

ЛЕРМОНТОВСКИЙ МИФ: НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМЫ

О. В. ЗЫРЯНОВ

ЕКАТЕРИНБУРГ

Сферой научно-филологических интересов В. В. Короны был поэтический мир А. Ахматовой, исследовательский же метод определяла структурная поэтика. По мнению ученого, именно «поэтика автовариаций» (данный термин не случайно взят автором в качестве подзаголовка к книге: «Поэзия Анны Ахматовой: Поэтика автовариаций». Екатеринбург, 1999) выявляет основу, или глубинную структуру, персональной мифологии поэта. Но в таком случае логически проведенный (можно даже сказать, «воинственный») структурализм исследователя¹ неизбежно пересекается с феноменологическим подходом² к художественной реальности, ср.: «Внутритекстовые повторы — это варианты воплощения структур художественного сознания автора, каких-то особенно дорогих для него “личных смыслов”. Исследование автоповторов позволяет выявить эти “смыслы” и приемы их воплощения, т. е. открывает не только особенности художественного сознания автора, но и специфичные для него приемы порождения образов»³. Иными словами, от феномена — к структуре, и наоборот: от структуры к феномену — таков закономерный ход исследовательской мысли, всякий раз обращающейся к категории «поэтический мир», или «персональная мифология поэта». Прежде чем обратиться к рассмотрению конкретной лирической системы (в нашем случае — лермонтовского мифа), позволим себе ряд теоретических соображений по поводу индивидуальной поэтической мифологии вообще, а также ретроспективные экскурсы в историю ее изучения.

Следует сразу же оговориться, что речь идет не об отражении в поэзии нового времени рефлексов коллективной мифологии или общеродовой логики мифа, а только о персональной поэтической мифологии как об имманентном данному поэтическому тексту (стихотворному циклу или всему творчеству поэта) структурном образовании, как о своего рода устоявшейся и оформившейся в систему поэтической символикe⁴. Само понятие «мифология» в таком случае представляется вполне уместным, ибо поэзия — не головной, абстрактно-рациональный конструкт, а органический феномен, который сродни мифологическому типу сознания, еще не отделяющему правды от вымысла, и который, подобно всякой мифологии, вырастает на основе преимущественно бессознательных отношений с миром, из «темных» телесно-душевных глубин личностной экзистенции и родовой природы человека.

Правда, понятая в таком широком смысле «индивидуальная поэтическая мифология» становится по существу синонимом категории «поэтический мир». Однако, несмотря на то, что термины «поэтический мир», «поэтическая онтология» и «индивидуальная мифология поэта» в большинстве научных работ рассматриваются не строго дифференцированно, они все же нуждаются в более точном разграничении своих значений и сфер употребления.

Поэтический мир в традиционном понимании — это тематический комплекс и реализующие его мотивы и связи между ними, т. е. вся структура, инвариантная для текстов автора в целом. *Поэтическая онтология* — это концептуальное «ядро» поэтического мира, аксиологическая система, выраженная в абстрактных схемах и оппозициях, таких, к примеру, как хронотоп (структура пространства и времени) и концепция личности. *Индивидуальная мифология поэта* складывается из системных отношений между отдельными поэтическими мифами. На статус *поэтического мифа* может претендовать любой фрагмент поэтической картины мира, получающий конкретного материального «носителя» (так называемого мифологического персонажа) и предметно-вещественное воплощение в категории чудесного (или сверхреального, фантастического).

По сути, первый опыт реконструкции индивидуальной поэтической онтологии, воссоздания персональной картины мира в творчестве художника, находим в гениальной по силе творческой интуиции статье М. О. Гершензона «Мудрость Пушкина» (1917). В центре внимания исследователя впервые оказался, говоря словами современного ученого, не «текст», а «язык», т. е. «парадигматика поэтического словаря», «лексика и грамматика поэтической личности»⁵. Заметим, что в традиционном литературоведческом анализе исследователь поэзии имеет дело преимущественно с «текстом», или с конкретным сообщением на том или ином языке, данным непосредственно, на уровне поверхностных структур. «Язык» же — структура глубинная и, в отличие от естественного языка, относящаяся к *метаязыковому* уровню (непосредственно она не явлена, а потому предполагает соответствующую реконструкцию). Поэтическая мифология, будучи связана именно с

Олег Васильевич Зырянов — филолог. Уральский государственный университет, каф. русской литературы.

