

Культура и текст: <http://www.ct.uni-altai.ru/>

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

На правах рукописи

КОЗУБОВСКАЯ
Галина Петровна

А.ФЕТ И ПРОБЛЕМА МИФОЛОГИЗМА В РУССКОЙ
ПОЭЗИИ XIX — начала XX веков

Специальность 10.01.01— русская литература

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
1994

Работа выполнена в отделе новой русской литературы
Института русской литературы (Пушкинский Дом).

Научный консультант –
доктор филологических наук
Н.Н. СКАТОВ

Официальные оппоненты:

доктор филологических наук
В.Н. АНОШКИНА,
доктор филологических наук
А.И. ПАВЛОВСКИЙ,
доктор филологических наук
В.А. КОШЕЛЕВ

Ведущая организация – кафедра русской литературы
Тверского государственного университета.

Защита состоится «23» .01 . 1995 г. на заседании специа-
лизированного совета Д 002.43.01 по присуждению ученой сте-
пени доктора филологических наук при Институте русской ли-
тературы (Пушкинский Дом) по адресу: 199034, Санкт-Петер-
бург, наб. Макарова, 4.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке
института.

Автореферат разослан «15» 11 1994 г.

*Ученый секретарь
специализированного со-
вета кандидат филологических
наук*

В.К. Петухов

АКТУАЛЬНОСТЬ темы реферируемой диссертации связана с изучением закономерностей историко-литературного процесса в плане мифологизма. Проблема мифологизма исследуется на материале русской поэзии XIX – начала XX веков и прослеживается в динамике принципов воссоздания мира как миф.

Проблема мифологизма в русском литературоведении – одна из малоизученных. Ее исследование тормозилось по идеологическим причинам: идеалистическое мировоззрение, лежащее в основе мифологической картины мира, считалось непродуктивным. Начиная с 60-х годов XX века, эта проблема успешно решалась учеными тартуской (Ю.М. Лотман, З.Г. Минц, Р.Д. Тименчик и др.), а также московской (В.Н. Топоров, Т.В. Цивьян, Е.М. Мелетинский, С.С. Аверинцев и др.) и петербургской (И.П. Смирнов, А.В. Лавров, В.Е. Ветловская, Д.Е. Максимов, В.М. Маркович и др.). Большая степень изученности русской поэзии XX века в плане мифологизма объясняется более отчетливым проявлением в поэзии специфики мифопоэтической картины мира и принципов воссоздания ее. «Перетекание мифа в литературу» (Е.М. Мелетинский) в исследованиях поэзии XIX века сводилось к изучению антологического жанра, к проблемам интерпретации мифа, к проблемам стиля, что связано с осмыслением мифологии как источника поэтической образности.

Несмотря на то, что интерес к проблеме мифологизма усилился в последнее время, многое в ней остается непроясненным.

Отсутствие конкретных исследований, касающихся специфики мифологизма отдельных авторов, не позволяет построить картину развития поэзии, раскрывающую историческое движение форм мифологизма в рамках определенной культуры. Запутана терминология, нет совершенного инструментария анализа поэтических текстов, нет методологии, с помощью которой было бы получено научное описание мифопоэтической картины мира писателя как адекватной его давлению. Фрагментарное исследование поэзии не дает возможности обозначить преемственность русской поэзии, воссоздающей мир как миф. Существующая в настоящее время типология форм мифологизма опирается, в основном, на материал XX века.

Представляется актуальным, учитывая сложность проблемы, обобщить уже сделанное и наметить пути дальнейшего изучения проблемы.

ЦЕЛЬ И ЗАДАЧИ диссертации вытекают из понимания
Культура и текст: <http://www.ct.uni-altai.ru/>

актуальности темы и сводятся к следующему:

1) показать смену типов мифологизма в русской поэзии XIX – начала XX веков,

2) разграничив типы художественного мышления, показать на материале поэзии XIX века своеобразие воплощения мифа каждым из них,

3) отметить поворотные моменты в развитии русской поэзии в плане мифологизма, выяснить и обосновать причины изменения форм воплощения мифа,

4) исследовать поэзию А. Фета с точки зрения проявления в ней мифологического сознания, с учетом динамики его поэтической системы, обозначить открытия поэта, ставшие определяющими для развития поэзии XX века,

5) изучить творчество русских поэтов (Вл. Соловьева, И. Анненского, Вяч. Иванова, А. Ахматовой) с точки зрения трансформации фетовских принципов мифологизма,

6) рассмотреть лирический материал с учетом специфики поэтического мира каждой творческой индивидуальности, в динамике поэтической системы, а также в соотношении с поэзией данной эпохи.

НАУЧНАЯ НОВИЗНА исследования обусловлена постановкой проблемы, обращением к поэзии XIX века, почти не изученной в этом плане, а также намеченными подходами к анализу материала.

Эстетическое бытие мифа рассматривается в его двухполюсности: собственно миф и театр, генетически восходящий к мифу и исторически ставший его антиподом. Сближения и отдаления мифа и театра изучаются с учетом взаимодействия двух тенденций – к мифологизации и театрализации – в истории культуры. Обращение к поэзии XIX века позволило на достаточно широком материале изучить процессы, происходящие в русской поэзии, и уточнить существующие представления о мифологизме поэзии XIX века, не сводящемся, вопреки утверждению отдельных ученых, к игре с традиционной мифологией или мифотворчеству, проявляющемуся на уровне отдельных образов, ситуаций, сюжетов.

На основе выяснения соотношения осмысления мифа и форм его воплощения в лирическом произведении показана специфика мифологизма русской поэзии XIX века, ее отличия от поэзии XX века. Историческое осмысление мифа, сводящееся к трем значениям (миф как сон, как игра, как принцип бытия), исследуется в связи с обретением поэзией языка мифа, проявляющегося либо как язык культуры, либо как язык природы.

В реферируемом исследовании отмечено, что смена типов мифологизма происходит в определенных условиях развития поэзии: миф, в сознании эпохи трансформируется в принцип мышления. Это явление прослеживается на материале поэзии А. Фета, где происходит превращение мифа, осмысленного как культура, в миф, осмысленный как природа.

На основе выясненного соотношения осмысления мифа и его реализации разграничены типы художественного мышления (мифологического и немифологического), изученные в контексте творческой индивидуальности.

Смена типов мифологизма в русской поэзии исследуется в диссертации в сочетании историко-литературного подхода с теоретико-мифологическим, обращенным к постижению глубинных культурно-исторических связей. Лирика изучается в ориентации художественного мышления поэтов на мифологическое или «театральное», реализующееся в произведении. Так, преобладание «театрального» мышления в поэзии начала XIX века становится препятствием к появлению авторских мифов. Осмысление мифа как сна, присущее антологическому жанру, реализуется в мотиве оживших статуй. Сам жанр представляет собой театральное разыгрывание мифа, напоминающее спектакли начала XIX века. Механизм театральных постановок – как перекодировку содержания спектакля с языка живописи на язык театра рассмотрел в свое время Ю.М. Лотман. Мотивировка грезой, мечтой, сном лишает изображение статуса мифа.

Смена типов мифологизма в реферируемой работе прослеживается в проявлении работы культурных механизмов, «памяти культуры». Работа культурных механизмов, изучается как мифологический подтекст отдельных образов-символов, обрет-

ших характер мифологем, осуществляющих функцию взаимодействия текста с подтекстом; на уровне отдельных жанров (элегия и послание) в связи с актуализацией жанровых архетипов; на уровне произведения – как отражение форм народной культуры, закрепленных традицией. В диахроническом исследовании обозначается специфика этого отражения в литературе на каждом этапе развития поэзии (от начала XIX века к началу XX).

Включение в исследование неопубликованных архивных материалов (писем и дневников Я. Полонского, переписки А. Фета с К.Р., с А.Л. Бржеской, писем А. Майкова, эпистолярного наследия Вяч. Иванова, его дневников), а также не переизданных отчетов о выставках в Академии Художеств, написанных А. Майковым, филологических статей И. Анненского, глобального труда по мифологии Вяч. Иванова – докторской диссертации «Дионис и прадионисийство» – все это делает выводы диссертации более обоснованными.

МЕТОДОЛОГИЯ диссертации опирается на принципы исследования, выработанные русским и частично зарубежным литературоведением. Сочетание историко-литературного и теоретико-мифологического подходов позволяет внести коррективы в описание картины развития поэзии в плане мифологизма, уточнить специфику мифологизма на каждом этапе развития поэзии, наметить иную классификацию типов мифологизма, отличную от существующей. Указанные подходы сосуществуют с историко-культурным и историко-генетическим. Литература рассматривается как часть культуры, во взаимодействии поэзии с другими формами искусства. Характер этого взаимодействия предопределяет разграничение типов мышления. Генезис жанровых форм, символики, образности, сюжетов, исследованных в диссертации, углубляет представление об историческом развитии поэзии, притяжениях и отталкиваниях от поэзии предшествующих и последующих эпох.

Биографический метод используется частично при анализе отдельных произведений ж при коррекции авторской концепции, реализованной в поэтическом произведении. Семантический – в анализе поэтической символики, образности, метафо-

рических цепочек, мифологем, несущих запас ассоциативной энергии, с целью выявления мифологического подтекста – первообраза. Структурный подход применяется в анализе как отдельных произведений, так и циклов, сборников, книг. Структура жанров, структура образов, структура целого – таковы объекты этого метода. Историко-типологический метод применяется при разграничении типов мышления, типов поэтических структур, в определении типологии жанров, в попытке создания типологии форм мифологизма.

Сочетание указанных методов позволяет провести исследование поэзии в многомерности и многообразии культурно-исторических связей.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ работы связано с дальнейшим изучением закономерностей историко-литературного процесса в плане мифологизма.

Основные положения исследования частично использовались и будут использованы в курсах по истории русской литературы XIX-XX веков, теории литературы, в спецкурсах и спецсеминарах, на занятиях по поэтике и в просеминаре по анализу художественного произведения. Кроме того, материала диссертации могут быть использованы при подготовке авторских программ для лицеев и гимназий по плану обновленного гуманитарного образования.

АПРОБАЦИЯ диссертации проводилась в течение нескольких лет. Ее результаты обсуждались во время стажировок в РГПУ им. А.И. Герцена в 1982 и 1988 годах, на Герценовских чтениях в 1981 году, на конференциях Томского университета в 1985 и 1988 годах, в Тверском университете в 1994 году, на Фетовских чтениях в Курском педуниверситете в 1992, 1993, 1994 годах, в ИРЛИ в 1994 году. По теме диссертации изданы в подготовлены к печати работы общим объемом 25 п.л.

СТРУКТУРА РАБОТЫ. Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, библиографических примечаний. Главы содержат внутри себя разделы. Общий объем работа – 396 с. машинописного текста.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении определяются подступы к теме, обосновывается ее научная актуальность, новизна, обозначается методология работы. Показывается и обосновывается возможность рассмотрения поэзии Фета в неизученном аспекте – мифологизма.

Выделение фигуры Фета в качестве центральной в исследовании проблемы мифологизма в русской поэзии не случайно. В его творчестве присутствуют все известные формы освоения мифа. Фет – фигура маргинальная, именно в его творчестве намечается переход от одного типа мифологизма к другому, его мышление приобретает черты мифологического; мифологические принципы мышления оформляют мифологическую модель мира.

