голос Пушкина // Орфей. - Пг., 1922.
- Любкер.* Реальный словарь классической древности. - СПб., 1888.
- Любомудров С.* Античные мотивы в поэзии Пушкина. - СПб., 1901.
- Люсый А.П.* Крымский текст русской культуры и проблема мифологического контекста. Диссертация на соиск. учен. степ. канд. культурологи. - М., 2003.
- Макльсон Дж.* Жанр «лебединой песни» в русской лирике// Символизм и русская литература XIX века. - СПб., 2001.
- Малиндаускене Н.К.* Семантика «зрения» - «свечения» в античности // Из истории античной культуры. - М., 1976.
- Мальчукова Т.Г.* Античная традиция в русской поэзии. - Петрозаводск, 1990.

- Мальчукова Т.Г.* Жанр послания в лирике Пушкина. - Петрозаводск, 1987.
- Мальчукова Т.Г.* Об одном гомеровской образе в поэзии А.С.Пушкина// Время и текст: историко-литературный сборник. - СПб., 2002.
- Манн Ю.В.* Поэтика русского романтизма. - М., 1976.
- Манн Ю.В.* Необходимость Баратынского// Вопросы литературы. - М., 1994. - № 1.
- Маркович В.М.* О значении «одесских» строф в «Евгении Онегине»// Пушкин и другие. - Новгород, 1997.
- Мароши В.В.* Имя автора: историко-типологические аспекты экспрессивности. - Новосибирск, 2000.
- Махов А.Е.* Ранний романтизм в поисках музыки. - М., 1993.
- Махов А.Е., Морозов И.А.* «Играющий бес»: к интерпретации игры у Пушкина// Пушкин и мировая литература. - М., 1999.
- Медведева И.* Пушкинская элегия 20-х годов и «Демон» // Временник пушкинской комиссии. 6. - М.; Л., 1941.
- Миллер Т.А.* Об изучении художественной формы платоновских диалогов // Новое в современной классической филологии. - М., 1979.
- Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. Т. 2. - М., 1987-1988.
- Михайлова Н.И.* Письма В.Л. Пушкина к П.А. Вяземскому// Пушкин. Исследования и материалы. - Т. XI. - Л., 1983.
- Михайлова Н.И.* «Парнасский мой отец...». - М., 1983.
- Молок Д.Ю.* Черты имплицитной мифологии в надгробиях греческой классики // Жизнь мифа в античности. Мат. науч. конф. «Виппер. чтения - 1985. - М., 1985. - Вып. 18. - Ч. 1.
- Музыкальный словарь. - М., 1990.
- Муравьева О.С.* Из наблюдений над «Песнями западных славян»//Пушкин. Исследования и материалы. - Т. VII. - Л., 1974.
- Мушина И.* Вступительная статья // Переписка Пушкина: В 2 т. - Т. 1. - М., 1982.
- Н. Гумилев, А. Ахматова: по материалам историко-литературной коллекции П.Лукницкого. - СПб., 2005.
- Насрутдинова Л.Х.* Семантика мотива дара в художественно-документальной прозе о Боратынском// Слово и мысль Боратынского. Учен. зап. Казанского гос. ун-та. - Казань, 2000.
- Невская Л.Г.* Балто-славянские причитания. Реконструкция семантической структуры. - М., 1993.
- Некрасов А.И.* Батюшков и Петрарка // Известия отделения русского языка и словесности императорской Академии наук. - СПб., 1911. - Т. XVI. - Кн. 4.
- Некрасов Н.А.* Собр. соч.: В 15 т. - Том I. - Л., 1991.
- Неумоина Е.Г.* Адресованное слово в элегии Баратынского// Русская литература XIX века. Вопросы сюжета и композиции. - Горький, 1975. - Вып. 2.
- Никитина А.В.* Образ кукушки в славянском фольклоре. - СПб., 2002.