© Зырянов О. В., 2002.

метаязыком, нуждается в подобной реконструкции, в самом механизме перевода с конкретного языка (или «текста») на язык концептуальных понятий (метаязыковых представлений). Особую роль в таком переводе играют инвариантные темы и мотивы, общие категориальные понятия и универсальные схемы и оппозиции.

Поставив своей задачей описать «имманентную философию» художника, М. О. Гершензон обнаружил основную семантическую оппозицию, «самый общий и основной догмат Пушкина, определяющий все его разумения». В качестве предмета исследования он выбрал «несколько безотчетных и неоспоримых уверенностей (разумеется, в духе самого поэта. — О. З.), которые логически связаны между собою словно паутиными нитями и образуют своего рода систему»⁶. Такую систему, или «имманентную философию» поэта, ученый усмотрел в элементарной «уверенности, что бытие является в двух видах: как полнота и как неполнота, ущербность. И он (т. е. Пушкин. — О. З.) думал вполне последовательно, что полнота, как внутренне-насыщенная, пребывает в невозмутимом покое, тогда как ущербное непрестанно ищет, рыщет. Ущербное вечно терзаемо голодом, и оттого всегда стремится и движется; оно одно в мире действует»⁷. По сути, исследователь обрисовал универсальную схему поэтической онтологии Пушкина (конечно, с учетом того, что предложенная схема, являясь только моделью поэтического мира, не покрывает собой все многообразие пушкинской поэзии).

Из выводов М. О. Гершензона становится также вполне очевидно, что в художественном сознании поэта реализуется целый ряд архаических, мифологических моделей. Первичная установка сознания на бытие есть нечто дорациональное и нерелективное, в основе ее лежит, можно даже сказать, мифологическое отношение к вещам. Поэтому не выглядит неожиданным утверждение исследователя о том, что через мышление поэта «течет поток ветхозаветного опыта. Пушкин — язычник и фаталист. <...> ...Он просто древнее единобожия и всякой положительной религии, он как бы сверстник охотникам Месопотамии или пастухам Ирана»⁸. Данное утверждение (мы пока не вдаемся в оценку его полемического содержания) свидетельствует о том, что область идеологического самоопределения поэта и спонтанные структуры его художественного мышления залегают на разной глубине, характеризуют разные «этажи» поэтической личности. Если философские системы относятся к поверхностному уровню и охватываются сознанием, то основные догматы, определяющие поэтическую онтологию, или «область художественного языка», залегают значительно глубже и принадлежат семиотике культуры и исторической психологии⁹.

Объяснение этому примечательному факту следует искать, по всей видимости, в области коллективного бессознательного и исторической антропологии, рефлекс которых отражаются в глубинной структуре поэтической личности. Согласно теории архетипов К. Г. Юнга, «то, что предстает в визионерском переживании, есть один из образов *коллективного бессознательного*, т. е. своеобразный и прирожденный компонент структуры той души, которая является матрицей и предпосылкой сознания. По главному закону филогенеза психическая структура в точности так же, как и анатомическая, должна нести на себе метки пройденных прародителями ступеней развития»¹⁰. Связь филогенеза (исторического развития человечества) и онтогенеза (индивидуального развития личности) в высшей степени сказывается именно в поэзии, этой индивидуальной форме духовного опыта, тесно связанной с архаическими и мифологическими формами сознания.

Раскрывая основы индивидуальной поэтической мифологии Пушкина, М. О. Гершензон, по сути, предвосхитил известное высказывание А. Ф. Лосева из книги «Диалектика мифа»: «... каждому человеку свойственна такая специфическая интуиция, рисующая ему мир только в каком-то особом свете, а не как-нибудь иначе. <...> В каждом человеке можно заметить, как бы ни была богата его психика, эту одну общую линию понимания вещей и обращения с ними. Такая линия свойственна только ему, и никому больше. На любом писателе это можно проверить и показать»¹¹. То, что определяет своеобразие поэтической картины мира, накладывает на произведения поэта печать неповторимой индивидуальности, «есть нечто *совершенно простое*, нечто совсем, совсем простое, как бы только один взгляд на какую-нибудь вещь». По уточнению философа, «это действительно взгляд, но не на ту или иную вещь, а взгляд вообще на все бытие, на мир, на любую вещь, на Божество, на природу, на небо, на землю... и даже, собственно, не взгляд, а какая-то первичная реакция сознания на вещи, какое-то первое столкновение с окружающим». В другом контексте это будет названо «общей примитивно-биологически-интуитивной установкой сознания на бытие»¹². Именно такую первичную реакцию, интуитивную установку Пушкина на бытие и попытался раскрыть в своей работе М. О. Гершензон.