Несмотря на то, что в литературоведении начала XX века существует мнение, что «Россия прозевала Фета» (Б. Садовской), Фет не был обойден вниманием современной ему критики. Достаточно назвать имена авторов, упоминавших его среди первоклассных поэтов или посвящавших ему статьи. Это В.Г. Белинский, А. Григорьев, А. Дружинин, В. Боткин, Н. Страхов и др. К творчеству Фета обращались такие видные ученые, как Б.Б. Бухштаб, Д.Д. Благой, Г.Г. Елизаветина, Л.М. Лотман, Н.Н. Скатов, В.В. Кожин, Г.Е. Тамарченко, А.В. Чичерин, А.Д. Григорьева, Н.Н. Иванова. Поэзия Фета изучена с точки зрения метода и жанра, поэтики, языка и стиля. Творчество поэта изучается в контексте русской поэзии XIX –XX веков. При всем многообразии работ нет ни одного исследования, в котором была бы поставлена проблема мифологизма Фета.

Тем не менее постановка этой проблемы была подготовлена трудами ученых, далеких от изучения проблем мифа. Так, уже критика начала XX века отмечала космичность, которой пронизана лирика поэта (В. Брюсов, Ю. Айхенвальд, Д. Дарский и др.). Принцип природности человека, настойчиво подчеркнутый Н.Н. Скатовым и П. Громовым, уточняет концепцию

человека в поэзии Фета. Принцип метафоричности, основанный на антропоморфизме, отмеченный Б.Б. Бухштабом, подробно исследуется лингвистами А.Д. Григорьевой и Н.Н. Ивановой. Проблема времени, обозначенная В. Недоброво, получила подробную интерпретацию у В.И. Чередниченко.

В реферируемой работе подчеркнута, что творческое наследие Фета никогда не рассматривалось в единстве лирики, прозы, критики, мемуаров, т.е. с точки зрения художественного мышления. Этому мешал сложившийся в сознании современников, а затем прочно утвердившийся в литературоведении миф о трагической раздвоенности Фета.

Теоретических работ, связанных с мифом, у Фета нет. Его понимание мифологии, принципов мифологического мышления нашло отражение в комментариях к переводам римских поэтов. Между тем мифотворческая программа Фета намечена им в статьях (в частности, в статье «О стихотворениях Тютчева») и письмах. Художественное творчество осмысливается им как открытие Красоты, разлитой в мире, а вся деятельность Фета, вопреки утверждению многих ученых, становится творением этой Красоты. Своеобразной реализацией фетовского мифа о Красоте может служить устройство им усадеб в Степановне и Воробьевке.

Мифопоэтический подход к бытию частично реализован в прозе Фета, менее оригинальной, чем его лирика. Именно проза выявляет скрытое в поэзии: поэт мыслит культурно-историческими ассоциациями, что придает тексту сгущенность, плотность. В лирике Фета мир культуры постепенно уходит в подтекст, растворяется в тексте, реализующем концепцию природного человека и очеловеченной природы.

Единство художественного мышления Фета проиллюстрировано образом, скрепляющим «усадебную» поэзию Фета, его статьи и письма, образом, содержащим в свернутом виде концепцию человека и природы, – образом растения, получающего развернутую метафорику в различных жанрах творческого наследия Фета. Так, трагедию русского человека Фет видит в отрыве от корней, традиций; категория «воспитанного человека» предполагает «умягчение и воздвигание духовной почвы для

плодотворного восприятия высоко человеческого»; дворянский быт Фет уподобляет растению, «расцвет которого не мешает ему глубоко пускать корни в почву, запасаясь новыми силами». Укорененность человека в родную почву Фет называет «органической искренностью». «Цветочная символика» присутствует в осмыслении специфики творческого процесса: «В тихие минуты полной беззаботности я как будто чувствовал вращение цветочных спиралей, стремящихся вынести цветок на поверхность, но в конце концов оказывалось, что стремились наружу одни спирали стеблей, на которых никаких цветов не было. Я чертил на своей аспидной доске какие-то стихи и снова стирал их, находя бессодержательными»¹. Цветочная символика лежит в основе принципов организации лирического стихотворения («Чем туже скручено, тем сильнее действует»). В лирике цветочная метафора сопрягает человека и природу («сердце цветет», «слух, раскрываясь, растет, как полуночный цветок»).

Культура в поэзии Фета не является посредником между человеком и природой. Создавая иллюзию самодвижущейся жизни, Фет прячет культуру в подтекст, и миф, таким образом, становится формой бытия природа, природной души, реализацией бытийного принципа «стать природой». Миф для Фета – форма единения человека с природой, их тождества.

Изучение специфики художественного мышления, выражающегося в отношении к мифу, истолкованному как сон, игра, принцип бытия и мышления, позволяет обозначить этапы «перетекания мифа в литературу», отметить поворотные моменты в развитии поэзии в плане мифологизма.

В первой главе «Жанровые архетипы и творческая индивидуальность (В.А. Жуковский, К.Н. Батюшков, А.С. Пушкин)» рассматривается специфика мифологизма русской поэзии первой трети XIX века и выясняются предпосылки возникновения авторского мифа в поэзии.

Выбранный путь исследования предполагает не констатацию мифологических образов и мотивов в творчестве поэтов и не сводится к выяснению функции этих образов в контексте целого. Возникновение мифа связывается с глубинными слоями

¹ Фет А.А. Ранние годы моей жизни. - М., 1893. - С.134.

поэтической структуры, с жанровым архетипом, сохраняющим, благодаря «памяти культуры», связь с древними формами мышления. Элегия восходит к заплачке, сохраняя связь с погребальным и поминальными обрядами. В основе послания – разговор с отсутствующим. Для обоих жанров важен архетип зеркала, являющегося атрибутом обряда вызывания теней из небытия. Мифы об Орфее и Эвридике, о Пигмалионе и Галатее, реализующиеся в мотивах, спуска в Аид, оглядки, оживших статуй, превращаются в процессе исторического развития жанров в их структурные элементы.

В § I «Жуковский: метафора “театр жизни” и “путь к мифу”» автор диссертации, опираясь на работы таких ученых, как Г.А. Гуковский, Л.Я. Гинзбург, И.М. Семенко, Р.Е. Иезуитова, В.Э. Вацура, А.С. Янушкевич и др., выстраивает свою концепцию поэзии Жуковского. В реферируемом исследовании показано, что формирующаяся в критике поэта, его дневниках и письмах концепция «театра жизни» опирается на романтическую идею, рассматривающую возрастное развитие человека по аналогии с историческим развитием человечества. Смена жизни-сна (именно так обозначает Жуковский мифологическую эпоху, характеризующуюся слиянием «я» с миром) жизнью-театром (эта метафора отмечает историческую эпоху, связанную с осознанием личностью своей отдельности от мира, природы) находит выражение, по мысли поэта, в раздвоении души – состоянии, получающем метафорическое обозначение двойной роли человека – действующего лица и зрителя драмы собственной души. Согласно этой концепции, сны, грезы, мечты, воспоминания, – формы возвращения к мифологической эпохе утраченного слияния с миром и в то же время «вестники того света».

Наблюдения над элегией Жуковского обнаруживают преодоление поэтом «театрального» видения и подчеркивают роль воспоминаний в этом процессе.

Элегии Жуковского сохраняют ситуацию «у черты», присущую жанровому архетипу (это подчеркнуто в примечаниях ко второму переводу «Сельского кладбища» Т. Грея, где посвящение А. Тургеневу указывает на функцию элегии как поминальной молитвы) Оглядка как структурный элемент жанра, реализу-

ется в форме воспоминания – метафорического нисхождения в Аид – и становится мотивировкой мифологического сознания, воссоздающего мир в оживлении и одухотворении. Одухотворение природы в элегии «Вечер» мотивируется погружением души лирического героя в сон; созерцание перерастает в воспоминание, музыка мира в музыку души. Путешествие в пространстве оборачивается для героя встречей с Душой Мира. Душа героя перетекает в мир, и мертвое оживает. В ассоциативном сюжете описание замещается переживанием; мотив ожившей статуи, обретая форму сна, обнажает непреодоленную рационалистичность мышления, проявляющуюся в мотивировках мифа. В то же время музыкальность элегии, находящая выражение в контрапункте переживаний, способствует преодолению «театральности» видения поэта, возвращая к мифу.

Наблюдения над жанром послания в поэзии Жуковского выявляет усиливающуюся театральность мышления поэта, которая сказывается в подчеркивании условности созданного поэтом мира, игровой природы этого мира. В элегических посланиях («К Филалету», «К Нине», «Тургеневу, в ответ на его письмо») воспоминание – тема и принцип структуры. Воспоминание, осмысленное как спуск в Аид, оборачивается восхождением к духовности, «распространением души» преодолевающей собственное омертвение. Послания, структурная доминанта которых – разговор с отсутствующий – реализуется в мотивах снов наяву или снов, воссозданных волшебным фонарем богини Фантазии («Батюшкову», «К Воейкову»), еще в большей степени уподобляют жанр театру послания, диалогическая форма которых – способ проявления игровой природы творчества («Гр. Самойловой», «Подробный отчет о луне. Послание к государыне императрице Марии Федоровне»). Осмысляя слово в его созидательной функции, поэт разрушает границы между сотворенным им миром, осмысленным как фрагмент реальной действительности, и самой действительностью. Наконец, в шуточных посланиях, основанных на игровой ситуации, в которой автор, принимая законы мира, сливается с ним, остранение – форма осмеяния мира. Миф, понятый как поэтическая условность, становится формой иронического обыгрывания образов, ситуаций,

приобретая характер буффонады («К Вяземскому», «Послание к Плещееву. В день светлого воскресения», «К Воейкову»).

Во втором § «Батюшков: миф и театр» лирика поэта исследуется в соотношении этих начал.

В этом разделе показано, что личностный характер отношения к античности, свойственный Батюшкову (это отмечено Г.М. Фридендером¹), проявлялся в его поэзии разнообразно: в активном использовании античных образов, в мышлении аналогиями с героями Гомера (ассоциации с Одиссеем заданы письмами поэта, для которого «Одиссея» – образ жизни и концепция бытия). Объект исследования – «Опыты в стихах и прозе» – духовная биография личности, запечатленная в лирике. В разделе творчески развиваются идеи таких ученых, как Н.В. Фридман, И.М. Семенко, Ю.В. Стенник, З.А. Кошелев и др., и в то же время выстраивается собственная концепция.

Элегии Батюшкова изучаются в движении поэтической системы поэта от театра к мифу. Острота драматизма в театре воспоминания создается Батюшковым разнообразно. Она создана иллюзией вещной сиюминутности («Элегия из Тибулла»), спором двух голосов – персонифицированного выражения ума и сердца автора («На развалинах замка в Швеции»), в раздвоении автора на действующее лицо сюжета памяти и режиссера-комментатора происходящих событий, находящегося за кулисами («Воспоминание»).

Воспринимая миф как поэтическую условность, Батюшков использует символику, ассоциативно отсылающую к мифам, сохраняющимся в подтексте лирики. Так, миф об Орфее и Эвридике очерчен как архетипическая ситуация в «Воспоминании (Отрывок)»; миф о Тезее и Ариадне, спасшей возлюбленного, пунктирно намечен в «Выздоровлении»; миф о Нарциссе и Эхо перевернут в элегии «Мщение», где осуществляется наказание, не реализованное в античном мифе.

В работе показано, как иллюстративность поэтического мышления Батюшкова сменяется ассоциативностью. Взаимодействие текста и подтекста ведет в элегии «Тень друга» к авторскому мифу, оформленному как сон. Элегия очерчивает

¹ Фридендер Г.М. Батюшков и античность // Рус. лит. - 1988. - № 1.

контуры мифа о Гальционе, ассоциации с которым заданы уже в начале элегии – в упоминании чайки в морском пейзаже. Древний миф, оживает, повторяясь в судьбе другого человека. Душа героя – та же Гальциона, хранящая верность умершему другу.