- Новикова М.* Пушкинский космос: Языческая и христианская традиции в творчестве Пушкина. - М., 1995 (Серия «Пушкин в XX веке»).
- Новичкова Т.* Сор и золото в фольклоре// Полярности в культуре. - СПб., 1995.
- Новые страницы боратыноведения. - Тамбов, 2004.
- Овсянико-Куликовский Д.Н.* Сочинения: В 9 т. Т. IV. - М., 1924.
- Овсянико-Куликовский Д.Н.* Литературно-критические работы: В 2 т. - М., 1989. - Т. 1.
- Озеров Л.А.* Роль Батюшкова в становлении элегического героя русской лирики // Батюшков К.Н. Тезисы конференции. - Вологда, 1987.
- Океанский В.П.* Русская метафизическая лирика XIX века. Автореферат дисс... докт. филол. наук. - Иваново, 2003.
- Остолопов Н.* Словарь древней и новой поэзии. - СПб., 1821.
- Пави Патрис.* Словарь Театра. - М., 1991.
- Памяти Жуковского и Гоголя. - СПб., 1907.
- Панченко А.М.* О топике культуры// Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. - М, 1986.
- Панченко А.М.* Пушкин и русское православие// Русская литература. - Л, 1987. - № 1.
- Панченко А.М.* Русская история и культура. - СПб., 1999.
- Пеньковский А.Б.* Загадки пушкинского текста и словаря: опыт филологической герменевтики. - М., 2005.
- Пеньковский А.Б.* Нина: культурный миф золотого века в лингвистическом аспекте. - М., 2003.
- Переписка Я. Грота с П.В. Плетневым: В 3 т. - СПб., 1896.
- Песков А.М.* Взгляд на жизнь и сочинения Боратынского// Летопись жизни и творчества Боратынского. - М., 1998.
- Петров А.В.* Письма Батюшкова 1807-1811 года и становление «маленькой философии»// Батюшков: исследования и материалы. - Череповец, 2002.
- Петрунина Н.Н.* Проза Пушкина. - Л., 1987.
- Пильщиков И.А.* Понятия «язык», «имя» и «смысл» в концептуальной системе поэтического мира Боратынского// Wiener Slawistischer Almanach. - Wien, 1992. - Bd. 29.
- Пильщиков И.А.* Батюшков и литература Италии. - М., 2003.
- Пирог Дж.* Природа и пейзаж памяти в поэзии Пушкина и Водсворта// Символизм и русская литература XIX в. (памяти А.С. Пушкина и А.Блока). - СПб., 2001.
- Подковыркин П.Ф.* Своеобразие «Подражания древним» К.Н.Батюшкова// Проблемы метода и жанра. - Вып. 15. - Томск, 1989.
- Подорога В.А.* Метафизика пейзажа. - М., 1993.
- Подорога В.А.* Феноменология тела. - М., 1995.
- Позов А.* Метафизика Пушкина. - Мадрид, 1967.
- Позов А.* Метафизика Пушкина. - М., 1998.
- Полежаев А.И.* Стихотворения и поэмы (Библиотека поэта. Большая серия). - Л., 1987.