Но, как показывает во многом справедливая критика гершензоновской концепции со стороны многочисленных пушкинистов, не выступает ли подобная попытка «перехитрить поэзию»¹³ очередной редуцией художнического протеза Пушкина? Как не вспомнить в этой связи глубокие предостережения С. Франка: «Так как мысль Пушкина всегда предметна, направлена на всю полноту и целостность бытия и жизни — более того, есть, как указано, как бы самооткровение самой конкретной жизни, то его жизненная мудрость построена на принципе совпадения противополож-

ностей (*coincidentia oppositorum*), единства разнородных и противоборствующих потенций бытия. Поэтому все попытки приписать Пушкину какое-либо однозначное, отвлеченно-предметное отношение к проблемам жизни, отыскать у него “миросозерцание”, основанное на каком-либо *одном* принципе, заранее безнадежны и методологически превратны¹⁴.

Вообще в исследовании поэтического мира автора главным является не изолированное рассмотрение отдельных символических мотивов или архетипических структур в их соотношенности с устойчивым кругом значений, существующим *до* и *помимо* конкретного авторского контекста, но именно *структурно-системный анализ* индивидуальной поэтической мифологии. Не случайно, оценивая методологические основания психоаналитической критики, предметом которой становится «персональный миф автора», Ж. Женетт констатирует: «Базовой единицей психокритического значения является не слово, не объект, не метафора, как бы часто они ни встречались, сколь бы навязчивыми они ни были, — но *сеть*, то есть система отношений между словами или образами, возникающая, когда несколько текстов одного и того же автора накладываются друг на друга, чтобы исключить частные особенности каждого из этих текстов и оставить только общие для них механизмы»¹⁵.

В этом плане показателен опыт другого исследователя, Ю. К. Щеглова, который на материале поэзии Ахматовой заставляет задуматься над одним очень важным вопросом: сведение поэтического мира художника (будь то Ахматова или Пушкин) во всем многообразии его проявлений к какой-то одной идее или оппозиции (какой бы предельно обобщенной и универсальной она не представлялась) не таит ли в себе опасность серьезной редукции? Преимущество методики, предложенной в статье «Черты поэтического мира Ахматовой» (1992), по словам самого автора, состоит в следующем: «...исходный (глубинный) уровень описания в настоящей работе мыслится не как абстрактный символ или краткая формула, а как достаточно сложное образование, целая система взаимосвязанных понятий и положений, как своего рода жизненная философия *in a nutshell*. <...> Ныне мы, наоборот, допускаем, что уже сами базисные идеи поэта могут быть достаточно богатыми и разнообразными. Не исключается, что они образуют единство, но природа его может быть различной. Не обязательно пытаться возвести эти ядерные идеи к какому-либо исходному семантическому инварианту; можно мыслить их соотношенными иначе, например, как звенья одной цепи рассуждений, или даже как элементы совершенно *гетерогенные*, но субъективной волей поэта сведенные в некий *органичный ансамбль* (курсив в цитате наш. — О. З.)»¹⁶. В поэтическом мире Ахматовой исследователь выделяет, таким образом, четыре важнейших тематических комплекса («судьба», «душа», «долг и счастье» и «победа над судьбой»), которые, с нашей точки зрения, вполне соотносятся с содержательным объемом понятия «концепт». В основу определения «имманентной философии» творчества правомерно, таким образом, положить разветвленный комплекс гетерогенных идей, или систему ведущих концептов.

Несомненно, что «единство, системность, “целостность” художественного мира предопределены авторской точкой зрения; именно она приводит к некоему общему знаменателю его различные компоненты, в том числе и компоненты разных уровней: в этом смысле художественный мир есть воплощение авторской идеологии»¹⁷. Но идеологический аспект или концептуальные параметры такой категории, как «поэтический мир», задаются системой авторских концептов. Это, как уточняет Ф. П. Федоров, «динамическая система, в которой совершается непрерывное изменение, целью своей и имеющее построение целостности; художественный мир как система, в сущности, состоит из огромного количества микросистем, друг с другом связанных и друг от друга независимых; смена этих микросистем, их отношение, их взаимодействие и создают процессуальность художественного мира; в некотором смысле художественный мир есть система растущего организма»¹⁸. В контексте приведенного высказывания становится вполне очевидным, что на роль отмеченных микросистем претендуют авторские концепты.