Сон – форма оживления мифа, переливания его в реальности собственной судьбы. Психологической основой оживления становится существующее в душе поэта подспудно чувство вины перед другом. Это чувство – основа древних поминальных обрядов, направленных на воскрешение мертвых. Сон – своеобразная форма совмещение обряда, не дающая, однако, душе, прошедшей через муки этого сна, успокоения. Сон – реализация памяти сердца, покаяние души, ее очищение и омоложение животворной силой памяти. И в то же время сон, предвещающая будущие тревоги души, обреченной на разлучение души с телом, на раздвоение, неизбежное в этом мире, лишает человека гармонии с этим миром.

Исследование подводит к выводу, что миф в поэзии Батюшкова возникает как переключение с точки зрения культуры на точку зрения природы, что отражается в слиянии души лирического героя с внешним миром. Знаком этого слияния служит цветочная символика и метафорика в элегиях «Веселый час», «Источник», «На смерть супруги Ф.Ф. Кокошкина». Душа героя, воспринимая миф, восходит к природе в ее мифотворческом содержании и качестве.

В то же время наблюдается и обратное. Логика книги элегий ведет к признанию мечты единственной ценностью бытия. Мечта для Батюшкова – богиня, Муза, уводящая в иной мир, и одновременно олицетворение творческого состояния духа. Это чудный сон, арлекинада (в письме к Н. Гнедичу поэт обмолвился, что Жуковский называет его «Мечту» «арлекином, весьма милым»¹), театр воображения, в котором актер и действующее лицо – лирический герой.

Послания Батюшкова, как и послания Жуковского, в

¹ Батюшков К.Н. Собр. соч.: В 3 Т. - М., 1886. - Т. 3. - С.150.

большей степени, чем элегии, тяготеют к театрализации. Миф в них не слит с душой автора, поэтому остается поэтической условностью. В работе показано, что театрализация посланий Батюшкова проявляется в усиливающейся персонификации души, в разграничении автора и адресата как персонажей в театре воображения. Двойничество автора и адресатов в «Моих пенатах», близкое к тождеству, оборачивается разграничением их в послании «К графу Велеурскому», восходящему к жанру восхваления, снижением авторского образа в посланиях «К Жуковскому», «К Петину». Ироническое освещение образа автора связано с арзамасской стихией. Закон аналогий, использованный в послании «Ответ Тургеневу», где современный поэт соотносится то с Аполлоном, то с Дон Кихотом, напоминает смену актеров в спектакле. Игровая стихия выражается в том, что поэты то сведены с их мифологическими двойниками, то расходятся с ними. Миф обнаруживает оборотную сторону романтического принципа «живи, как пишешь».

В § 3 «Пушкин: “театр элегии” и “театр послания”» продолжается исследование русской поэзии в указанном аспекте. В работе уточняются наблюдения, и выводы, сделанные исследователями Ю.М. Лотманом, З.Г. Минц, В.А. Грехневым, Т.Г. Мальчуковой и др., касающихся проблемы мифа в творчестве Пушкина.

Сам Пушкин обмолвился, что поэзию мифа видит в парадоксах чувства, в стихийном переступают черты, «неодолимой грани»¹. Поэтому именно элегия с архетипом ситуации катастрофичности создает условия для воплощения мифа. В поэзии Пушкина наиболее ощутимо сохраняющееся в подтексте историческое сознание человека, отпавшего от природы, покинутого ею на самого себя, что превращает элегию в плач о собственной душе. В то же время игровое начало пушкинского творчества (на этом основана концепция Д.Н. Овсяннико-Куликовского и М.Л. Гаспарова²), ведущее к театральности его элегии, направ-

¹ Пушкин А.С. Опровержение на критики // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 16 т. - М.-Л., 1937. - Т. 11. - С. 158.

² Овсяннико-Куликовский Д.Н. Собр. соч.: В 9 т. - Т. IV. - М., 1924, Гаспаров М.Л.. Три типа русской романтической элегии // Контекст- 88. - М., 1989.

лено на то, чтобы проигрываемые ситуации приближали человека к обретению гармонии с природой. Именно в игре, экспериментаторстве обозначается будущая позиция «самостоянья человека». В свете сказанного становится понятной роль мифологем в поэзии Пушкина. Сопрягая текст с подтекстом, они реализуют динамику душевных состояний, свертывая историю чувства в многозначный образ, хранящий драматическое зерно памяти, обращенной к двум мирам – здешнему и потустороннему. В работе выясняется семантика мифологемы берег, ее сюжетообразующая роль; подчеркивается, что именно в этой мифологеме закодирована пушкинская концепция бытия, сформулированная М. Гершензоном: «С несравненной конкретностью, почти осязательностью, он ощущал свое духовное бытие как твердый обрыв среди зыби воды, как сиюминутную, единственно реальную жизнь своей личности»¹.

Наблюдения над пушкинской элегией показывают, как катастрофичность, поданная как факт внутреннего бытия, снимается в поэзии Пушкина гармоничностью, сопрягающей ритм души с ритмами природы.

Катастрофичность в «Осеннем утре» реализуется принципом нисхождения, находящем выражение в ситуации поиска возлюбленной. Сопряжение ритмов душ и природа достигнуто опосредованно: гармоничность авторской души питается ассоциативной связью с мифом, катастрофичность преодолевается в опоре на опыт мифа. Миф разыгрывается в душе героя, как его судьба.

Утверждение ценности бытия по-разному реализуется в элегиях Пушкина. В театре элегии проигрываются два варианта судьбы – ушлого поэта и счастливого любовника, находящихся образное воплощение в пространственной метафоре нисхождения/восхождения по лестнице счастья. Страдания поэта уравниваются счастьем любовника («Счастлив, кто в страсти сам себе»). Раздвоение автора обретает; характер персонификации. Наоборот, в элегии «Певец» раздвоение закрепляется лириче-

¹ Гершензон М. Два этюда о Пушкине // Вопросы теории и психологии творчества. Т. VIII. - Харьков, 1927. - С. 78.

ски, в пластической и музыкальной формах; Раздвоение оформляется композиционно, в парадоксальной обращенности архитектонических принципов – нисхождения в восхождение. Появление женского образа в финале элегии «Я видел смерть» отражает концепцию просветленного бытия. Раздвоение оформляется в трансформации принципов изображения душевной жизни. Метафорика цветения души, подчиненной закону «обратного времени», отражение той же концепции просветленного бытия.

Усложнение представлений поэта, о духовной природе человека в 20-е года XIX века ведет к трансформации жанра. В элегиях этого времени Пушкин обращен к исследованию души, переживающей полярные состояния – демонизма и просветленности.

Композиция элегии «Погасло дневное светило» отражает иллюзорность сознания героя, отождествляющего воскресение души с отчуждением от прошлого, в чем для Пушкина проявление демонизма, мотивированного пустотой души. В элегии нет гармоничного разрешения ситуации в сознании героя: вершинная композиция отмечает предел катастрофичности в финале. Иллюзорность бегства от себя подсказана ритмом «вечного возвращения» морской стихии. Этот ритм пока существует отдельно от героя, как и сама объективная реальность, не сознаваемая им. Герой подчиняется ритму стихии бессознательно, смутно улавливая в нем разгадку тайны бытия. В «Тавриде» душа исследуется в возможностях, уводящих к противоположным полюсам, одной из которых является насильственная смерть, другой – возрождение души. В ситуации «бездны на краю» поэт отвергает путь самоубийства как логический выход из тупика. Катастрофичность снята сначала идеей «вечного возвращения», реализованной в форме древнего мифа об Элизии, затем авторским мифом о возрождении души. В законе «вечного возвращения», реализованного игрой семантическими планами, в законе, сопрягающем ритмы души и природа, заключается условие гармонизации души, обретение ею искомого просветления («На холмах Грузии»).

В реферируемой работе показано, что далее пушкинская элегия трансформируется, сближаясь с фольклорными жанрами.

Так, прощальный цикл болдинской осени, включающий «Прощание», «Заклинание», «Для берегов отчизны дальней», представляет собой реконструкцию плача; отдельные стихотворения фиксируют различные стадии переживания утраты. Цикл, построенный на встречном движении памяти и забвения, демонстрирует преодоление катастрофичности сначала словом-стоном, отражающим неутраченную боль, затем словом-действием, магическая энергия которого творит душу заново; наконец, словом-музыкой, космологизирующим бытие, преодолевающим небытие с его молчанием и неподвижностью.

Наблюдения над эволюцией пушкинской элегии показывают, что жанровые архетипы выполняют функцию сопряжения души и мира, зашифрованная в них ситуация, ассоциативно связанная с лирической ситуацией героя поэзии Пушкина, заново проигрывается в элегии. Переживание лирического героя проверяется в «элегическом маскараде».

Жанр послания исследуется в диссертации во взаимодействии двух тенденций – к мифологизации и демифологизации.

Разграничение типов посланий в ранней лирике подчинено следованию одной из традиций: античной, ориентированной на звучащее слово, и византийской – на слово, закрепленное как текст. Игра этими планами реализует пир воображения: поэт переступает черту, разделяющую миры, погружаясь в зазеркальный мир, куда его увела рифма.

Послания Пушкина изучаются с точки зрения реализации в них различных значений понятия «игра», обнажающего характер отношений поэта с миром. Игра как исполнение автором ролей, игра как обыгрывание ситуаций, игра с адресатом – все отмеченные значения охватывают уровень персонажей, сюжета, уровень структуры. Функция игры, помимо создания атмосферы праздника, заключается в возникновении системы зеркал, в которых узнаваемы герои, ситуации, мир в целом. Мир пушкинских посланий определяется в диссертации как мир сплошных соответствий, подмен; деформаций, мир, подчиненный авторскому произволу. Тенденция к мифологизации оборачивается театрализацией и наоборот. История самоопределения поэта описана в мифологической форме – как обретение родства с Му-

зами. История жизни поэта предстает как смена масок, переодевание – театр. Две тенденции смыкаются в двойничестве: жизнь автора, как и адресата, возводится к судьбе известного поэта прошлого. Миф реализуется в театре.

Две концепции актерской игры, существующие в театроведении, сосуществуют в пушкинских посланиях 20-х годов. Согласно первой, актер, играя роль, остается самим собой; согласно второй – перевоплощается в другое «я». Эти концепции реализуют тенденции к мифологизации и демифологизации.

Наблюдения над пушкинскими посланиями 20-х годов обнаруживают разграничение автора и адресата. Пластическая маска – прием ранней лирики – сначала присуща как автору, так и адресату. Соотнесенность с мифологическим двойником постепенно закрепляется за адресатом. Авторский образ обращен к поэзии семейного предания, мифа. Игра в добровольное изгнничество в Овидиевом цикле ведет к постижению поэтом реального соотношения личности и обстоятельств, обнаруживает себя в смене возрастных масок.

Разграничение автора и адресата обнаруживается на стилевом уровне, в использовании «чужой речи». Авторская речь в послании «К Родзянке» внутренне диалогична, включает «чужую речь», введенную в форме цитат, выделенных курсивом, в обыгрывании лексических оборотов, свойственных адресату, его интонаций. «Чужая речь» расширяет рамки авторского монолога, разрушает единое державие, поддерживает гармоническое равновесие двух точек зрения, она утверждает право другой личности, отличной от автора, на собственное мнение. Интонация размышления, чтение между строк, догадка, обусловленная жизненным опытом, – все это свидетельствует об уважении к адресату. Маска демонического героя, которую автор надел в начале послания, отступает перед силой чужого чувства. Автор раздваивается в послании, спор его с адресатом оборачивается спором с самим собой.