- Поляков М.* Вопросы поэтики и художественной семантики. - М., 1978.
- Померанцева Н.А.* Об одном рисунке с египетским мотивом Пушкина // Пушкин и античный мир. - М., 1999.
- Поплавская И.А.* Формирование теории жанра послания в русской эстетике и критике // Проблемы метода и жанра. - Томск, 1986.
- Попова Т.В.* Буколика в системе греческой поэзии // Поэтика древнегреческой литературы. - М., 1981.
- Портнова Н.А.* Формирование романтической лирики Жуковского. Автореферат дисс. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. - Куйбышев, 1968.
- Постнов О.Г.* Мотив смерти в лирике Пушкина южного периода // Сюжет и мотив в контексте традиции. - Новосибирск, 1998.
- Потапова Г.Е.* К поэтике «Песен западных славян» // Пушкин и другие. - Новгород, 1997.
- Потапова Г.Е.* К истории одного мифопоэтического сюжета у Пушкина (встречи с демоном и встречи с музой в «Разговоре книгопродавца с поэтом» // Вестник государственного гуманитарного научного фонда. - М., 1991. - № 1.
- Пронн В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. - Л., 1986.
- Проскурин О.А.* Батюшков и поэтическая школа Жуковского // Новые безделки. - М., 1995.
- Проскурин О.А.* Поэзия Пушкина как подвижный палимпсест. - М., 1999.
- Путеводитель по Пушкину. - СПб., 1997.
- Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 17 т. М.; Л., 1937-1959.
- Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. - М., 1956-1958.
- Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. - М., 1974.
- Пушкин и его время. - М., 1992.
- Пушкинский сборник. - М.; Пг., 1923.
- Рогова Е.Н.* К проблеме элегического модуса художественности. // Этногерменевтика: некоторые подходы к проблеме. - Кемерово, 1999.
- Рогова Е.Н.* Элегия и элегический модус художественности. К постановке проблемы // Проблемы литературных жанров: В 2 ч. Ч. 1. - Томск, 1999.
- Розанов В.В.* Сочинения. - Л., 1991.
- Романюк С.К.* В поисках пушкинской Москвы. М., 2001.
- Россина Н.В.* Роль умолчания в поэзии Пушкина и его современников // Проблемы романтизма. - Тверь, 1990.
- Русские эстетические трактаты: В 2 т. Т. 1. - М., 1974.
- Савинков С.В., Фаустов А.А.* «Эпитафия себе заживо» П.А. Вяземского и смерть элегической идеи // Вестник МГУ. - Сер. 9. - Филология. М., 1997. - № 4.
- Савинков С.В., Фаустов А.А.* К мотиву «голоса» у Баратынского // Сюжет и мотив в контексте традиции. - Новосибирск, 1998. - Вып. 2.
- Савченко Т.Г.* Мотив воспоминаний в «Опытах» Батюшкова // Батюшков. Тезисы. - Вологда, 1987.

Садовников А.Г. Принципы изображения природы в прозе В.А. Жуковского // Грехневские чтения. - Нижний Новгород, 2001.

Сапченко Л.А. Символика осени у Баратынского // Слово и мысль Боратынского. Учен. зап. Казанского гос. ун-та. - Казань, 2000.

Сафронова Л.А. Культура сквозь призму поэтики. - М., 2006.

Сборник в память Жуковского и Гоголя. - Юрьев, 1903.

Свинцов Е.В. Невыразимое как результат жанрового взаимодействия // Слово и мысль Боратынского. Учен. зап. Казанского гос. ун-та. - Казань, 2000.

Седакова О. Обрядовая терминология и структура обрядового текста (погребальный обряд). - М., 1983.

Семенко И.М. Поэты пушкинской поры. - М., 1970.

Семенко И.М. Батюшков и его «Опыты» // Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе. - М., 1977.

Семенцова Э.Я. Рисунки Пушкина и античность // Античность в культуре и искусстве последующих веков. - М., 1984.

Сендерович С. Алетейя. Элегия Пушкина «Воспоминание» и проблемы его поэтики. - Wien, 1982 (Wiener Slawischer Almanach/ Sb. 8).

Сендерович С. Мир меланхолических видений // Сендерович М., Сендерович С. Пенаты: исследования по русской поэзии. - East Lansing/ Mich. 1990.

Сергеева А.Ю. «Таврида» Батюшкова - романтическое бегство или ... // Материалы конференции, посвященной 110-летию со дня рождения В.М. Жирмунского. - СПб., 2001.

Сидяков Л. Биографические реалии и лирический сюжет в лирике Пушкина // Сюжет и художественная система. - Даугавпилс, 1983.

Сидяков Л.С. Изменения в системе лирики А.С. Пушкина 1820-1830-х гг. // Пушкин. Исследования и материалы. Т. X. - Л., 1982.

Скатов Н.Н. Далекое и близкое. - М., 1981.

Скачкова О.Н. Дружеское послание Пушкина и «Евгений Онегин» // Проблемы пушкиноведения. - Рига, 1383.

