

## БАТЮШКОВ: МИФ И ТЕАТР

Интерес будущего поэта к античной мифологии обозначился уже во время обучения в пансионе Триполи. В одном из писем к отцу он сообщал: *«Рисую большую картину карандашом: Диану и Ендимиона, но ещё половины не кончил, потому что сия работа чрезвычайно медленна».*

Жизненное «скитальчество» определило позицию Батюшкова в литературе. Аналогия с героем эпоса Гомера-Улиссом-Одиссеем (это отмечают многие исследователи) создаёт автобиографический подтекст: Батюшков часто воспроизводит в своей поэзии «образы общения»: *«Тогда-то буду я, подобен Улиссу, видевшему страны отдаленные и народы чужие, но я буду ещё плодовитее царя Итакского и не пропущу ни одного приключения, ни одного обеда, ни одного дурного ночлега, я всё перескажу».*

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

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

Сопрягая элегии, написанные под влиянием собственных наблюдений, являющихся плодом «памяти сердца», с другими, в которых «своё» постигается как «чужое» (*«Я Тибуллию, это правда, но так, по воспоминаниям, не иначе. Вот и вся моя исповедь. Я не влюблен»*), автор «проверяет» героя, оказавшегося в тех же ситуациях, что и герои прошлого, включая тем самым частную жизнь отдельного человека в мировую Историю, в Культуру. Жанровые архетипы отчетливее проявляются в

контексте книги, их актуализация обусловлена ассоциативными сцеплениями, возникающими между отдельными частями целого.

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

Смятенный дух «Элегии из Тибулла» (*«Месалла! Без меня ты мчишься по волнам...»*) мечется между полюсами любви и разлуки, между жизнью и смертью. Элегическое время окрашено прошлым; грань между бывшим в реальности, воссозданным памятью, и грезой, настолько тонка, что одно кажется продолжением другого: греза столь же пластична, как и картины памяти. Воспоминания о реальных событиях прошлого (обряд прощания) обрастают тончайшими приметами, оставленными без внимания тогда и припоминаемыми сейчас, в ретроспективе сулящими долгую разлуку, ниспосланную как наказание за предательство любви. Картины, рисуемые в воображении, связаны с образом возлюбленной, воссоздают обрядовый характер древнего бытия. Тоска об утраченном, выливающаяся в заклинание, обращенное к возлюбленной, о верности, возвращает прошлое, материализованное как сон в сне, сбывающийся сон, снящийся обоим сразу. Словесный жест, торопящий Делию и ускоряющий течение событий, воспринимается как обращение к живой возлюбленной, присутствующей здесь и сейчас, что придаёт картине впечатление достоверности и сиюминутности происходящего. Единство сменяющихся картин держится развитием мифологемы «нить жизни». В начале элегии с ней связан образ трагически пресеченного бытия, смерти на чужбине (*«Здесь Парка бледная конец готовит мне, здесь жизнь мою порвет безжалостной рукою...»*), затем в заклинании, обращенном к богине. В финале нить жизни оказывается уже не в руках богов, а в руках возлюбленной, от преданности и любви которой зависят жизнь и смерть героя. Делия в финале ассоциируется с Пенелопой, ткащей в ожидании супруга; для античности, как известно, Пенелопа - символ верности, символ Дома. Мифологема «нить жизни» не названа, но она присутствует в тексте метафорически и символически. Вбирая в себя значение жизни и смерти, мифологема разворачивается в сюжете в образах любви, несущей жизнь, и разлуки, ассоциирующейся со смертью. Смерть предстаёт то в персонифицированном облике, символизируя пагубность века Юпитера, то в образе жилища душ - Элизия, напоминающего рай, с его цветением, благоуханием, звучанием, торжественной хороводностью, символизирующей вечность бытия, то ада - с муками грешников, наказанных за преступность земного бытия. Динамика картин, последовательно сменяющихся мифологических образов, в самом нарастании мучений отражает безысходность человека, опутанного сетями, обреченного на муки.