Послания 2-ой половины 20-х годов уравнивают автора и адресата. Характер адресата также рассматривается в соотнесении с семейным преданием, с историей личности другого рода. Любой характер интересует теперь поэта в его обуслов-

ленности обстоятельствами, родом, историей. Автор и адресат, получив историческую биографию, оказались уравненными в послании. Жанр послания с его возможностью «забалтываться» и архетипом беседа с отсутствующим исчерпал себя для Пушкина. Зеркальность автора и адресата, явленная в двойничестве персонажей, сводит на нет саму функцию двойничества в силу того, что автор и адресат предстали как индивидуализированные характеры в динамике своей собственной судьбы.

В конце главы подводятся выводы исследованию.

Во второй главе «Мифологический тип мышления в русской поэзии XIX века. Фет: и проблема мифологизма» поэзия Фета рассматривается с точки зрения специфики мифологизма, характерного для поэзии середины XIX века. Исследование подчинено выявлению логики внутреннего развития поэзии Фета, от антологической к мифологической. Существенная перестройка мышления, обусловившая своеобразие, поэтического мира Фета как мифологического, прослеживается в изменении Фета в отношении к античности. Анализ комментариев к переводам римских поэтов, статей, писем Фета обнаруживает качественные сдвиги мышления: античность историческая сменяется античностью мифологической. Фет осмысляет ее в соответствии с законами мифологического мышления, перенеся эти законы на восприятие бытия в целом. Так, в бытии, как целостном организме, Фет утверждает равенство всех форм, всех явлений, всех стихий, всех сторон: «Нелепо при виде двух разнородных явлений спрашивать, что лучше: вода или трава, пленительная своими волосами Лилит или Ева, на которую книга Бытия прямо указывает как на помощницу»¹.

В работе обозначены предпосылки мифологичности поэзии Фета (мировоззренческие, эстетические, психологические и т.д.). Обретение поэзией Фета языка мифа прослеживается в изменении форм воплощения мифа, показано, как использование традиционных способов включения мифа в произведение (миф здесь осмыслен как поэтическая условность и несет функцию

¹ Фет А.А. Элегии Секста Проперция. - СПб., 1898. - С.7-8.

обобщения) сменяется способами, обусловленными пониманием мифа как принципа мышления. Отмеченное явление наблюдается в анализе фетовской элегии. Вывод объясняет специфику трансформации жанра элегии у Фета. Жанровый архетип элегий, реализованный в образе воспоминания, ставший структурообразующим началом элегий первой половины XIX века, раздваивает, расщепляет авторское сознание: обычная логика начинает сосуществовать с мифологической. Наблюдения над фетовским пейзажем, воссозданным при помощи принципа зеркальности, позволяют диссертанту утверждать, что освобождение от рационалистичности русской поэзией XIX века – процесс еще более сложный, чем это утверждается в докторском исследовании С.Н. Бройтмана, основные выводы которого не вызывают возражений¹.

В § I «Трансформация мифологического сюжета в лирике А.Фета» рассматривается динамика фетовских сюжетов в их обусловленности осмыслением мифа и обретением его языка.

Отмечая, что в начале творческого пути Фет не оригинален в понимании и воссоздании мифа, диссертант предпринимает попытку типологии сюжетов в поэзии Фета, в основу которой положен образ, определяющий структуру произведения. Стихотворения первой группы, имеющие в основе иконический образ, близки к антологическому жанру, где миф реализуется как сон, развернут как мир культуры, мир ставших статуй. Стихотворения этой группы строят сюжет описательно, реализуя концепцию природного человека в пластике, следуя античному принципу калокагатии («Сон и Пазифая», «Вакханка»), логического завершения этот принцип достигает в поэзии 50-х годов. «Венера Милосская», «Аполлон Бельведерский», используя мотив оживших статуй в точном, пунктирном сюжете, ассоциативно возвращают к мифу, в них заключенному. Статичный описательный сюжет сменяется у Фета сначала сюжетом, основанным на реконструкции мифа, его вое становлении из символов

¹ Бройтман С.Н. Русская поэзия XIX - начала XX века в свете исторической поэтики: субъектно-образная структура. Дисс. докт. филол.наук. - Махачкала, 1989.

(«Влажное ложе покинувши»), затем – бинарным, построенном как параллелизм изображения и авторского комментария к сюжету («Диана, Эндимион и Сатир. Картина Брюллова»).

Стихотворения второй группы основаны на символическом образе, где миф, осмысленный как поэтическая условность, становится посредником между природой и культурой. Миф – форма мышления, язык, на котором человек излагает свои чувства, свое понимание природности женской красоты («К Цирцее», «Виноват ли я, что долго месяц...», «Телемак у Калкпсы»). Миф, осмысленный как сон, оставляет изображение в «Диане» колеблющимся между иллюзией и реальностью. Воссозданный в стихотворении процесс созерцания богини означает для Фета возвращение в природу, ощущение себя частью ее.

Бинарные структуры в поэзии Фета воссоздают мир в двояком ракурсе: как реальный пейзаж и как мир антропоморфных божеств. Бинарность, формально выражая древнее двуединство метаморфозы как оживления, перетекания планов, позволяет снять мотивировку мифа, воссоздать его как безусловную реальность («Над морем спит косматый бор», «Утром курится поляна», «Ночь весенней негой дышит», «Первая борозда»). Уход культуры в подтекст, как показано в работе, ведет к воспроизведению мифа как природы, а не как культуры.

Отказ от четкой бинарности ведет у Фета к тому, что планы перерастают друг в друга незаметно, естественно, без фиксации смены точки зрения. Один и тот же принцип обуславливает как содержательный, так и композиционный план стихотворения («Как хорош чуть мерцающим утром...»). В целом модель мира в этом стихотворении построена в соответствии с мифологической логикой, согласно которой «все есть все, все во всем».

В диссертации прослеживается, как отказ от бинарных структур привел к различным типам сюжета в поэзии Фета, воспроизводящим мифологическое сознание. Двуплановый образ, развернутый в лирическом сюжете, представляет собой этап на пути развития мифологизированного сюжета в поэзии Фета. Так, следуя мифологической логике, поэт строит изображение как обращение неживого в живое («Пароход»). Метаморфозы

парохода обнаруживают его многоликость, связанную с принадлежностью к трем стихиям (водной, хтонической, небесной). В метаморфозах, отраженных в символике, проявилось взаимодействие текста с подтекстом, осуществилась отсылка к мифам, память о которых хранит символика.

Отказ от бинарных композиций привел к многослойному сюжету, основанному на развертывании, символического образа-мифологема. Параллельные планы, прежде разведенные, налагаются друг на друга, просвечивая один через другой. Подобная структура наиболее адекватная ферма проявления мифологической логики («Глубь небес опять ясна», «Вот и летние дни убавляются»). Концепция природного человека реализуется теперь у Фета не в скульптурной пластике, как в ранней лирике, а в ассоциативной метафоре. Наблюдения, над динамикой сюжета в поэзии Фета показали, что трансформация мифологического сюжета идет в направлении освобождения от целостного, линейного сюжета, к дискретному, основанному на движениях ассоциативных образа-символа. Мифологическая модель мира обретает у Фета сюжетную организацию – ассоциативный сюжет, ставший выражением метода «ассоциативного символизма» (определение, которым Вяч. Иванов наделил поэзию И. Анненского).

В § 2 «Мифопоэтическая картина мира и принципы ее организации» исследуется поэзия Фета как становящийся миф в его содержательном и функциональном аспектах. Большая часть раздела посвящена изучению мифологем, функции которых несут образа-символы, обозначающие первоэлементы бытия. Рассматривая все смысловые значения образа ночи, существующие в поэзии Фета, диссертант фиксирует проявление мифологической логики в сюжетах, связанных с двуединым движением: человека навстречу ночи и ночи навстречу человеку. Появление антропоморфного божества Ночи – знак единства человека и природы, и в то же время метафора человеческого переживания: «Так между влажных махровых цветов, снотворного маку Полночь роняет порой тайные сны наяву»¹. Сон – состояние, присущее и человеку, и природе: проникая друг в друга, человек и природа становятся подобием один другого, замещая друг друга в своем двойничестве. Двойной сюжет, таким образом, с одной стороны, реализует об-

¹ Все тексты стихотворений Фета цитируются по: Фет А.А. Стихотворения к поэмы. - Л., 1986 (Б-ка поэта. Большая серия) С. 190.

раз Красоты, разлитой в мире, явленной в его стихиях, явлениях; с другой, осуществление бытийного принципа «стать природой».

Природные стихии, стихии космоса в поэтической мифологии рассматриваются диссертантом в их субстанциональном и функциональном проявлениях. Мифологемы исследуются в динамике выстраиваемых сюжетов, заданных ассоциативной связью образов с мифами. Так, образ солнца как умирающего/воскресающего божества сохраняет в подтексте связь с мифом о победе Аполлона над Пифоном (в этом смысл солнечных пейзажей Фета), а также с мифами об ослеплении дерзнувшего увидеть божество (такова семантика знойных пейзажей). В то же время мифологема солнца как умирающего/воскресающего божества разворачивается двупланово, что обусловлено принципом двойничества – соотносительности человека солнцем. С одной стороны, образ солнца, затмевающего человека, связан с близнечными мифами и ассоциируется с образом брата-близнеца, выполняющего вредоносную функцию. С другой, – солнце ассоциируется со страдающим божеством, двойником человека, влюбленным, как человек, переживающим страстную долю. По аналогии, луна – двойник возлюбленной. В поэзии Фета женщина в обнажающейся природе превращается во владычицу царства теней, подобием чего стал ночной мир, зеркало дневного. Ключ к мифологическому подтексту образа возлюбленной, тождественной природе, содержится в примечаниях Фета к переводам Тибулла, где Фет подчеркнул равенство Гекаты с Дианой, ее владычество над тремя сферами – земной, небесной и подземной¹.

Мифологический подтекст символики вода, как показано в работе, содержат мифы о Протее как морском божестве, обладавшем даром пророчества, венский вариант Протея – Нереиды. Мифологема воды в полярности ее значений опирается на фольклорные представления о символике живой и мертвой воды, связанные с жизнью и смертью. Символика восходит к образу водных источников, несущих либо память, либо забвение. В диссертации показано, что в поэзии Фета любой элемент поэтической структуры обладает мифогенностью, несет память о мифе. Так, например, эпитет в поэтической формуле «Пенистая, чаша Гебы» своей ассоциативной энергией возвращает к мифу о рождении Венеры – богини любви и красоты – из пены морской. Именно от этого мифа тянутся нити к образу Красоты, разлитой в мире, возникающему в статьях Фета. «Жемчужная пена» – вечный ореол воды – готовит в поэзии Фета появление антропоморфного бо-

¹ Тибулл Элегии (пер. А.Фета). - СПб., 1898. - С.19.

жества. Водная стихия то обретает зооморфный облик, то оборачивается ризой божества, то превращается в атрибут богини моря («зеркало наяда», «влажный венки Амфитриты»). Нетрудно заметить, что пейзаж Фета мифологичен; в нем часть разворачивается в целое, отождествляясь с ним, что вполне отвечает мифологической логике.

По аналогии с предыдущими в работе рассматриваются мифологемы земли, воздуха, неба, динамика которых обусловлена ассоциативной связью с античными мифами (семантика этих мифологем прокомментирована Фетом в примечаниях к переводам римских поэтов и раскрывает его понимание символики указанных образов). В то же время эти мифологемы формируют авторский миф, принципом которого становится Космос.

Лирический материал, исследуемый во второй, главе, подчинен двум принципам: фрагментарное выявление семантики образов-символов корректируется рассмотрением мифологемы в последовательной развернутости цепочек значений, осуществляющих на ассоциативной основе поэтический миф. Так, мифологема огонь прослеживается в сопряжении «начал» и «концов» бытия, Космоса, природа и человека, в отражениях макро- и микрокосмоса, праздничности и трагичности как обратимых сторон бытия. Мифологема, несущая в себе амбивалентные значения гибели и спасения, разворачивает сюжеты о приобщении к небесному огню как олицетворению Красоты, разлитой, в мире; ассоциативные цепочки, связанные с развитием значений огня, ведут к аналогии поэт – бог.