Сквозников В.Д. Реализм лирической поэзии. - М., 1975.

Словарь античности. - М., 1989.

Смирнов А.А. Романтический принцип «самовыражения» в лирике Жуковского // Жуковский и русская литература конца XVIII - начала XIX веков. - М., 1988.

Смирнов И.П. Писходиахронологика русской литературы от романтизма до наших дней. - М., 1994.

Словарь языка А.С. Пушкина: В 4 т. - М., 1956.

Созина Е.К. Сознание и письмо в русской литературе. - Екатеринбург, 2001.

Сорокин Ю.С. «Магический кристалл» в «Евгении Онегине» // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XII. - Л., 1986.

Спивак Р.С. Понятие «мусор» в русском символизме и акмеизме // Studia Litteraria Polono-Slavica. V. 4: Utopia czystości i gury wpięci – Утопия чистоты и горы мусора. - Warszawa, 1999. - S. 235-247.

- Старк В.* Стихотворение Пушкина «Отцы-пустынники и жены непорочны» и цикл 1836 г.//Пушкин. Исследования и материалы. Т. X. - Л., 1982.
- Стенник Ю.В.* О мифологической основе мировоззрения Батюшкова // Батюшков. Тезисы конференции. - Вологда, 1987.
- Стенник Ю.В.* О мифопоэтической основе лирического мирозерцания К.Н.Батюшкова// Проблемы изучения русской литературы XVIII в. - СПб., Самара, 2001.
- Стенник Ю.В.* О мифопоэтической основе лирического мирозерцания К.Н.Батюшкова// Проблемы изучения русской литературы XVIII в. СПб.; Самара, 2001.
- Стенник Ю.В.* Пушкин и русская литература XVIII в. - СПб., 1995.
- Степанов Н.Л.* Дружеская переписка 20-х гг.//Русская поэзия. - Л., 1926. С. 79-82.
- Степанов Н.Л.* Поэты и прозаики. - М., 1966.
- Строганов М.В.* Человек в художественном мире Пушкина. - Тверь, 1992.
- Строганов М.В.* Человек в русской литературе первой половины XIX в. - Тверь, 1996.
- Строганов М.В.* «Луна во вкусе Жуковского», или поэтический текст как метатекст// НЛО. - М., 1998. - № 4 (32).
- Строганов М.В.* Речь о влиянии легкой поэзии Батюшкова на язык Пушкина// Время и текст: историко-литературный сборник. - СПб., 2002.
- Судник Т.М., Цивьян Т.В.* К реконструкции одного мифологического текста в балто-балканской перспективе // Структура текста. - М., 1980.
- Сурат И.* «Кто из богов мне возвратил...» // <http://vivovoco.rsl.ru/VIVOVOCO> (Знание – сила. М., 1997. - № 12).
- Сурат И., Бочаров С.* Пушкин: Краткий очерк жизни и творчества. - М., 2002.
- Сысоев С.В.* Коммуникативная система лирики Пушкина. - М., 2001.
- Сыченков В.В.* Разговор в эпоху А.С.Пушкина и Е.А. Боратынского// Слово и мысль Боратынского. Учен. зап. Казанского гос. ун-та. - Казань, 2000.
- Тахо-Годи А.А.* Жанрово-стилевые типы античности // Писатель и жизнь. - М., 1971.
- Тахо-Годи Е.А., Тахо-Годи М.А.* Замысел античной виньетки у Пушкина// Пушкин и мир античности. - М., 1999.
- Татевский сборник Рачинского. - СПб., 1899.
- Тименчик Р.* Заметки об акмеизме// Russian literature. - 1974. - № 7/9.
- Тименчик Р.* Автометаописания у Ахматовой// Russian literature. - 1975. - № 10/11.
- Тименчик Р.* Художественные принципы дореволюционного творчества Ахматовой. Автореферат дисс. на соик. учен. степ. канд. наук. - Тарту, 1982.
- Тихомиров С.В.* «Во гробе нам судьбою назначено свиданье...» (Баллада «Людмила» в поэтическом космосе Жуковского// Филологические экзерсисы. Вып. 2. - М., 1999.