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

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

Третья элегия (XI из I книги), развивая мотивы предыдущих, где беды человека объяснялись катастрофичностью бытия, ужасами войны противопоставляет мирное существование как идеал. Логика элегии, в которой совмещены два состояния ощущения постоянной опасности от натянутой тетивы и успокоенности человека, прошедшего через испытания войны, изменившегося в этих испытаниях, - ведёт к признанию выстраданного идеала - философии «тихого счастья». Развернутое описание картин смерти на войне (война обрисована как бегство от преследующей смерти; как её ускоренное приближение, магическое вызывание из царства теней, что, согласно мифологической традиции, несёт смерть тому, кто смерть окликает) венчает изгнание Марса.

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

В начале элегического цикла война предстаёт в героическом ореоле. Каменная книга, которую читает странник в элегии «На развалинах замка в Швеции», развертывает перед ним историю северного края как прошлое рода, воссозданное в торжественной ритуальности обрядов (проводы и завещание сыну, уходящему на войну, возвращение с победой и пир, где наградой победителю оказывается ожидающая его невеста). Война мифологизирована, переход в иной мир погибших (образ новоселья) обрисован как обряд, совершаемый богиней смерти - Гелой. В «Воспоминании» героический ореол с войны уже снят. Элегия носит итоговый характер, кульминация её - «оживление ужасной минуты», приведшей к перелому в сознании автора. Образ автора в элегии двойится, он действующее лицо сюжета памяти и одновременно человек, находящийся за текстом, за кадром, за кулисами театра, оценивающий и комментирующий события (формулы, в которых заключены отточенные выводы, иллюстрируются картинками, полными боли). «Вечная черта» между прошлым и будущим, пролегающая в душе лирического героя, обозначается в элегии постепенно: в мирный пейзаж вплетаются немирные эпизоды боя, деформируя картины природы (появляется метафора войны - «медные челюсти грома»). Нарастающая динамика связана с невозможностью сразу описать ту минуту; погружение в прошлое обусловило эмоциональный взрыв, вызванный переживанием ужаса неминуемой смерти повторно.

Переправа через Неман и достижение спасительного берега в контексте элегии осмысливается как смерть и воскресение: Неман ассоциируется с Летой, границей между миром живых и мертвых; вода - обязательный атрибут обряда омовения перед вступлением в иной мир; возвращение на родину становится возвращением из небытия. Выстраданный идеал «тихого счастья» отражает убеждение поэта в ценности бытия.

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

Три любовных элегии («Выздоровление», «Мщение», «Привидение») запечатлевают три различных состояния влюбленного, для которого утрата любви сопряжена со смертью.

Следующий круг «Опытов» - тема дружества, вновь исследованная под углом зрения изменений души. В триаде («Дружество», «Тень друга», «Веселый час») наиболее напряженный фрагмент бытия души располагается в центре. Элегия «Дружество» - музыкальная увертюра к теме, развивающая идею верности сердец в здешнем и потустороннем мирах. Иллюстративность её сменяется ассоциативностью; первоисточник («Одиссея») уходит в подтекст, древний архетип оживает в сюжете элегии «Тень друга»: спуск Одиссея в Аид и гадание об участии друзей оформляется как переживание человека, встретившегося с тенью погибшего друга.

Элегия «Тень друга», отмеченная «памятью сердца» и потому обнажающая скрытые страдания души, обращена к сюжету познания героем собственной души, её тайн, познанию, осуществляемому через сон. Границы сна отмечены событием - приходом и уходом тени друга; тень исчезает в тот момент, когда герой посмел приблизиться к ней, что совпадает с его пробуждением. Лирическое напряжение монолога поддержано переживанием встречи, вызвавшей полярные чувства в герое: «нездешний облик» друга побуждает стремление убедиться в его «материальности». Возвращаясь к реальности, душа не может уже обрести прежнее состояние: бесконечная устремленность её за ускользающим призраком оформляет незавершенный финал элегии. Сон выявляет давнюю тревогу души, её боль, усиленную ассоциативной энергией мифологем - море, гость: странствие по морю осмыслялось в древности как путешествие в иной мир; гость, по мифологическим представлениям, существо из потустороннего мира. Элегия очерчивает контуры мифа о Гальционе, ассоциации с которым заданы уже в начале элегии, - в упоминании чайки в морском пейзаже. Древний миф оживает, повторяясь в судьбе другого человека, сближая прошлое и