Вывод в конце главы подчеркивает своеобразие фетовского мифа. Образ Красоты, разлитой в мире, по-разному выражается и отражается в стихиях и субстанциях Космоса. Лестница мироздания, на которой они располагаются, осуществляет восхождение от слепой телесности к духовности. Явление лика божества, олицетворяющего стихию, – проявление очеловеченности природы, поэтому антропоморфные изображения – вершина лиризма в фетовской мифологии, в его мифопоэтической картине мира. Вершина лиризма – осуществление принципа «стать природой» в сюжетах поэзии Фета.

Подчеркивая, что мифом, объединившим поэзию Фета в единый мир, является миф об умирающем/воскресающем божестве, диссертант отмечает обусловленность поэтики Фета понятием Космоса и его свойствами.

В § 3 «Пространство и время как мифологические категории» выясняется специфика этих категорий в поэзии Фета, их роль в мифологической модели мира. Опираясь на исследования В. Чередниченко, подробно изучившего своеобразие катего-

рии, времени в лирике поэта, диссертант выстраивает свою концепцию, исходя из наблюдений над конкретными поэтическими текстами.

В работе обосновывается специфика изображения пространства у Фета. Несмотря на то, что фетовской картине мира свойственна трихотомия, нижний (хтонический) мир остается за пределами изображения. Сам Фет осмысляет его как царство Аида, мир Прозерпины (это очевидно из комментариев его к переводам Ювенала¹). Подсознательное стремление избежать встречи со смертью стоит, по мнению диссертанта, за этой отгороженностью. Потусторонний мир воссоздается Фетом как даль близ речки безымянной – земное, узнаваемое пространство, обладающее чертами национально пейзажа, или эфир, полный света.

В поэтической модели мира, построенной в соответствии с законами мифологического сознания, стороны света обладают ценностными характеристиками: север-юг, запад-восток трактуются как оппозиции жизни и смерти, живого и мертвого. В метафорических уподоблениях, раскрывающих смысл мифологем, отражается авторское понимание мира, его концепция пространства: Италия – Ниоба, окаменевшая от утраты детей, Рим – пес, обреченный на гибель, юг – любовник; Россия – мать или возлюбленная.

В диссертации прослеживается, как пространственные локусы в поэзии Фета, символизируясь, превращаются в мифологемы. Так, лес и сад создают оппозицию «внутреннее/внешнее». Сад, сохраняя значение культурно-исторической реалии, несет мировоззренческий смысл: это микрокосм, выражение праздника бытия. В сюжетах фетовских стихотворений реализуется «поэтика тождества», обнаруживающая двойничество человека в природы. Двойничество и есть метафорическое выражение «природности» человека и «очеловеченности» природы, поэтому путь по саду оборачивается у Фета путем к центру, к душе и сердцу, т.е. в соответствии с законами мифологической логики,

¹ Ювенала сатиры (пер. А. Фета). - М., 1885. - С.202.

к благодати, блаженству. Мифологема леса как чужого пространства предполагает его осмысление как хтонического мира. Персонафикация леса (она проявляется в телесности, в отличие от персонафикации сада, находящей выражение в обретении им лика) ведет к разрушению границ между лесом и садом; лес, как и сад становится двойником героя. Мифологема леса развертывает его образ между полюсами стихийности и упорядоченности. Но если «пьяных гигантов столпившийся хор» – явление отрицательной упорядоченности, отражающее ужас души, страдающей от одиночества, то «сквозной деревьев хоровод» – образ музыкальной гармонии, обнаженной весенним обновлением природа. Образы музыки и танца – выражение космической музыки бытия.

Наблюдения над другими пространственными локусами-мифологемами, такими, как дом, дорога, перекресток, в их динамике и семантической многозначности, ведут к следующим выводам. Путь в пространстве у Фета, основанный на восхождении и вечном возвращении, замыкает пространство в круг – Космос, цикл. Путешествие по миру – одновременно погружение в себя, в собственную душу, именно в этом ключ к динамике и оживлению мира, в котором все превращаемо и обратимо, все обменивается со всем тайной сущностью, «все есть все, все во всем».

Фетовская концепция времени изучается в диссертации в связи с ее источниками – античной и библейской традициями, синтезирующимися в шопенгауэрской, раскрывающейся в мифологеме жизнь-сон. Подчеркивая природность фетовского времени, диссертант связывает его с мифом об умирающем/воскресающем божете, сохраняющимся в подтексте поэзии Фета. Именно этот миф обусловил специфику изображения времен года. В отличие от Зимы, образ которой развернут как царство небытия, Весна и Осень персонафицированы, соотнесены, с женским ликом. Двойничество человека и природа, реализуемое в «поэтике тождества», осуществляет принцип «стать природой». Ключ к объяснению тайной силы бытия, в силу его протечности принимающего разнообразные о лики и обнаруживающего полярный характер отношений к человеку, содержится в переводах Фета, снабженных комментариями, где подчеркива-

ется отождествление «вредоносной осени» с Венерой Либетинной – олицетворением рождающейся и умирающей жизни.

В диссертации показано, что мифологемы суточного цикла, отражая двойничество человека и природы, преломляют его в мифе об умирающем/воскресающем божестве. Мифологемы дня и ночи, сохраняя значение жизни и смерти, развернуты в сюжеты о двойничестве человека и природы. Двойничество человека и солнца выражается в единстве пути. Ночь (с нею связаны мотивы обрыва нити – символа жизни и смерти, связи с настоящим, переступания грани, порога, восхождения по лестнице) становится двойником человека, перетекая в него и принимая его в себя. Утро ассоциируется с началом бытия, отсюда брачная символика в его изображении. Вечер обнажает власть природы над человеком, его готовность «стать природой»: «Заря, и счастье, и обман, как сладки вы душе моей! Как нежно содрогнулась грудь над этой тенью золотой! Как к этим, призракам прильнуть хочу мгновенною душой!» (268). Ключ к метафорике вечернего цвета и «материи» вечера содержит проза Фета, выводящая культуру из подтекста в текст: «Вечер был очаровательный. Пред закатом солнца весь степной воздух до того позолотился, что действительно можно было подумать, что Геба пролила в него кубок шампанского»¹ (здесь шампанское – аналог небесной амвросии и нектара – напитков богов).

В работе выясняется специфика фатовской менологии, мифологический подтекст использованных названий месяцев. Отмечена символика времени и образов, его выражающих, восходящих к мифологии и основанных на игре семантическими планами.

Вывод в конце раздела обобщает функцию категорий времени и пространства в поэзии Фета, их роль в создании мифологической модели мира и реализации принципа «стать природой».

В § 4 «Концепция человека и принципы мифологического изображения» рассматривается преломление идеи, восходящей к античности, – идеи связи микро- и макрокосма в поэзии Фета.

Существование человека в мироздании обусловлено, по Фету, тайной силой – понятием, близким к шопенгауэровской воле. Тайная сила, получившая традиционное обозначение судьбы, соотносится в сознании поэта с судьбой, в том значении, которое ей придавала античность. Фетовская мифологема судьбы охватывает два полюса зна-

¹ Рус. вестник. - 1864. - № 4. - С.599.

чений: судьба как всеохватное единство существующего, в котором все от века предзадано и предсовершено, и судьба как некая завершенная целостность, выступающая прообразом, аналогом вечности¹.

В первом значении судьба – внешняя по отношению к человеку сила, разрушительный лик которой реализует овеществленная телесность Космоса, а благотворность этой силы проявляется в ангельском воплощении. Второе значение предполагает реальность осуществления человеческого бытия. Уподобляя человеческое бытие природному, Фет, как и античные биографы, использует понятие «подобающего времени», отражающего природный ритм бытия человека. Отказавшись от дат, цифр, хронологии, он указывает на возраст, вершина которого – период расцвета («асте»), время осуществления заданной участи.

В реферируемой работе показано, как идея взаимосвязи макро- и микрокосма реализуется в поэзии Фета в системе сквозных образов (огня, воды, струны, пчелы и т.д.), создающих ассоциативные цепочки. Так, метафорика воды и огня, сохраняющая мифологический подтекст, отражает фетовское понимание бытия как осуществление принципа «стать природой». Символика образов, реализуя полноту потенциальных значений в разветвленных ассоциативных цепочках, сопрягающих человека и природу, обнажают природность человека и очеловеченность природы. Эти цепочки, отражая Всеединство Космоса, равенство всех его частей, сохраняют мифологическое ядро образа, его первоисточник.

Подчеркивая, что метафорический принцип речи отражает в мифологической логике основные законы Космоса («все есть все, все во всем»), диссертант утверждает, что воплощением природного человека в поэзии Фета стал его лирический субъект. Два полярных состояния бытия лирического субъекта – выделенности из природы и слияния с ней – реализуются в принципах двойничества и тождества.

Так, принцип «стать природой» обретает себя в поэтике тождества, согласно которой метафорика природных стихий есть отражение мифологических метаморфоз. Так, душа в поэ-

¹ Гайденко В. П. Тема судьбы в представлении о времени в древнегреческом мировоззрении // *Вопр. философии.* - 1969. - № 9. - С. 90.

зии Фета ассоциируется со светом, волной, звуком. Метаморфозы стихий оформляют миф о Психее – душе, ключ к нему содержат комментарии Фета к переводам римских поэтов. Принцип «стать природой» реализуется и в символике образов, сохраняющих в подтексте мифологические метаморфозы человека в дерево.

В работе обосновывается сущность принципа двойничества поэзии Фета. Поясняется, что этот принцип связан с ощущением Космоса как всеобъемлющего целого, все части которого протейны, часть легко обращается в целое и наоборот. В анализе конкретного материала показана реализация этого принципа в лирике Фета.

Образ женщины в поэзии Фета безымян, природен, закодирован в мифологемах природных стихий, также, как и лирический субъект. В работе прослеживаются основные тенденции воплощения женского образа в динамике и генезисе, принципов изображения. Выявлен мифологический подтекст символики. Подчеркнуто, что, несмотря на различие принципов изображения в прозе, где преобладает стремление рассматривать женский образ в свете культурно-исторических двойников, и поэзии, где преобладает тождество человека с природой, те и другие ведут к воссозданию образа Вечной Женственности, к сотворению идеала, которого нет в природе, но которого жаждет душа. Так возникают очертания мифа о Пигмалионе и Галатее.

В связи с обоснованием принципов изображения женского образа диссертант останавливается на таком важном для поэзии Фета качестве, как отсутствие в ней категории имени собственного. Объяснение этому содержат мемуары и письма Фета. Кроме того, ключ к разгадке этого явления следует искать, по мнению диссертанта, в следовании Фетом римской традиции, согласно которой, «римляне, воспевая женщин, никогда не называли их собственными именами, а брали имя одной меры»¹. О магии, имени, и о способах его сокрытия для предотвращения беда Фет знает из Овидия, переводимого им. Фет трансформирует принцип переименования возлюбленной, придает ему иной

¹ Гораций Флакк. Указ. соч. - С. II.

смысл, чем тот, который был присущ древним культурам. Переименование возлюбленной связано с тем, что она – тайна души поэта, часть природа, Космоса, мировой жизни, Мировая Душа. Отказ от имени, таким образом, отвечает принципу «стать природой, реализующему мифологическую логику «все есть всё, все во всем».

Последняя часть раздела посвящена наблюдениям над сквозными образами, формирующими определенную иерархическую систему значений. Сон, зеркало, музыка – своеобразная лестница, по которой душа восходит к Космосу, осуществляя принцип «стать природой».

