

ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР Е. БАРАТЫНСКОГО И МИФОЛОГИЯ

Г. П. Козубовская
Барнаул

Общеизвестно, что за Е. Баратынским закрепилась слава оригинального поэта ("оригинален, ибо мыслит"- А. С. Пушкин). Но в отношении к мифологии Баратынский как раз традиционен. Его поэтический мир возникает из вдохновенной игры с культурой: обыгрывания известных имен мифологических богов. Однако законы этого мира как нельзя лучше обнажаются именно при изучении принципов включения мифологической образности в текст.

В ранней лирике, которая буквально пестрит разнообразными именами, они используются для создания "тона", "настроения", оформления "стилевых" пластов.

Переименование адресата (часто встречающееся в ранней лирике Пушкина) предпринято поэтом с целью создания иронического эффекта. Несоответствие мечты и действительности (в послании "Дельвигу", 1819) обнажается в антитезе двух миров, оформленных с помощью мифологических имен, создающих определенный контекст. Мир поэзии подается в элегическом ключе, "военный" - в ироническом, комизм путаницы должен выразить невозможность соединения несоединимого, дара и обстоятельств.

*Мне ли думать о куплетах?
За свирель ... а тут беды!
Марс, затянутый в штиблетах,
Обегает уж ряды,
Кличет ратников по-свойски ...
О судьбы переворот!
Твой поэт летит геройски
Вместо Пинда - на развод [1].*

Но если в посланиях переименование адресата (Дельвиг - Гораций) достаточно прозрачно, и принцип аналогии поддерживает двуплановость поэтического мира, сохраняющего сходство с античным, но при этом намекающего на другой, современный, за ним скрывающийся, то в миниатюрах (а именно в них сохраняется использование условных имен) этот прием создает разнообразные эстетические эффекты.

Так, в альбомном посвящении "Софии" (1824) переименование адресата отсылает к сюжету сказки о Золушке. Сам сюжет не входит в текст маленького стихотворения, но ассоциация поддержана необычной концовкой (как известно, "острая" концовка - обязательный композиционный принцип, условие жанра миниатюры) [2]. Словесный жест автора, вызванный аналогией, возникшей как следствие ситуации, отражает кажущуюся легкость для поэта перемены участи. В этом жесте, с одной стороны, признание необязательности роли поэта,

сознательный отказ от нее ради прекрасной женщины, с другой стороны, заявка на первенство, хотя и выраженное в шуточной форме:

*Быть королем желал бы,
А не поэтом (111).*

А в посвящении "Авроре III ..." (1824-1825) имя адресата "развернуто" в сюжете, который держится на деперсонализации явления (Аврора - заря). "Соименница зари" - в этом обозначении реальное лицо и явление природы параллельны; далее свойства зари переносятся на адресата, двуплановость утрачивается, ибо функции зари напрямую начинает выполнять Аврора - богиня и одновременно Аврора, к которой обращено посвящение. Часть и целое тождественны, это закон мифологической логики [3], и на этом основана стихотворная игра. Все три плана взаимодействуют, но взаимодействие это достаточно рационалистично.

Рационалистичность менее ощутима в поздней лирике.

*Филида с каждою зимою,
Зимою новою своей,
Пугает большей наготою
Своих старушечьих плечей.
И Афродита гробовая,
Подходит, словно к ложу сна,
За ризой ризу опуская,
К одру последнему она (284).*

Тема уходящей женской красоты, соотнесенной с наступлением зимы, передана в символике образа. Образ зимы как холода, сна, замирания, отозвавшись в человеческом образе (условное имя - Филида), оказывается с ним разведенным. Бесконечность природы оборачивается конечностью человеческого существования, отчего это существование приобретает черты призрачности, нездешности. Это стилистически "обыграно" в сочетании, связывающем воедино прямо противоположные понятия ("Афродита гробовая"), и в образе сна, перерастающего в символический вечный сон.

Представляется значимым смена имени, которая обозначает развитие сюжета. "Филида" хотя и условное, но имеющее отношение к реальному лицу, "Афродита" - имя богини, название статуи, символ женской красоты. Переименование выполняет две функции: возведение красоты к божественному, высшему уровню, и "снижение" ее в обозначении отпущенного срока, ограниченного земным существованием ("Афродита гробовая" - временная красота, преходящая, обреченная на смерть). Двуплановость удерживает образ между двумя полюсами в состоянии равновесия.