Чтобы уяснить природу художественных концептов, обратимся к точке зрения С. А. Аскольдова, представленной в его работе «Концепт и слово» (1928). «Концепты, — по мнению ученого, — это почки сложнейших соцветий мысленных конкретностей. В привычной мысли мы ограничиваемся выбрасыванием этих почек, для психологического наблюдения совершенно бесформенных и, однако, заключающих в себе сложнейшую структуру возможностей»¹⁹. Но в художественном концепте, в отличие от концепта познания, наиболее полно проявлена «неопределенность возможностей», не подчиненная в такой мере ни требованиям соответствия реальной действительности, ни законам логики. «Связь элементов художественного концепта зиждется на совершенно чуждой логике и реальной прагматике художественной *ассоциативности*. <...> Художественный концепт не есть образ или если и содержит его, то случайно и частично. Но он несомненно *тяготеет* именно прежде всего к потенциальным образам и также *направлен* на них, как и познавательный концепт направлен на конкретные представления, подходящие под его логический “родовой” объем»²⁰. Именно потенциальность, т. е. «невозможность в смысле раскрытия» (а в пределе и прямая символичность), становятся определяющей ценностью художественных концептов, особенно концептов художественно-эмотивных²¹.

В указанном значении концепты очень близко подходят к понятию вечных, экзистенциальных тем лирики. А тема, как ее понимают авторы «поэтики выразительности» — это семантический инвариант всей совокупности уровней, фрагментов и иных составляющих текста, его наиболее общий и глубинный семантический план²². Формулировка темы всякий раз предусматривает операции метаязыкового характера. В свете указанной теории концепт следует рассматривать как тему или отдельный компонент темы, получившие свое выражение в абстрактном символе, образе-мифологеме, культурном архетипе, философской универсалии.

Намечаются также некоторые точки пересечения концептов и мотивов. Только, в отличие от мотивов, как правило, замкнутых пределами текста, проявляющихся в словесной ткани произведения, концепты разомкнуты в широкий мир национальной культуры и представляют ее универсальные смыслопорождения. Концепты бытуют в культурном континууме, они залегают значительно глубже всякой идеологии и философии. Но и здесь провести четкую разграничительную линию между концептами и мотивами оказывается не так-то просто.

Для исследователя поэзии куда более важным и перспективным оказывается взгляд на концепт как на общее понятие или культурную универсалию. Это, конечно, не означает, что концепт есть обязательно абстракция, некоторое отвлечение от конкретной предметной реальности. Как ментальное образование, концепт может замещать различные реальные объекты, взятые во всей их вещественной конкретике. Но при этом материальный субстрат концепта должен обязательно пройти своего рода культурогенную обработку, переместиться из мира материальных объектов в мир семиотики, иными словами, стать знаком некоего культурно-универсального смысла.

Так же, как и концепт, понятие «мотив» в теории литературы не получило однозначной трактовки. В самом общем виде мотив — минимальная единица сюжетосложения, устойчивый смысловой элемент художественного текста. Автор одной из статей в «Лермонтовской энциклопедии», специально посвященной этому литературоведческому понятию, Л. М. Щемелева, включает в содержательное поле «мотив» характерные для поэта лирические темы, устойчивые комплексы чувств и переживаний, а также философско-психологические константы художественного мира поэта. В основе выделения такого рода мотивов лежит «проходящий через всю лирику устойчивый словообраз, закреплённый самим поэтом как идеологически акцентированное ключевое слово»²³. Такой мотив, по существу, представляет собой философско-символическую универсалию, отражение культурно-значимого концепта. Преломляясь в индивидуальном творчестве, получая глубоко оригинальное претворение, такой мотив (или система мотивов) претендует на то, чтобы определять картину мира художника, или его поэтическую онтологию.