современность, мифологию и историю. Душа героя - та же Гальциона, хранящая верность умершему другу. Сон - форма оживления мифа, переживания его в реальности собственной судьбы. Психологическая основа оживления мифа - подспудно существующее в душе поэта чувство вины перед другом, о чём Батюшков писал в письме к Вяземскому: *«Если бы мог читать в моём сердце? Оно все тебе предано и тем виновато; может быть, что тебя слишком любит. В ином мире и любовь - вина: так он хорош этот мир!»*. Чувство вины перед мертвыми - основа древних поминальных, обрядов, направленных на «воскрешение» мертвых. Сон - свособразная форма совершения обряда, не дающая душе, прошедшей через муки этого сна, успокоения. Сон - реализация памяти сердца, покаяние души, ее очищение и омовение животворной силой памяти. Но сон, предвещающий будущие тревоги души, обреченной на разлучение с телом, на раздвоение, неизбежное в этом мире для всякой чувствительной души, лишает человека гармонии с миром.

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

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

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

Мотив призрачности земного счастья выдвигается на первый план в цикле элегий: «Разлука», «Таврида», «Судьба Одиссея». Они составляют ещё один круг, отражающий метания души, безнадежно обреченной на восхождение к пессимизму. В «Разлуке» исследована возможность бегства от любви, обернувшегося бегством от самого себя. Продолжая предыдущую элегию, «Таврида» дарит герою «золотой сон» - возможность осуществления идеала на берегах «золотого мира», земного рая. Забвение «жребия жестокого» наступает, когда герой погружается в природу, подчиняется её ритму. Сопряженный памятью с возлюбленной, герой восстанавливает её образ, воспоминание основано на законе укрупнения образа: возлюбленная появляется не сразу, этому предшествует описание идеального мира, символизирующего свободу, покой, забвение. Последовательность деталей портрета (очи, голос, рука), динамика которого предопределена сменой ощущений лирического героя (вижу, слышу, осязаю), характерная для поэтики снов Батюшкова, становится формальным знаком сна. В финале элегии происходит смена точек зрения: вместо точки зрения субъекта появляется точка зрения объекта (говоря о себе в третьем лице, лирический герой, с одной стороны, удостоверяет материальность происходящего, с другой, - его иллюзорность; изображение колеблется на грани реального - иллюзорного).

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

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

Выражение абсурдности бытия продолжено в элегиях, разрабатывающих тему времени, его власти над человеком, его земной судьбой. Поединок человека со временем воплощен в символике двух образных рядов: водная стихия - пластический образ времени, цветок - образ хрупкости человеческой судьбы, сраженной безжалостным роком. Мотив сорванного цветка - символа безвременной кончины в элегической эпитафии «На смерть супруги Ф.Ф. Кокошкина» развивается в мифологической реальности обряда, творимого природой. Погребальный обряд вершит Гименей, скорбно гасящий светильник. Погасший светильник как символ смерти в поэзии Батюшкова исследователи связывают с традицией Петрарки. Бог свадеб, брака становится в элегии богом смерти, реализуя полярности символа: по древним представлениям, смерть человека осмыслялась

подобием брака (достаточно напомнить миф о Персефоне, похищенной Аидом), свадьба – как переход в иной мир, в новое состояние. Цветочной символикой создана оппозиция жизни и смерти, которой держится сюжет: в обряде погребения безвременная кончина метафорически уподоблена обрыванию розы, в поминальном - посаженные вновь цветы на могиле становятся символом памяти. Ключ к цветочной символике заключен в эпитафии из Петрарки, где «цветущий возраст» героини - знак скорби.

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

Логика книги элегий в «Опытах» ведёт к признанию мечты единственной ценностью бытия. Мечта для Батюшкова богиня, Муза, уводящая в мир иной, и одновременно олицетворение творческого состояния духа. Это чудный сон, арлекинад (в письме к Гнедичу Батюшков обмолвился о том, что Жуковский называет его «Мечту» *«арлекином, весьма милым»*), театр воображения, в котором актером и действующим лицом является лирический герой.

В элегиях Батюшкова мифологическая образность является «скорописью» души; миф как творчество природы оживает в душе поэта, миф понят через душу поэта, примерен им на себя. Древний архетип становится формой бытия души, принимая облик сна, мечты, воспоминания.

Опубликовано: Традиция в контексте русской культуры: Сборник статей и мат. науч. конф. Май 1994. Череповец, 1993. Т.1. С.79-84.