В диссертации выясняется семантика, функции, динамика сквозных образов, а также мифологический генезис, сохраняющийся в подтексте мифологем.

Так, образ сна, восходящий к шопенгауэровскому, превращается у Фета в мифологему, развертывающую сюжеты, варьирующие мотив жизни-сна. Сон, по Фету, осуществляет стремление человеческой души «стать природой», частью музыкального бытия Космоса, быть «отголоском жизни буйной».

Образ зеркала, восходя к близнечному мифу, обусловил принцип двойничества в поэзии Фета. В работе показано проявление этого принципа, помимо соотношения человека и природы; на уровне субъекта и объекта. «Я» и возлюбленная тождественны: она – волшебница, он – поэт-чародей; поэтому возможен обмен ролями. Она – вдохновительница, дарительница творческих снов, но одновременно с этим плод его воображения, создание его мечты (цикл «К Офелии»). Множественность ликов возлюбленной (Диана, Персефона, Геката и т.д.) ведет к ее полифункциональности: она хранительница космических законов, проявление Вечной Женственности в земной варианте, и в то же время она – носительница женского, материнского начала. Двойничество поэта и его возлюбленной в контексте поэтического мира Фета (он – чародей, демиург, она – Муза, рукодельница) обнаруживает светоносность рукоделия. Образ женщины-рукодельницы навеян, с стороны, русским национальным бытом XIX века, с другой, античной традицией, согласно кото-

рой образцом хозяйки считала Пенелёпа¹. Образ пряденая, связанный в античности с Перками – богинями судьбы, ассоциативно несет в себе значения жизни и смерти. Образы земного ковра, морской ризы, а также волокон, сетей, нити, связанные с мифологемой мировой ткани, отражают представления о строящейся вселенной. Идея всеединства мира, раскрывающая понимание рукоделия как судьбоносного, содержится в неопубликованной переписке А.Фета с его современницей А.Л. Бржеской и с К.Р. (архив ИРЛИ) и обретает характер образного ключа к поэтической мифологии Фета. Представления о Космосе как художественном произведении отражают мифологический принцип мышления поэта, для которого все части Вселенной, многоликого бытия Космоса равны.

Мифологема музыки содержит в себе сюжет о мире как Красоте. В разделе исследуются формы бытия музыки в поэзии Фета: звучание реализуется для поэта либо в таинственном хоре светил, либо в обращении собственной души в музыкальный инструмент, улавливающий ритмы Космоса.

Наблюдения над изменением форм выражения музыки природы в поэзии Фета позволяют диссертанту сделать вывод об усиливающейся мифологичности восприятия и отражения бытия. Так, песня становится формой выражения души природы, своеобразным проявлением ее стихийных творческих сил. Песнь души человека в контексте этих проблем осмысливается как естественное продолжение песни природы, ее души и превращается в отражение единства человека и природы. Таким образом, музыка возвращает человека к природе, растворяет его в ней, превращая в «растительность высшего типа»².

В разделе выясняется мифологический подтекст образных вариаций музыки. Так, опираясь на античную традицию, понимающую музыкальный ритм в контексте мифа об умирающем/воскресающем божестве, являющимся персонифицированным воплощением ритма, Фет творческий акт уподобляет смерти/воскресению, реализуя мотивы спуска в Аид за тенью Эвридики в метафорической форме. Такова семантика «те-

¹ Элегии Секста Проперция (пер. А. Фета). - СПб., 1898. - С. 9.

² Музыкальная эстетика Германии XIX века: В 2 т. - М., 1981. - Т.2. - С.333.

невого» существования музыки в душе поэта («И в сердце, как пленная птица, томится бескрылая песня», 171).

Сон, музыка, отражение – три формы проявления Красоты в мире, лестница восхождения к Космосу, осуществляющая высшую цель человека – «сделать самого себя, свое тело и свою душу “музыкальными”», подчиненными сверхличному ритму» (С.С. Аверинцев)¹.

В § 5 «Лирический цикл как Космос» принципы организации лирических циклов в поэзии Фета изучаются на материале трех циклов «Снега», «Вечера и ночи» и «Мелодии», состав которых оговорен предварительно, с указанием на издания.

Наблюдения над структурой лирических циклов позволяет обнаружить изменение фетовской концепции человека и природы, все более обретающей черты мифологической, что очевидно сказывается в движении поэтической системы Фета.

В диссертации показано и обосновано изменение «чувства природы» от «Снегов» к «Вечерам и ночам»: более интимный характер отношений человека с природой объясняется тем, что человек ощущает себя частью Космоса. Сдвоенный образ, в котором рифмуются человек и природа, отражает единство человека и мира. Движение от «Вечеров и ночей» к «Мелодиям» исследуется в соответствии с логикой творческого развития Фета. В «Мелодиях» песня, вызревающая в глубинах души человека и отражающая душу самой природы, выраженную в песне человека, означает для поэта осуществление принципа «стать природой» в творческом акте, уподобленном смерти/воскресению.

Знаком мифологического становится в лирических циклах, как показано в диссертации, – принцип музыкальности, разнообразно проявляющийся в каждом из них. Так, музыка в «Снегах» рождается как гармония линий, а структурообразующим началом является ритм. В «Вечерах и ночах» носителем музыкальности оказывается суггестивный образ: ритм выполняет функцию подтекста, оформляя подспудно зреющую в душе песню. В «Мелодиях» ассоциативный принцип композиции выражает гармонию души и мира, сопрягая человека и природу.

В конце главы, подводятся итоги исследования мифологизма Фета.

¹ Аверинцев С.С. Вст. ст. в кн.: Идеи эстетического воспитания: В 2 Т. - М., 1973. - Т. I. - С. 124.

Третья глава «Немифологический тип мышления в русской поэзии середины XIX века (Я. Полонский, А. Майков)» посвящена изучению творчества современников Фета – поэтов, близких ему по эстетической ориентации. Понимая миф как поэтическую условность, эти поэты озабочены мотивировкой включения его в лирическое произведение. Видение этих поэтов отличается «театральностью», реализующейся как принцип поэтики. Мифологическое сознание для них – объект исследования, но не принцип мышления.

В § I «Я. Полонский: сон как театр» исследуется специфика художественного мышления Полонского, реализованная в его поэзии.

Отношение Полонского к мифу выражается в отождествлении мифологического и исторического, осмысленного с антропоцентристской точки зрения. Понимая под мифом обобщение, сгущение истории, поэт использует мифологические образы и ситуации как аналоги в размышлениях над современностью («Сфинкс», «Эрот», «Статуя» и др.). Возвышение автора над мифом, ведет к тому, что разыгранный а лирическом театре он предстает в ироническом освещении. Так, в «Вакханке и Сатире», пародийно осмысляющей ситуацию на rendez-vous, миф подчинен задаче разоблачения героя времени. Миф здесь – остраненная форма исследования действительности. Автор не сливается с изображаемым миром, что дает ему право суда над ним.

Опираясь на справедливые замечания исследователей поэзии Полонского о специфике фантастического элемента в его поэзии, диссертант отмечает, что сон становится для Полонского формой познания действительности, театром воображения, где осуществляется «маскарад истории». Прием смещения сна и яви, выражающийся в использовании чужой точки зрения, позволяет воссоздать мир в его многомерности, не сводя изображение исключительно к авторскому видению («Елка», «Сбежавшая больная» и др.). Ключ к объяснению ожившего мира в поэзии Полонского содержат его дневники и письма. Театральность мира поэзии Полонского находит выражение в диалогизации этого мира. Мир получает право голоса, он говорит на своем языке, сохраняя при этом свою логику. Ощущая себя частью этого мира, поэт надевает маску, оставаясь при этом самим со-

бой.

В диссертации показано, что одним из проявлений театральности в поэзии Полонского становится явление раздвоенного субъекта, отмечающееся в таких стихотворениях, как «Плохой мертвец», «Похороны сердца» и др. Явление раздвоенного субъекта реализация в поэзии персонификации внутреннего раздвоения человека, овеществление его внутренней драмы, способ изучения закономерностей развития личности, соотношения человека и мира.

Диссертант останавливается на «античном» театре Полонского, в котором исторический колорит маскирует современные проблемы, служит формой проявления общечеловеческого. Стихотворения, воссоздающие женские типы («Весталка», «Кассандра», «У Аспазии»), обращены к ситуации выбора. Расщепляя душу героини, автор персонифицирует её в персонажах драмы, материализуя внутренний конфликт.

В диссертации обосновывается параллелизм трагического и комического ликов бытия у Полонского ссылками на высказывания самого поэта, разбросанные в его дневниках, письмах, статьях. Принцип поэтической смеси («Смертных часто с божествами я мешаю, как поэт»¹), характерный для поэтики Полонского, предполагает исследование бытия в единстве противоположностей: в необходимости погружения в темные глубины современности и в уходе в сон, грезу, мечту. Театрализованный сон – опосредованная форма мифа. Сон у Полонского, мотивируя фантастику, заполняет собой пустоту современного бытия, замещая миф, не возможный, с точки зрения поэта, в современности.

В § 2 «А. Майков: игра со зрителем как принцип поэтики» изучаются законы поэтического мира Майкова.

Своеобразие антологического жанра, с которого началась поэтическая деятельность Майкова, заключается в том, что поэт подчинил его двум принципам: принципу пластики и принципу субъективности, реализующихся в стихотворениях двух родов: 1) в которых миф осуществляется в форме театра, в мотиве

¹ Полонский Я.П. Полн. собр. стих. : В 5 т. Пб., 1896. - Т.Ш. - С. 120.

оживших статуй, как в поэзии качала XIX века, 2) в форме снов и видений.

В диссертации прослеживается, как с разрушением границ жанров эти принципы начинают взаимодействовать, обозначая «лица необщее выраженье» поэзии Майкова. Закон пластики и закон субъективности взаимодействуют таким образом, что изображенный мир колеблется на грани иллюзии в реальности: мир оживает, но оживает в душе художника и только на мгновение («Все думу тайную в душе моей питает»). Пластика в мире Майкова иллюзорна. Так, даль размыкает пейзаж в видение («Прощание с деревней»): колодец и дева в конце аллеи – мечте, навеянная светлыми водами ручья. Колеблущееся изображение создается пересечением двух точек зрения («Я знаю, отчего у этих берегов»). Образ поющей нимфы иллюзия, ее реальность нигде не подкреплена. Пластика зрительная подменена пластикой видения. Диссертант подчеркивает генезис принципов изображения у Майкова, их связь с античностью. В основе отмеченных принципов лежит прием игры со зрителем, присущий античному театру¹. Кроме того, пластика в мире Майкова держится напряжением между словом и живописным еще в том, также присущим античным литературным жанрам². Закон пластики и закон субъективности отражают немифологический тип мышления поэта, для которого оживший мир – игра воображения.

Поэзия Майкова исследуется в реферируемой работе в динамике лирической системы поэта. В более поздней лирике формы воплощения мира как мифологического принимают скрытый характер. Природа перестает быть декорацией, пространство становится выражением истории, воссоздается как сгущенный в историю миф. Логический пропуск снов, видений, мотивирующих появление мифогенного пространства, ведет к метафорическим сдвигам, к ассоциативности, предопределяющей развитие сюжета.

В диссертации показано, что смена приемов воплощения

¹ См. об этом: Бенуа А. История живописи. - СПб., 1901. - С.125.

² Брагинская Н.В. Жанр Филостратовых «Картин» // Из истории античной культуры. - М., 1976.