В последнее время становится актуальным подход к феномену мотива с герменевтических позиций. Так, современный исследователь С. М. Шакиров обосновывает преимущество «смыслового» понимания мотива перед «сюжетным», трактуя мотив прежде всего как художественно-онтологический феномен, в котором соединяются предметные представления с духовными устремленностями лирического автора. Вот как выглядит, с его точки зрения, герменевтика мотива: «Смысл возникает в момент значащего переживания, в результате чего в онтологической конструкции автора стихотворения (продуцента) возникает некая конфигурация связей и отношений между базовыми топосами духа. Эту конфигурацию сохраняет (опредмечивает в средствах текстопостроения) лирический мотив. В процессе понимания текста читатель (реципиент) распредмечивает текстовую форму и «присваивает» чужой смысл, помещая его в собственную рефлексивную реальность. <...> Понимая стихотворение, реципиент интегрирует чужой опыт в совокупность собственной ориентации в мире и собственного самопонимания. Мотив, таким образом, становится средством «распутывания» опыта»²⁴. Такое понимание мотива возвращает нас к заявленному в начале статьи тезису, а именно — к пониманию целостности художественного творчества поэта как феноменологии поэтического мира.

Прояснив в самых общих чертах теоретические основы понятия «поэтический мир», обратимся к лирической поэзии Лермонтова, к природе собственно лермонтовского мифа. Признано, и вполне обоснованно, что Лермонтов, «сосредоточенный на немногих владеющих его сознанием темах и образах, с его устойчивыми философско-психологическими константами, в наибольшей степени поддается исследованию с точки зрения мотивов, во многом определивших лицо его лирики»²⁵. Поэтому в продолжение нашей статьи мы постулируем следующую задачу — очертить один из ведущих мотивов/концептов лермонтовской поэзии (концепт «покой») в системе его валентных связей и в перспективе духовно-творческого развития поэта. Данный концепт относится к сфере этического идеала, т. е. предусматривает отношение поэта к духовным ценностям, и занимает одно из самых важных мест в поэтической онтологии Лермонтова.

Отсюда диктуется необходимость такого исследовательского метода, который можно было бы определить как *феноменологическую аксиологию*. Согласно этому подходу, ценность — не логическое понятие, не какой-то абстрактный смысл, а непосредственно данный феномен, который улавливается в акте эмоционального переживания, иначе, — в феноменологическом опыте

воспринимающего субъекта. Кроме того, ценность, как отмечает современный философ, — «это важнейшее структурное свойство любого объекта культуры, указывающее на мировой космический и духовный порядок, на мировую вертикаль»²⁶. Иерархичность любого культурного феномена, в особенности относящегося к сфере духовного идеала, предполагает рассмотрение его в системе ценностных координат: «верх—низ», «плюс—минус», «добро—зло», «рай—ад», «Бог—дьявол» и т. п. Русская классика (и лермонтовская поэзия это только подтверждает) располагается в высшей степени согласно указанной сотериологической вертикали. Именно благодаря данному обстоятельству принцип *ценностной иерархии* оказывается наиболее релевантен для нашего исследования.

В свете вышесказанного приглядимся к функционированию концепта «покой» в поэтических контекстах Лермонтова. Ранняя лирика поэта знает многочисленные примеры «негативного и полемического отношения к покою как жизненной позиции»²⁷: покой или сближается со смертью как «вечный покой», «последний сон»²⁸ — или воспринимается как предельное ослабление интенсивности бытия: «праздник покой», «спокойствия туман» и т. п. (см.: I, 172, 259, 220). Покой у Лермонтова включается в устойчивую оппозицию *буря — покой*, которая всякий раз драматизирует структуру лирического высказывания. Но эта ценностная антитеза, генетически восходящая к лирике Байрона²⁹, приобретает у Лермонтова ярко выраженный *синтетический* характер: с мыслью о борьбе постоянно связана мечта о покое.

Уже в первом поэтическом обращении к Байрону «Не думай, чтоб я был достоин сожаленья...» находим любопытное признание: «Как он, ищу забвенья и свободы... Как он, ищу спокойствия напрасно...» (I, 130). Подобно байроновскому герою, «лермонтовский человек» обречен на вечные скитания, отвержен от таких ценностей, как забвение и покой, но его душа не может удовлетвориться идеей вечной титанической борьбы, одинокого героического противостояния, а потому неизбежно взывает к покою и забвению. Показательны следующие признания поэта: «Но чувствую: покоя нет, / И там и там его не будет...» (I, 129); «Меня раздавит эта вечность, / И страшно мне не отдохнуть!» (I, 264; см. также: I, 90, 168, 174, 183).