Важен мотив обнажения, переодевания в стихотворении. Возникший в сравнении с отходом ко сну, он приобретает символический смысл: снятие покровов, оболочек есть не что иное, как переход в мир иной, освобождение

души от земных покровов (таковы традиционные представления о "возвращении душ" на родину) [4]. "Гроб", "риза", "последний одр" - последовательно выстраивает ряд, сохраняющий этот символический смысл. Первая и вторая строфы соотносятся как здешний и инобытийный планы бытия, вторая строфа дает новый ракурс видения человека и прочитывает его судьбу, рассматривая судьбу любого человека в общечеловеческий масштабах. "Злая сатира" первой строфы снята торжественностью ритуала второй, возводя читателя к первоосновам бытия, дает возможность прикосновения к таинству жизни и смерти, таинству бытия.

Но есть и еще один - мифологический план, обычно не учтенный при анализе. Афродита, согласно мифологическим представлениям, не только богиня красоты, но и невеста. Изображение ее на античных саркофагах подчеркивало древнее понимание смерти как брака, супружества. Не случайно, в античной литературе, русском фольклоре и в целом в народной культуре смерть персонифицировалась, сам переход человека в потусторонний мир изображался как обручение со смертью. Не случайно и то, что свадебные и похоронные обряды имеют много общего [5]. Прочтение стихотворения в подобном ключе объясняет высоту и торжественность тона, неясные при обычном подходе, исключая мифологический и ритуальный планы.

Смешение мифологических планов становится для Баратынского важным смыслообразующим принципом. То, что казалось Пушкину нарушением гармонии (об этом писал на полях книги К.Н. Батюшкова "Опыты в стихах и прозе" [6]), становится у Баратынского функционально значимым. Так, в посвящении А.Ф. Закревской последние строчки создают образ inferнальной красавицы. Столкновение образных рядов, принадлежащих Библии, с одной стороны, западной славянской мифологии, с другой, обнажает ту "душевную пустоту", которая декларировалась выше:

*В тоске душевной пустоты,
Чего еще душою хочешь?
Как Магдалина плачешь ты,
И, как русалка, ты хохочешь! (54) [7].*

Использование мифологических имен в отдельных ситуациях связано с попыткой изображения сложного внутреннего мира человека, испытывающего раздвоение и разочарование, разрывающегося между желанием счастья и сознанием невозможности его обретения. Появление мифологического Купидона - своеобразный ход, мотивирующий внезапную психологическую перемену или ее невозможность. Очевидно, что мифологический образ здесь не простая поэтическая условность, он функционально значим: это второе "я", та половинка души героя, которая жаждет гедонистического наслаждения жизнью ("Утешение", 1820; "Послание к барону Дельвигу", 1820).

Отчетлива переориентация Баратынского в использовании античных имен. Названия греческих богов становятся выражением ностальгической темы утраченного счастья и уходящей юности, элегической грусти и серьезности

отношения к прошлому (тогда как римские названия придают иронический смысл описываемой ситуации). Так, в послании "Коншину" (1821), строки которого Пушкин цитирует в одном из своих "южных" посланий⁸, "Киприда" и есть знак элегической темы ("Пора покинуть, милый друг, знамена ветреной Киприды ...", 116). Но одновременно это ассоциативный намек на мудрость греческой философии бытия, настаивавшей на своевременности страстей, на гармонии и равновесии духа и тела. В контексте русской элегии имя богини становится знаком структурной трансформации жанра: в элегию входит тема закономерности человеческих изменений, связанных с его взрослением.

*Оставим юным шалунам
Слепую жажду сладострастья;
Не упоения, а счастья
Искать для сердца должно нам.
Пресытись буйным наслажденьем,
Пресытись ласками цирцей,
Шепчу я часто с умиленьем
В тоске задумчивой моей:
Нельзя ль найти любви надежной?
Нельзя ль найти подруги нежной ... (116).*

Аналогично в послании "К ..." (1821), где закономерность человеческого изменения выражена еще более отчетливо:

*Теперь вопрос я отдаю
тебе на суд. Подумай, мы ли
переменяли жизнь свою,
иль годы нас переменяли? (92).*