- Томашиева А.А.* Опыт анализа осенних мотивов // Пушкинист. - Т. II. - Пг., 1916.
- Томашевский Б.* «Таврида» Пушкина // Учен. зап. ЛГУ (серия филология). Вып. 16. - Л., 1949. - № 22.
- Томашевский Б.* Стилистика и стихосложение. - Л., 1959.
- Томашевский Б.* Пушкин: В 2 кн. - М., 1990. - Кн. 1.
- Топоров В.Н.* Музы: соображения об имени и предыстории образа // Славянское и балканское языкознание. - М., 1977.
- Топоров В.Н.* Из исследований в области поэтики Жуковского// Slavica Hierosolymitana. Jerusalem, 1977. - VI. a.
- Топоров В.Н.* Младой певец и быстротечное время: к истолкованию одного образа в русской поэзии первой трети XIX века// Russian Poetics. - Columbus, 1983.
- Топоров В.П.* Тезисы к предыстории портрета как особого класса текстов // Исследования по структуре текстов. - М., 1987.
- Топоров В.Н.* Числа // Мифы народов мира: В 2 т. Т. II. - М., 1988.
- Топоров В.Н.* Трагическое у Батюшкова// Батюшков. Тезисы конференции. - Вологда, 1987.
- Топоров В.Н.* Конные состязания на похоронах// Исследования в области балто-славянской культуры: погребальный обряд. - М., 1990.
- Топоров В.Н.* Об индоевропейской заговорной традиции // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Заговоры. - М., 1993.
- Турчин В.* Эпоха романтизма. - М., 1980.
- Тютчев Ф.И.* Лирика. Том I. - М., 1965.
- Усачева В.В.* Движение как компонент славянского народного врачевания// Слово и культура. Том 1. - М., 1998.
- Успенский Б.А.* Семиотика иконы // Успенский Б.А. Семиотика искусства. - М., 1995.
- Уткинский сб. - М., 1904.
- Фарыно Ежи.* Поэтика Пастернака// Wiener Slawistischer Almanach. Sondeband 27. - Wien, 1988.
- Фаустов А.А.* Язык переживания. - Воронеж, 1998.
- Федорова А.В.* Метафора сора в творчестве А.Ахматовой// Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры. - Тюмень, 2001. - Вып. 5.
- Фигут Р.* Поэтический сборник Е. Боратынского «Сумерки»: флюктуация тем и форм и цикловой композиции порядок// Слово и мысль Боратынского. Учен. зап. Казанского гос. ун-та. - Казань, 2000.
- Флейшман Л.* Из истории элегии в пушкинскую пору // Пушкинский сб. - Рига, 1968 (Учен. зап. Латв. ун-та. Вып. 106).
- Флейшман Л.* Об одном приеме Баратынского//Quinquagenario: сборник статей молодых филологов к 50-летию Ю.М. Лотмана. - Тарту, 1972.
- Флоренский П.* Иконостас // Флоренский П. Сочинения: В 4 т. - Т. 2. - М., 1995.
- Фоли Дж.* Энциклопедия символов и знаков. - М., 1997.