Если уж и говорить о байронизме раннего Лермонтова, то с очень большими оговорками. Нужно признать, что комплекс байроновских идей пропущен у него через русскую национальную душу, преломлен сквозь призму индивидуального авторского сознания. Характерный факт: в одно и то же время, заклиная судьбу именем Байрона, Лермонтов как бы бессознательно выговаривает свою неповторимость, непохожесть на великого английского предшественника: «Нет, я не Байрон, я другой, / Еще неведомый избранник, / Как он, гонимый миром странник, / Но только с русской душой» (I, 254). Уже в раннем творчестве Лермонтов пытается соединить черты европейской личности байронического типа (с ее критической рефлексией) с утопическим идеалом неразложимого в своей целостности природного бытия. И в этом стремлении поэта к универсальности, синтетической целостности нельзя не усмотреть характерный для русской национальной культуры тип философствования.

Обратимся к статье Вяч. Иванова «Байронизм как событие жизни русского духа» (1916), в которой байроновская концепция свободы кардинально разводится с традицией французской просветительской философии: «Французская формула была рассудочна, поверхностна и по существу отрицательна: освобождая гражданина, она поработала в нем человека... <...> Свободолюбие Байрона основывалось на чувстве достоинства человека как истинно сущего и на вытекающем отсюда, как следствие, утверждении личного бессмертия»³⁰. Именно русской мысли (и Лермонтов в этом отношении выступает застрельщиком, прямой предтечей Достоевского) удалось рассмотреть в Байроне «носителя пусть антитетической и мятежной, но в самых корнях своих религиозной идеи человека — сына Божия»³¹.

Сходные размышления по этому поводу находим у Д. Андреева: «... в личности и творчестве Лермонтова различаются, без особого усилия, две противоположные тенденции. Первая: линия богоборческая, обозначающаяся уже в детских его стихах и поверхностным наблюдателям кажущаяся видоизменением модного байронизма. Если байронизм есть противопоставление свободной, гордой личности окованному цепями условностей и посредственности человеческому обществу, то, конечно, здесь налицо и байронизм. Но это — поверхность; глубинные же, подпочвенные слои этих проявлений в творческих путях обоих поэтов весьма различны. Бунт Байрона есть, прежде всего, бунт именно против общества. <...> У Лермонтова же — его бунт против общества является не первичным, а производным: это бунт вовсе не так последователен, упорен и глубок, как у Байрона... <...> В противоположность Байрону, Лермонтов — мистик по существу»³².

Очень важной задачей представляется проследить трансформацию байроновских идей в русской поэтической традиции. На примере духовного пути Лермонтова можно убедиться в том, что это поистине поучительный сюжет. Вот что писал Вяч. Иванов в уже цитируемой выше статье: «Русский ответ на эту загадку (Байронову проблеме свободы. — О. З.), по-видимому, брезжил как возможность в душе Лермонтова, который недаром усматривал свое отличие от Байрона в том,

что у него, “еще неведомого избранника”, — “русская душа”. И мы видим, что в то время, как одна, страстная и демоническая, половина его существа переживала байроновский мятеж и муку отчужденности гордого человека с невыразимой остротой трагизма и с еще горшим, быть может, чем у самого Байрона, отчаянием, другое я Лермонтова внезапно затихало в лазури неведомого Байрону созерцания и умиления перед тенью Вечно-Женственного, перед ликом Богоматери, склоняющейся к “изгнаннику рая” из неизреченной голубизны»³³.

Показателен в этом отношении признанный шедевр ранней лирики поэта — стихотворение «Парус» (1832). В символично-аллегорической картине белеющего в пустыне моря одинокого паруса угадываются психологические черты «лермонтовского человека», драматизм состояния которого подчеркнут многочисленными антитезами и контрастами. Отличительная особенность субъектной организации стихотворения — психологический параллелизм и одновременно разведение позиций «мятежного» паруса (своего рода лирического персонажа) и лирического субъекта (или авторского я), выдерживающего по отношению к «парусу» эстетическую дистанцию.