Знаком трансформации темы становится у Баратынского отсутствие мифологических имен, замена их реальными названиями. Так, Финляндия - место ссылки Баратынского - первоначально именуется "отчизной Одена", что свидетельствует о знакомстве поэта со скандинавской мифологией. "Чужая культура" становится выражением экзотического колорита российской окраины. "Чужая мифология" оттеняет в герое ощущение заброшенности, одиночества, с одной стороны, с другой - подчеркивает его избранничество, прозреваемое в чужой стороне:

*Что нужды до былых иль будущих племен?
Я не для них бренчу струнами;
Я, невнимаемый, довольно награжден
За звуки звуками, а за мечты мечты (10).*

Отказ от торжественной инструментовки темы Финляндии сначала осуществляется в альбомных посвящениях, где Тема утрачивает "суровый

колорит" и растворяется в ироническом восхвалении адресата и самоуничтожения автора послания ("Когда придется как-нибудь ...", 1824). Наконец, небольшая миниатюра "Мой неискусный карандаш" (1831), выполненная в жанре надписи, сопровождающей рисунок, закрепляет реальное название, которое в свою очередь становится знаком элегической темы. Элегическая интонация, вводящая тему объективированного прошлого (объективация его совершается буквально на глазах читателя как процесс воспроизведения в графическом рисунке своих впечатлений, на которых лежит печать прошлого), подает прошлое с иным знаком. Мотив избранничества замещен мотивом дилетантства ("неискусный карандаш"); в этом ошутим отзвук отношения поэта в 30-е годы к своему дару ("Мой дар убог, и голос мой негромок", 128), его "этическая" позиция - "края", "скромности", "укромности" и т.д. [9]. Позиция мужественного стоицизма, сопряженная с убеждением в собственной богоизбранности, сменилась другой - сознанием собственной обычности, невыделенности из общего круга. Финляндия из места, где осуществлялась проверка героя на прочность, верность самому себе, превращается в место, где началось разочарование героя. Таким образом, Финляндия становится точкой отсчета будущей судьбы, тогда еще невнятной герою, осмысленной в ретроспективе как закономерная и в то же время неповторимая. Фиксация процесса "оживления" воспоминания в рисунке является демонстрацией "раздвоения", отделения себя прошлого от себя настоящего, а, следовательно, это акт отторжения, изживания тягостного духа, преодоление зависимости от собственного прошлого, ставшего для героя "воспоминанием". "Уныние", на котором был сосредоточен интерес раннего Баратынского, становится предметом ретроспективного рассмотрения своего собственного состояния как чужого, на которое брошен взгляд со стороны:

*Теперь с улыбкою шепчу я:
Вот где унылый я бродил,
Где, на судьбину негодую,
Я веру в счастье отложил (129).*

Трансформация традиционных представлений отчетливо обозначается в восприятии Рима. В ранней лирике Рим воссоздан как город, который постигло историческое возмездие (традиция подобного осмысления была характерна для русского общества двадцатых годов). Пейзаж-руины (в соответствии с романтической типологией пейзажа) сталкивает в резком контрасте прошлое и настоящее некогда блестящей столицы империи. Серия риторических вопросов, которые, однако, не нарушают монологической структуры стихотворения, оформляет речь автора, построенную как суд над Римом, судьба которого - источник для размышлений над философией истории. Романтический пейзаж-руины задает двуплановую композицию стихотворения в целом. Трагическое разлучение души с телом, упоение радостью плоти - в этом, очевидно, для поэта причины гибели Рима (кстати, эта трактовка совершенно не расходится с теми, которые существовали на Западе и в России). В создании "двоящегося"

образа Рима раскрывается двойственное отношение автора к античной эпохе и ее катастрофам. Рим, с одной стороны, "пышный саркофаг погибших поколений", с другой, - "призрак-обвинитель", "тело" - пребывающее в прахе, в развалинах, обреченное на постепенное исчезновение, "дух" - вечно грозящий свидетель прошлых, настоящих и будущих времен, приходящий в мир для напоминания и устрашения, для отрезвления и оживления [10].