мира в поэзии Майкова сводится к варьированию одного и того же принципа – игры со зрителем, цель которого заключается в создании эффекта, сочетающего иллюзию и реальность. Особое внимание диссертант уделяет проявлению этого принципа в изображении пространства, в частности, царства небытия. Пластика невидимого мотивируется его недоступностью для живых. Подземный мир воссоздается с чужой точки, зрения. Художественный эффект сопряжения точек зрения (носителями ее являются вестники потустороннего мира – птицы) ведет к иллюзорной пластике: мир, возведенный к преданию, балансирует на грани и иллюзорного и реального. Предания, слухи, рассказы очевидцев – все это образы носителей чужой речи в поэзии Майкова, чужой точки зрения на мир, и в то же время это форма существования души (согласно фольклорным представлениям, птица, слово, тень – одна из ипостасей души). Рассказанное у Майкова – своеобразная проекция раздвоенной души; скрытый эффект раздвоения и есть основа изображения невидимого мира как иллюзорного и одновременно реального.

В конце главы подводятся итоги исследованию лирики Полонского и Майкова. Сон для Полонского, построенный в соответствии с принципами театральной поэтики, и видения Майкова, опирающиеся на законы античной живописи и античного театра, мотивируют образ самодвижущейся жизни и «фантазий», в ней возникающих. Проблема мотивировки ожившего мира как мифологического – центральная в поэтике Полонского и Майкова, обладающих немифологическим типом мышления. Художественные открытия поэзии первой трети XIX века эти поэты доводят до логического предела.

Четвертая глава посвящена изучению поэзии начала XX века в специфике ее мифологизма. Подчеркнув, что проблема мифа со всей остротой встала в поэзии начала XX века, диссертант обращает внимание на то, как теоретическое осмысление мифа получило художественную реализацию в творчестве поэтов этого времени.

В § I «Вл. Соловьев: принцип параллелизма как возвращения к мифу» поэзия Вл. Соловьева рассматривается в соответствии его философскими работами и, вопреки утверждению

некоторых ученых, утверждается ее оригинальный характер, не позволяющий видеть в ней лишь отражение, иллюстрацию к философским идеям поэта.

В диссертации подчеркивается, что отказ от традиционно го включения мифа в структуру лирического произведения, когда миф осмысливается как обобщение, привел к тому, что миф у Соловьева обретает себя в реальности непосредственного переживания, в сюжете, где возникает созвучие души с миром¹. Принцип параллелизма для Соловьева и есть формальный показатель этого созвучия. Философским обоснованием параллелизма как принципа бытия и мышления становится нарисованная философом картина мироздания как бесконечный процесс космогонических превращений когда весь видимый мир есть «продолжающееся развитие или рос единого живого организма»².

В реферируемой работе прослеживается изменение функций мифа, обусловленное переосмыслением самого мифа, который из поэтической условности становится для Соловьева реальностью бытия природы. Являясь посредником между душой и миром, миф скрепляет эти начала, отмечая переключение с точки зрения культуры на точку зрения природы («На палубе Торнео», «По дороге в Ужалу»). Сюжет стихотворения «Колдун-камень» построен так, что логика детерминированной реальности подменяется логикой мифа с его немотивированностью. Мир, увиденный в зеркале мифа, – это текст, прочитанный в обратном порядке, где слово предшествует деянию. Космическая мистерия, воссозданная в стихотворении, есть отражение поэтической философии Соловьева, его представлений о космогонических процессах бытия.

В диссертации обозначены разнообразные форт воплощения мифа о Всеединстве в поэзии Соловьева. Так, параллелизм человека и природы превращается в их тождество («На палубе “Фритиофа”»). Древний миф о спящей царевне-природе трансформирован в миф о душе, сопрягающей миры, в основе которо-

¹ Соловьев Вл. О поэзии Тютчева // Собр. соч.: В 12 т. - Брюссель. - 1966. - Т. 6. - С. 118.

² Там же. - С. 123.

го лежит идея Соловьева о двубытийной природе человека, несущего в себе память о «темном корне бытия», из которого рождается свет («Наконец она стяхнула»). Диссертант показывает, как две тенденции изображения природы – метафорическая и мифологическая – сливаются у Соловьева в двухплановом сюжете, представляющем собой развертывание метафоры («Ветер с западной страны»). Динамика параллелизма создается игрой планами: душа и природа то тождественны, то разделены («В Альпах»). Миф реализуется в сюжетах о смерти/воскресении души, где обезболивание, связанное с обетом смирения, с освобождением от власти прошлого, ведет к принятию мира во всей его полноте, со всей трезвостью сознания, преодолевающего распятие между прошлым и будущим, опустошение и иллюзорность надежд на обновление («Пора весенних гроз еще не минувала»). Наконец, миф о Всеединстве реализуется в многоплановом, многозначном и многомерном сюжете («Нет, силой не поднять тяжелого покров»). Построенное как диалог с Богом, с бытием, им созданным, с самим собой, стихотворение обнаруживает трагизм «вечного возвращения», на которое обречен человек в земном бытии. Глубина и непостижимость мира для человека связана с тем, что, создав его, Бог вызвал его из небытия, отторгнув от себя, предав царству времени с его законами. При этом Бог скрыл самого себя, спрятал, зашифровал, оставив человеку вопрос и сделав разгадку бытия невозможной в силу непостижимости Единого. «Вечное возвращение» и есть загадка без отгадки, замкнутый круг, в котором вращается мир, человек, человечество, душа, путь, заданный от века человеку Богом.

Наблюдения над конкретным материалом поэзии Соловьева ведут к выводам, касающимся специфики воплощения мифа в его поэзии, которые завершают раздел, обобщая анализ поэтических текстов Соловьева.

В § 2 «И. Анненский: между мифом и театром. Поэтика сцеплений и отражений» изучается специфика преломления мифа в поэзии Анненского. Концепция мифотворчества поэта рассматривается в связи с осмыслением мифа, исторического развития жанров, природы театра – идей, содержащихся в комментариях Анненского к переводам античных драматургов, в

критических статьях, объединенных в «Книги отражений», и письмах.

Поэтические сборники Анненского «Тихие песни» и «Кипарисовый ларец» рассматриваются в диссертации на стыке превращения Одиссеева мифа, содержащегося в подтексте книг, в авторский миф, в единстве двух полярных элементов – Ужаса и Сострадания, составляющих, по Аристотелю, основу трагедию. Игровая ситуация мифа об Одиссее (отказ от Имени – обнажает литературную маску автора) обнаруживает в себе преломление главной мировоззренческой проблемы Анненского – соотношения «я» и «не-я», мифологический подтекст которой составляют архаичные представления о «не-я» как носителе смерти «я». В работе рассматриваются мифологемы, создающие единство сборников, несущие значения жизни и смерти, сохраняющие в своей символике память о древних мифах.

В диссертации исследуются условия возникновения мифа в поэзии Анненского, подчеркнуто, что миф рождается как реакция чуткого сердца на мир. Воспринимая вещный мир в двух измерениях, Анненский прозревает мифологическую природу вещей. Миф, лежащий у истоков вещи, обуславливает их бытие: «растительные души» (Аристотель) родственны человеческим мерой страдания и памяти. В этом смысл цветочной символика в поэзии Анненского (лилии, хризантемы и т.д.). Понимая миф как заверченный в себе мир, Анненский прячет психологию, зашифровывая переживание в вещах.

В диссертации прослеживаются формы мифологизации мира в поэзии Анненского. Одной из них являются «мистерии», сопрягающие природу и культуру, человека и мир, сохраняющие значение бытия как божественной игры, космического театра. Персонификация явлений природы в то же время сохраняет значение метафоры души лирического «я» («Еще один», «Утро», «Конец осенней сказки», «Тоска возврата» и др.). Персонификация, оборачивающаяся мифологизацией, отчетливо проявляется в цикле «Лилии» («Тихие песни»), где Ночь явлена в двух ипостасях, в превращениях из декорации в живое существо. Ночь для Анненского – волшебница Цирцея, плакальщица, страдающая больной душе, оберег, Вечная Женственность в

ее готовности «разделить, пострадать», «одарить этой чудной, греющей лаской».

На конкретном материале показано, что миф у Анненского рождается там, где человек, включаясь в немотивированную реальность мифа, сливается с ней как ее органическая часть. «Октябрьский миф» основан на персонификации дождя и одновременно реализации метафоры плача души. Неразличение «я» и «не-я», становящееся основой сюжета, отражает трагизм сцеплений человека и природы, когда плачущее сердце человека, расширяясь в страдании до целого мира, вбирает его в себя. Слепой – это персонифицированное страдание, боль души, это телесное выражение страдающего мира, очищающегося в своем страдании; это искупительная жертва мира, наказанного трагической виной.

В диссертации исследуются иные, отличные от мифа, формы воссоздания мира в поэзии Анненского. Так, эпические формы, по мнению диссертанта, становятся выражением немифологической реальности, немифологической современности, способом рассказывания о мире его глубоко спрятанной душой. Это голос мира, голос действительности, в который вплетается, растворяясь в нем, голос «я», – повесть нищеты («В дороге»), сказка («На воде»). Подчеркнуто, что сущность вещания, понимаемая в древности как обретение человеком способности «становиться вещью, средой», через которую проходит голос земли в вакхическом экстазе¹ заключается для Анненского в сострадании к боли живого и неживого, в том, что «я» жадно ищет впитать в себя этот стать им, делая его собою»². Усложнение этих форм прослеживается на материале стихотворений «Кипарисового ларца».

Подводя итоги исследованию, диссертант подчеркивает, что понимание Анненским мифа, как «первоосновы всей нашей поэзии» ведет к тому, что развитие современной поэзии он связывает с возвращением к мифу. Возможность этого возвраще-

¹ Анненский И.Ф. Дионис в легенде и культе // Театр Еврипида. - Спб., 1906. - Т. I. - С. ЦХVII.

² Анненский И.Ф. Что такое поэзия // Книги отражений (Серия «Лит. памятники»). - С. 206.

ния не исключает и театр, в котором поэт видит «таинственные колебания искусства и действительности, в которых заключаете смысл человеческого существования»¹.

В § 3 «Вяч. Иванов: миф о Дионисе и принцип дионисийства» специфика мифологизма Иванова изучается на материале сборника «Кормчие звезды». Опираясь на труды ученых, исследующих Вяч. Иванова (З.Г. Минц, И.П. Смирнов, С.С. Аверинцев, И.В. Корецкая, О. Дешарт и др.), диссертант сосредоточивает внимание на специфике реализации мифа о Дионисе как дионисийской стихии. Мифотворческая концепция, изложенная в филологических трудах поэта («Эллинская религия страдающего бога», «Дионис и прадионисийство»), в статьях, дневниках и письмах, рассматривается в ее преломлении в лирике Иванова. Обращая внимание на то, что для поэта «разработка тем мифа и мистерий еще далеко не мифотворчество»², диссертант исследует Дионисийский миф, пре; как принцип в поэзии Иванова, подчеркивая, что подобный метод исследования задан самим поэтом.

В диссертации выявляется семантика дионисийства, исходя из научных трудов поэта.

В реферируемом исследовании показано, что дионисийская стихия пронизывает книгу на всех уровнях. Образным ключом к одному из значений этой стихии (слияния-разлучения) становится стихотворение «День, и Ночь», мифологический подтекст которого связан с мотивом инцеста – наказанием брата и сестры за нарушение запрета. Центральным событием книги является Встреча (это отмечено еще А. Блоком), именно это превращает книгу в миф – о Встрече. Семантика встречи многозначна, как показано в работе, но доминирует значение встречи с Дионисом – двойником лирического «я». Воплощение мотива встречи многообразны в книге: это и переживаемое состояние, и ситуация, и миф об умирающем/воскресающем божете, оживающий в мистерии смены дня ночью. Наконец, это

¹ Анненский И.О. Трагическая Медея // Театр Еврипида. - Т. 1. - С. 212.

² Иванов Вяч. Эскурс о кризисе театра // Собр. соч. - Брюссель, 1971-1987. - Т.П.. - С. 576.