- Фомичев С.А.* Рисунки Пушкина в лицейской тетради // Рисунки писателей. - СПб., 2000.
- Франк С.Л.* Этюда о Пушкине. - Paris, 1987.
- Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. - Л., 1936.
- Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. - Л., 1978, 1995.
- Фрейденберг О.М.* Происхождение греческой лирики // Вопросы литературы. - М., 1973. - № 11.
- Фридлиндер Г.М.* Спорные и очередные вопросы изучения Жуковского // Жуковский и русская культура. - Л., 1987.
- Фридлиндер Г.М.* Батюшков и античность // Русская литература. - Л., 1988. - № 1.
- Фридман Н.В.* Поэзия Батюшкова. - М., 1971.
- Фризман Л.Г.* Жизнь лирического жанра. - М., 1973.
- Фризман Л.Г.* Два века русской элегии // Русская элегия. - Л., 1991 (Библиотека поэта. Большая серия).
- Хейт А. А.* Ахматова, поэтическое странствие. Дневники, воспоминания, письма Ахматовой. - М., 1991.
- Хитрова Д.* Послание «Богдановичу» и литературная позиция раннего Баратынского // Лотмановский сборник. - М., 2004.
- Царькова Т.С.* Русская стихотворная эпитафия XIX-XX вв. - СПб., 1999.
- Цивьян Т.В.* Семиотические путешествия. - СПб., 2001.
- Цветаева М.И.* Собр. соч.: В 7 т. - М., 1997.
- Цоффа В.В.* графический эпиграф Пушкина ко второй главе «Онегина» // Русская словесность. - М., 2003. - № 4.
- Черданцева Т.З.* Коллокации со словом *голос* (на материале итальянского языка и буквального перевода на русский) // Фразеология в контексте культуры. - М., 1999.
- Черейский Л.А.* Пушкин и его окружение. - Л., 1989.
- Чернинский А.И.* Териоморфная маска автора-рассказчика в прологе поэмы «Руслан и Людмила» // Культура и текст-99: Пушкинский сборник. - СПб.; Самара; Барнаул, 2000.
- Чернинский А.И.* «Лицейский текст» в творчестве А.С. Пушкина. Автореферат дисс. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. - Новосибирск, 2000.
- Чехов А.П.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Том 1. - М., 1974.
- Чубукова Е.В.* Жанр послания в творчестве Пушкина лицейского периода // Русская литература. - Л., 1984. - № 2.
- Чумаков Ю.Н.* «Евгений Онегин» А.С. Пушкина: в мире стихотворного романа. - М., 1999.
- Шарафадина К.И.* Жанр послания в лирике А.С. Пушкина. Автореферат дисс... канд. филол. наук. - Л., 1985.
- Шарафадина К.И.* «Алфавит Флоры» в образном строе языка пушкинской эпохи. - СПб., 2003.
- Шаталов С.Е.* Характерология элегий и баллад Жуковского / к вопросу о единстве художественного мира поэта // Жуковский и литература конца XVIII - начала XIX веков. - М., 1988.

Шатин Ю.В. Цветок на могиле возлюбленной: семантические метаморфозы мотива в русской лирике 1/3 XIX в. - Таллин, 1985.

Шварц В. Пригороды Ленинграда. - Л., 1961.

Шевлякова Э.Н. Долгое эхо романтических идей// Романтизм: вечное странствие. - М., 2005.

Шестаков Л.Л. Языковые приемы формирования текста в поэзии Баратынского//Язык как творчество. - М., 1996.

Шиллер Ф. Собр. соч.: В 8 т. Т.6. - М., 1966.

Шиндин С.Г. Пространственная организация русского заговорного унивесума // Исследования в области славянской духовной культуры. Заговоры. - М., 1993.

Шмид В. Об эволюции поздней элегии Пушкина // Шмид В. Проза как поэзия. - СПб., 1994, 1997.

Этингоф О.Е. Византийская иконография «оплакивания» и античный миф о плодородии как спасение // Жизнь мифа в античности. Мат. науч. конф. «Виппер. чтения - 1985». - М., 1985. Вып 18. - Ч. 1.

Щемелева Л.М. О русской философской лирике // Вопросы философии. - М., 1974. - № 5.

Щемелева Л.М. Типы философского и психологического сознания в русской лирике XIX века. Автореферат дисс... канд. филол. наук. - М., 1975.

Эткинд Е.Г. Русские поэты - переводчики от Тредиаковского до Пушкина. - Л., 1973.

Эткинд Е.Г. Разговор о стихах. - М., 1970.

Эткинд Е.Г. Опыт о местоимении в системе поэтической речи // Поэтика и стилистика русской литературы. - Л., 1971.