В дальнейшем поэт отходит от исторических концепций, в его поэзии оформляется миф об Италии как стране света, тепла, красоты. Единственное, что связывает изображение Италии с ранним изображением Рима, - это призрачность этого края. Так, сон - сквозной образ, с помощью которого создается образ Италии в послании "Княгине З.А. Волконской" (1829). Послание, написанное на отъезд княгини в Италию, сам отъезд трактует как ритуальный обряд - проводов в последний путь. Баратынский улавливает особенность восприятия человеком прощания, архетип которого - вечная разлука (для древнего сознания любой уход был уходом в иной мир, в царство небытия). В раздвоении человеческого духа между земным, посюсторонним, и небесным, потусторонним, поэт нащупал источник трагизма: "земные", человеческие чувства конкретной индивидуальной любви не могут быть преодолены сознанием лучшей доли, уготованной уходящему. "Вечное" всегда остается для человека неизъяснимой загадкой, приблизится к разрешению которой он не в состоянии.

*Но скорбный дух не уврачеван,
Душе стесненной тяжело,
И неутешно мы рыдаем.
Так, сердца нашего кумир,
Ее печально провожаем
Мы в лучший край и в лучший мир (95).*

Мотив сна организует лирическое пространство в стихотворении "Небо Италии, небо Торквата..." (1843). Движение к идеалу, воплощенному в образе мифологической Италии, находит отражение в парадоксе приближения-отталкивания. С одной стороны, нетерпение рвущейся души "материализует" желанный идеал в форме сна, с другой, - сон удаляет героя от Италии, обнаруживает свою иллюзорность. Поэтому рядом с настойчивым повторением глагола "снятся", звучащим как заклинание и создающим ощущение обретенного идеала, возникает сомнение в реальности мечты. Сомнение "взрывает" мечту изнутри, сама устремленность к руинам, праху кажется парадоксом, в этом смысле значимо движение в стихотворении "сверху-вниз" ("Небо Италии..." - "снятся упавших чертогов колонны", 367). Но значимость сомнения возрастает оттого, что усиливается его функциональная значимость: Италия мыслится местом возрождения, тем раем, где возможно воскресение души. Сон, таким образом, дает возможность прозрения "падшей" душе, с ним связывается будущее обновление и возрождение.

Принцип приближения - отталкивания организует материал стихотворения "Пироскаф" (1844). Аналогично с предыдущим в стихотворении возникает двойное ощущение реальности (ирреальности) происходящего. Реальное движение к Италии оборачивается символическим бегством, реальное сегодня превращается в нереальное завтра:

*Завтра увижу я башни Ливурны,
Завтра увижу Элизий земной! (345).*

Парадоксальное сочетание "Элизий земной" обнаруживает при всей устремленности к идеалу сомнение в нем.

Как и в предыдущем, главной темой стихотворения является тема обновления души, воскрешения погибшего духа. Иллюзорность движения в пространстве становится понятной, если находить в ее трактовке из отмеченной выше темы.

*Нужды нет, близко ль, далеко от берега!
В сердце к нему приготовлена нега (345).*

Внешнее движение не имеет никакого смысла без внутреннего преобразования, внутренней метаморфозы. Значение имеет не перемещение в пространстве, а готовность к принятию "всех впечатлений бытия" в душу, готовность самой души к воскресению [11].

Символика стихотворения позволяет его сюжет трактовать как путешествие в море бытия, где море явно ассоциируется с жизнью. Чайка, появившаяся в пейзаже, тоже приобретает символический смысл: в мифологии птицы - вестники потустороннего мира; согласно одному из мифов, чайка - хранительница верности, памяти, носительница любви [12]. "Чайка" в данном контексте может быть истолкована и как душа (согласно, мифологической традиции, одной из ипостасей души была птица). "Пироскаф" - вариация древней лодки, челна - становится символом надежды.

Сюжет стихотворения может быть истолкован как путешествие героя в загробный мир, но получает этот сюжет при известной трансформации следующую трактовку. Погружаясь в морскую пучину, приобщаясь к морской стихии, герой обретает необходимое ему и давно утраченное состояние духа - обновление, ведущее к воскресению. По мере развития сюжета мифологизируется образ моря. Сначала это просто громадное тело ("Пенясь, глубоко вздохнул океан"), хотя при этом сохраняется ощущение реальных пространственных границ и очертаний моря. Образ моря раздваивается: это пространство и в то же время стихия, выражением которой является морское божество ("С детства влекла меня сердца тревога в область свободную влажного бога"). Наконец, герой, приобщенный к стихии, забывший о берегу (угадывается очертания мифа об Одиссее), прозревает Фетиду - такова кульминация путешествия. Братание с морской стихией выражается в том, что море не просто обновляет, оно приготавливает новый путь. Погружение в

стихию означает открытие в себе самом неожиданного родства со стихией, именно это становится условием обновления души.