излившаяся из души печаль о жертве Диониса, плач души над Дионисом и над собственной душой – двойником Диониса. Пейзаж у Иванова становится проекцией души, пластическим воплощением ее плача. Встреча с Дионисом в контексте книги реализуется как раздвоение «я», встреча с «Не-я», отраженным зеркалом вода: «Вселенской маски “я” прощающее пусть; в личине “я” “не-я” и я ему уликой; двойник я сущего и призрак бледноликий, бог мертвый я до третьего утра, покой пролитых слез; крест Зла и крест Добра...»¹.

Мотивы призрачности, распятия, мировой ткани, отражения, зеркала, кружения, опьянения – все это дионисийская стихия, разлитая в книге. Ткань в образной символике книги – символ материализованного бытия, проявление волея («восхотений слепых цветнотканый убор») и в то же время чар, ниспосланных колдовскими силами. В двоящемся понимании ткани отражение принципа Диониса как умирающего-воскресающего божества.

Встреча с Дионисом в контексте книги, как показано в работе, становится выражением души, обретшей бога, раздвоившейся и узнавшей в нем свое отражение, и одновременно сотворением бога, собиранием его из осколков. Разбитое зеркало и ткущийся саван – своеобразные тождества у Иванова, оба несут значение жизни и смерти. Разбитое зеркало – символ разбитой души, умирающей как единое во множественности отражений, и в то же время символ Диониса – множества, возникающего из Единого. Саван – символ надгробного, погребального покрывала и в то же время образ ткущейся мировой ткани как воплощения жизни. Обряд погребения творят природные стихии – чайка-плакальщица, плющ с повиликой – ткачи. Обряд – плач души, пребывающей в тоске вечного разлучения с богом, души, складывающей бога из осколков, оплакивающей жертву и очищающейся в покаянии. В диссертации показано, что дионисийская символика, связанная с семантикой жизни и смерти, обнаруживает себя в вещном мире. Так мотив острота (парус, луна, месяц, лук Дианы, стрелы поэта) ассоциативно связан с атрибутом Диониса – секирой – «тотемом двойного топора», где двойной топор – жрец и жертва, обменивающиеся ролями². Виноградная лоза – атрибут пира является отражением закона общей

¹ Иванов Вяч. Указ. соч. - Т. II. - С. 693.

² Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. - Баку, 1923. - С. 3.

связи между растительным культом и культом загробных душ¹. Так обнаруживается семантика двух ипостасей Диониса; как умирающего/воскресающего божества и как бога растительности, именно в принципе Диониса получает объяснение метафорика растения в поэзии Иванова: поэт все явления земного бытия рассматривает в свете Диониса как рождение, обретенное через смерть.

В конце раздела подчеркивается, что миф о Дионисе реализуется в «Кормчих звездах» как мировоззренческий принцип, как принцип бытия и принцип поэтики, что находит выражение на разных уровнях лирической системы поэта.

В § 4 «А.Ахматова: миф и обряд в лирике» изучается специфика мифологизма Ахматовой. Опираясь на научные исследования В.М. Жирмунского, А.И. Павловского, Д.Е. Максимова, а также В.В. Виноградова, В.Н. Топорова, Т.В. Цивьян, Р.Д. Тименчика и др., диссертант выстраивает концепцию творчества Ахматовой как взаимодействие текста и подтекста ее поэзии.

Подчеркнув, что тенденции к мифологизации и театрализации в акмеизме вытекали из его отношения к культуре и обозначив точки зрения ученых, отмечавших театральность Ахматовой, проявляющуюся в ее поэзии («цитатность поведения» – Р. Тименчик, «инсценирование своего “я”» – С. Аверинцев, «ролевое разыгрывание мифа» – В. Мерлин), диссертант обосновывает подтекстовую роль обряда в поэзии Ахматовой, привлекая ее воспоминания, – картину похорон, обретшую характер архетипа в ее творчестве: «Эта первоначальная ...картина навсегда остается в душе человека»².

Утверждая, что целостность мифа в поэзии Ахматовой держится единством мифологизированной личности, диссертант показывает предопределенность бытия героини Ахматовой годичным календарным циклом и – особенно датой рождения – на Ивана Купалу. Концепция цикличного времени, по мнению диссертанта, реализуется в зеркальности петербургского и купальского мифов, воплощающих зимнюю и летнюю ипостаси героини. Оба мифа, формируемые мифологемами Русалки и Снегурочки, восходят к языческим представлениям о «заложной душе». Как показал Д. Зеленин, русалки, по народным представлениям, «заложные души»; лишённые погребения, ор бродят по свету, до осуществления отпущенного срока жизни, не реализован-

¹ Иванов Вяч. Указ. соч. - С. 108.

² Ахматова А.А. Соч.: В 2 т. - М., 1987, - Т. II. - С. 274.

ного в земном бытии¹. Петербургский миф, как показано в работе, связан с мотивами окаменения, восходящими к представлениям о «строительной жертве» («заложной душе»), от которой зависит судьба постройки. Эта семантика определяет мотив недописанной страницы, связанный с идеей незавершенности («Уединение», «Другой голос»). Русалка и Снегурка – телесное воплощение внешней души, персонафицированное выражение водной стихии, которая, согласно мифологическим представлениям, принимает форму то жидкой, то твердой субстанции, обращаясь в живую и мертвую воду. Метафорика острого и колючего реализуют мотивы жизни-сна, ожидания сроков. Ассоциативно связанное с жизнью и смертью, острое и колючее амбивалентны у Ахматовой: в соответствии с мифологической традицией, оно создает «зоны смерти», в соответствии с обрядовой – зоны берега.

В реферируемой работе прослеживается реализация купальского мифа в мотивах скитальчества, бродяжничества, мотивах сроков, включающих в себе «трагизм майских узлов» судьбы героини; в символике вода и огня, получающей развитие в мотивах, инцеста – нарушении запрета любви брата и сестры. Обрядовое объяснение получает смена ипостасей героини. Мотив брака с мертвой невестой рассматривается в отраженном взаимодействии и мифологических и обрядовых представлений.

В диссертации показано, как обряд из темы становится структурообразующим началом лирики Ахматовой. Отмечается, роль природы в обряде: Осень и муза как двойники героини соотносятся с ней в общности функций: плакальщицы в погребальном обряде.

Превращению поэтического мира в обряд, а лирического произведения в поминальную молитву способствует ощущение бытия как сроков, дат, канунов. В диссертации выясняется семантика и символика «первого» и «последнего» как границ текста, мифологический подтекст этих понятий, связь их с погребальными и поминальными обрядами. На конкретном материале обнаруживается связь этих понятий с петербургским и купальским мифами.

В конце раздела подводятся итоги исследованию.

В Заключении и подводятся итоги и намечаются перспективы дальнейшего исследования темы.

Намеченные в диссертации подходы позволили обнаружить неисчерпаемость и многомерность проблемы мифологизма в русской поэзии, а также заново осмыслить явления, казавшиеся традиционными

¹ Зеленин Д.Н. Очерки русской мифологии. Вып. I. Умершие неестественной смертью и русалки. - Пг.. 1916. - С. 15-16.

ми. Не претендуя на всеохватность, диссертант ограничивается «фетовской» линией развития мифологизма, выстраивая при этом концепцию преемственности русской поэзии от XIX к XX веку. Основные положения диссертации могут быть проверены наблюдениями, анализом и обобщением в работе с конкретным материалом при изучении поэтов, чье творчество осталось за пределами данного исследования. Некоторые из предложенных подходов могут быть использованы в аналогичных исследованиях, касающихся проблем мифологизма в прозе и драматургии.

В целом диссертационное исследование включается в наметившийся в русском литературоведении процесс, переосмысления традиционных теоретических понятий и представлений. Изучение литературы во взаимодействии двух тенденций – к мифологизации и демифологизации – одна из граней этого процесса.

Основное содержание и проблематика диссертации отражены в следующих работах:

1. Поэзия А.Фета и мифология: Учеб. пособие. – Барнаул – М., 1991. –13,6 п.л.
2. Проблема мифологизма в русской поэзии XIX – начала XX веков (в печати). – 5 п.л.
3. Образ и жанр в поэзии мысли Баратынского // Проблемы поэзии, критики, драматургии. – Куйбышев, 1979. – 0,5 п.л.
4. К вопросу о структурной трансформации образа в лирике Баратынского // Сюжетно-композиционная структура художественного произведения. – Куйбышев, 1981. – 0,5 п.л.
5. Поэтика пушкинского «прощального» цикла // Проблемы развития русской лирической поэзии XVIII –XIX веков. – М., 1982. – 0,5 п.л.
6. О принципах исследования лирического рода в XVIII веке // Русская критика и историко-литературный процесс. – Куйбышев, 1983. – 0,5 п.л.
7. Методические указания к теме «Анализ художественного произведения» (для студентов-заочников). – Барнаул, 1984. – 2 п.л.
8. О поэтике цикла «К Офелии» // Русская поэзия XVIII – XIX веков: Жанровые особенности, мотивы, образы, язык. – Куйбышев, 1986. – 0,5 п.л.
9. О поэтике цикла А. Фета «Мелодии» // Классическое наследие и современность. Проблемы методологии и методики препода-

- вания литературы: Тезисы докладов науч. конф. – Куйбышев, 1986. – 0,1 п.л.
10. Цикл А. Фета «Мелодии» и принципы его организации // Проблемы литературных жанров: Тезисы науч. конф. – Томск, 1987. – 0,1 п.л.
 11. Из опыта работы по эстетическому воспитанию // О системе эстетического воспитания студентов-филологов: Методические рекомендации. – Барнаул, 1987. – 0,5 п.л.
 12. Поэтика зеркала в прозе Н.В. Гоголя // Наследие Н.В. Гоголя и современность: Тезисы докл. науч. конф. – Нежин, 1988. – 4.2. – 0,1 п.л.
 13. Лирика А.Фета и мифология // Проблемы литературных жанров: Тезисы науч. конф. – Томск, 1990. – 0,1 п.л.
 14. Проблема житнетворчества в русской литературе (Жуковский, Пушкин): Методические материалы в помощь учителю. – Барнаул, 1991. – 0,5 п.л.
 15. О творчестве А.Ахматовой: Методические рекомендации в помощь учителю. – Барнаул, 1991. – 1,7 п.л.
 16. Поэтика зеркальности в повести М.Булгакова «Собачье сердце» // Творчество М. Булгакова в литературно-художественном контексте: Тезисы науч. конф. – Самара, 1992. – 0,1 п.л.
 17. А. Фет и Я. Полонский (проблема художественного мышления) // Проблемы изучения жизни и творчества А.А. Фета. – Курск, 1993. – I п.л.
 18. Элегии К.Н. Батюшкова: миф и театр // Традиции в контексте русской культуры: Сб. ст. и мат. в 2-х т. – Череповец – Спб., 1993. – Т.I. – 0, 25 п.л.
 19. А. Фет и А. Майков: поэтический мир и художественное мышление (в печати). – I п.л.
 20. Миф в поэтическом мире А. Фета и А. Ахматовой (в печати). – I п.л.
 21. А. Фет и проблема мифотворчества (Вяч. Иванов) (в печати). – I п.л.
 22. А. Фет и Вл. Соловьев: миф и поэтический мир (в печати) – 0,1 п.л.
 23. Лирический мир И.Анненского: поэтика отражений и сцеплений (готовится к печати). – I п.л.

Подписано к печати 14.II.94, Объем 2,38 п.л.
Печать офсетная. Бумага для множит. апп. Формат 60X34 I/16
Тираж 150 экз. Заказ 834. Бесплатно.

РТП ШУПС Санкт-Петербург, Московский пр. , 9