Эфрос А. Автопортреты Пушкина // Эфрос А. Мастера разных эпох. - М., 1979.

Якубович Д.П. Античность в творчество Пушкина // Временник Пушкинской Комиссии (4-5). - М.; Л., 1939.

Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. - Томск, 1985.

Янушкевич А.С. Вступительная статья // Жуковский В.А. Эстетика и критика. - М., 1985.

Янушкевич А.С. В мире Жуковского. - М., 2006.

Ярхо В.Н. Греческая лирика архаического периода // История всемирной литературы: В 9 т. - Т. I. - М., 1983.

Nego J. Биография – Культура – Текст (О «сдвиге» в русской культурной парадигме)//Пушкин и Пастернак. Studia Russika Budapestinensia. № 1. - Budapest, 1991.

Faryno Jerzy. «Тайны ремесла» Ахматовой// Wiener Slawistischer Almanach. 1980, Band 6, SS. 17-81.

Faryno Jerzy. «Все души милых на высоких звездах...» Ахматовой//Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Тезисы конференции. - М., 1989.

Faryno Jerzy. Введение в литературоведение. – Wstep do literoturoznawstwa. Wydanie drugie poszerzone i zmienione. - Warszawa, 1991.

ОГЛАВЛЕНИЕ

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА И МИФОЛОГИЯ (ЖАНРОВЫЙ АРХЕТИП И ПОЭТИКА)	3
Жуковский: метафора «театр жизни» и путь к мифу	5
Батюшков: миф и театр	36
Мир Пушкина: «театр элегии» и «театр послания»	62
Лирика Е.Баратынского как театр судьбы	106
МИФОПОЭТИКА	142
ПОЭЗИЯ НАЧАЛА XIX ВЕКА	
Мотив и его мифологический смысл: «осколки» и «пепел»	142
Миг и вечность в поэтической форме: двустушия	157
А.С. ПУШКИН	163
Сновидный мир и его культурные смыслы (поэма «Руслан и Людмила» и цикл сказок)	163
Мифология родства	176
Письма Пушкина и «московский текст»	189
Е.А. БАРАТЫНСКИЙ	211
Баратынский и мифология	211
«Несостоявшийся диалог»	220
Акустический код	236
А.А. АХМАТОВА	255
Ахматова, Пушкин и Царское Село	225
Пушкинский код	259
Лебединый миф	274
О «чахоточной деве» в русской литературе (Пушкин – Ахматова)	284
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	308

Научное издание

Галина Петровна Козубовская

Русская литература: миф и мифопоэтика

Монография

Редактор – Л.В. Скорлупина
Компьютерная верстка – Г.П. Резниченко
Подписано в печать 04.12.06 Объем – 20 уч.-изд. л. Печать ризо
Тираж 100 экз. Заказ № 177
Отпечатано в типографии РА «Параграф»
г. Барнаул

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА И МИФОЛОГИЯ (ЖАНРОВЫЙ АРХЕТИП И ПОЭТИКА)	3
Жуковский: метафора «театр жизни» и путь к мифу	5
Батюшков: миф и театр	36
Мир Пушкина: «театр элегии» и «театр послания»	62
МИФОПОЭТИКА	142
ПОЭЗИЯ НАЧАЛА XIX ВЕКА	
Мотив и его мифологический смысл: «осколки» и «пепел»	142
Миг и вечность в поэтической форме: двустушия	157
А.С. ПУШКИН	163
Сновидный мир и его культурные смыслы (поэма «Руслан и Людмила» и цикл сказок)	163
Мифология родства	176
Письма Пушкина и «московский текст»	189
Е.А. БАРАТЫНСКИЙ	211
Баратынский и мифология	211
«Несостоявшийся диалог»	220
Акустический код	236
А.А. АХМАТОВА	255
Ахматова, Пушкин и Царское Село	225
Пушкинский код	259
Лебединый миф	274
О «чахоточной деве» в русской литературе (Пушкин – Ахматова)	284
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	308