*Темную страсть мою днесь награждая,
Кротко щадит меня немочь морская,
Пеною здравия брызжжет мне вал! (345).*

Упоминание пены отсылает к мифу об Афродите, рожденной из пены морской, и готовит мотив обновленной души, раскрытой Красоте древней и настоящей. Появление образа нимфы Фетиды, вынимающей благой жребий герою, становится знаком пророческой судьбы в контексте стихотворения. Причем важна еще одна метаморфоза моря: оно превращается в лазоревую урну, из которой Фетида вытаскивает свой жребий. Упоминание Фетиды тоже представляется не случайным. Нимфа - мать Ахилла. Помимо обновления, герой чувствует свою неуязвимость, дарованную Фетидой. Ключом к смыслу этого образа является образ из стихотворения, включенного в сборник "Сумерки" ("Ахилл") [13].

Таким образом, возвращение к использованию мифологической образности в поздних стихотворениях Баратынского объясняется новыми эстетическими задачами. Образам придается совершенно новая функция. Их использование уже не укладывается в рамки той игры с мифологией, которая была характерна для поэзии начала XIX века. Здесь можно говорить о возможности появления авторского мифа.

Примечания:

1. Все тексты стихотворений Баратынского цитируются по: Баратынский Е.А. Стихотворения. Поэмы. М., 1982 (сер. "Лит. памятники"). Далее страницы указываются в тексте после цитирования в скобках. Здесь: 309.

2. О миниатюре см: Альми И.Л. Миниатюра в русской лирике XIX в. // Учен. зап. Владимирского пединститута. Вып. 19. Владимир, 1969. Сер. Литература. Вып. 4.

3. О мифологическом мышлении см: Токарева С.А., Мелетинский Е.М. // Мифы народов мира: В 2 т. Т. I. М., 1987; Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф - имя - культура // Труды по знаковым системам. Вып. VI. Тарту, 1973 // Учен. зап. Тарт. университета. Вып. 308.

4. См. об этом: у Платона и др. античных философов. См. комментарий к этому стихотворению в указ. соч. Баратынского. С. 645.

5. См.: Еремин В.И. К вопросу об истоках и общности представлений о свадебной и погребальной обрядности: "Невеста в черном" // Русский фольклор. Л., 1987. Т. XXIV; Байбурин А.К., Левинтон Г.А. Похороны и свадьба // Исследования в области балто-славянской культуры. М., 1990; Бернштам Т.А. Плач и его отношение к жизни и смерти // Восточно-славянские этнографические древности. М., 1985; и др.

6. Пушкин А.С. Заметки на полях 2-ой части "Опытов стихах и прозе" К.Н. Батюшкова // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. Т. VII. М., 1958.

7. В комментариях к указанному изданию Баратынского отмечено, что по цензурным соображениям Баратынский вынужден был снять концовку, заменив имя Магдалина богомолкой - Баратынский Е.А. Указ. соч. С. 592. Подобная замена ослабляет эффект стихотворения, заключенный в острой концовке.

8. См. послание "Алексееву" (1821).

9. См. о семантике "края": Бочаров С.Г. "Поэзия таинственных скорбей" // Баратынский Е.А. Стихотворения. М., 1976 (сер. "Поэтическая Россия").

10. См. об этом: примечания в указ. изд. С. 579.

11. См. аналогичное у Пушкина в цикле "Подражание Корану" (ст. 9), объясняющее возможность для человеческой души выхода из кризиса.

12. См. у К.Н. Батюшкова в элегии "Тень друга" образ Гальционы - чайки, женщины, помчавшейся за кораблем, на котором погиб возлюбленный, и обращенной в чайку. Словарь античности. М., 1989. С. 25.

13. См. комментарий к этому стихотворению, сделанный С.Г. Бочаровым в указ. изд. Баратынского. С. 327.

Опубликовано: Культура и текст. Спб.; Барнаул, 1998. Ч. 1. Литературоведение. С. 94-103.