Еще одна «особенность анализируемого стихотворения — «в противопоставленности состояний внешнего мира состояниям мира души»³⁴. Так, бурному пейзажу: «Играют волны — ветер свищет, / И мачта гнется и скрипит...» (здесь и далее текст цитируется по: I, 268)³⁵ — противопоставлен в заключительной строфе мирный пейзаж, по своей колористической системе сближающийся с православно-христианской иконографией («Под ним струя светлей лазури, / Над ним луч солнца золотой...»). Выстроенные поэтом по вертикали (*верх—низ, небо—море*) образы природной стихии задают «грандиозный образ вселенской гармонии»³⁶. По закону компенсаторных изменений динамической картины природы (то бурной, то умиротворенной) соответствует особая динамика лирического героя, вбирающая в себя также прямо противоположные реакции, одновременно обе тенденции — к драматическому конфликту и к гармонизации.

Ю. М. Лотман акцентировал важность пространственной организации для понимания общего смысла произведения, а также связь в ней ритмически чередующихся «физического пространства» и «пространства оценок»³⁷. Мы бы только добавили, что в произведении Лермонтова оценочно буквально все: не только прямые реакции лирического субъекта (стихи 3—4 каждой строфы), но и так называемые «описательные» зарисовки (первые половинки строф). Проблема художественного пространства, задающая тему движению, тесно связана у Лермонтова с загадкой времени. С. А. Аскольдов очень точно заметил, что «движение есть форма времени, представленная нами в чужеродной среде пространства, время, переведенное на язык пространства»³⁸. Но каков смысл движения в поэтическом мире Лермонтова?

Уже в первой строфе задается центральная тема движения, оборачивающаяся к тому же теме поиска и изгнанничества: «Что ищет он в стране далекой? / Что кинул он в краю родном?». Вторая строфа подвергает эту тему драматическому «остранению». В общей композиции стихотворения особую важность приобретают следующие стихи: «Увы, он счастья не ищет / И не от счастья бежит!» Именно в них превалирует оценка лирического субъекта, ставящая под сомнение сам смысл движения паруса, причем, заметим, движения, осуществляемого в обоих выработанных культурой романтизма вариантах: и поиска (устремления к мечте), и бегства (разрыва с миром). Показательно также, что идея движения в своей подкладке уже непосредственно содержит временной показатель: в первом случае вектор направлен от настоящего к будущему, во втором случае — от прошлого к неопределенному настоящему. Но ощущение странности усугубляет помимо всего прочего многозначительное *увы*, открывающее ввод внутренней точки зрения лирического субъекта и заставляющее говорить, по сути, «о стремлении, которое вообще неопределимо через какую-то конкретную, “по-человечески” понятную цель»³⁹. Во всяком случае, субъективно-оценочное *увы* усиливает впечатление эмоционального «вживания» лирического субъекта в образ «мятежного» паруса.

Но особенно парадоксален финал стихотворения, в котором сближение мотивов бури и покоя доходит до их почти неразличимого тождества. Эмоционально-аффективному *увы* второй строфы противопоставит отлитая в форму интеллектуального парадокса ироническая сентенция: «А он, мятежный, просит бури, / Как будто в бурях есть покой!». Таким образом, буря и покой предстают как крайние полюсы единого гармонического целого, вступающие между собой в *подвижное равновесие*. Подобный взгляд далек от однозначного противопоставления бури и покоя, которое находим, к примеру, в создававшемся почти одновременно стихотворении «Челнок»: «Он не годится — и на воле! / Погиб — и дан ему покой!» (I, 268) В «Парусе» все гораздо сложнее: «парус стремится к буре, *потому что* ищет покоя»⁴⁰. Очень глубокое суждение о финале лермонтовского «Паруса» высказывает В. М. Маркович: «Здесь намечаются контуры идеала, непостижимым образом объединяющего покой и бурю. <...> Здесь отчетливо звучит намек на потребность воссоединения противоположностей, ни одна из которых не может удовлетворить вполне. Намеку не случайно сопутствует ирония: речь идет о недостижимом, непредставимом и невозможном»⁴¹.

Однако то, что невозможно и даже недостижимо в кругозоре лирического персонажа — «пару-

са», в ценностной системе лирического я вполне определено «намекает» на возможность такого синтетического идеала. Парадоксальная формула Лермонтова: подвижное равновесие, одновременные поляризация и синтез бури и покоя — находят свое объяснение в феноменологии ритмического движения, в его игровой природе.

Сошлемся на Я. Я. Рогинского, который вполне естественное для человека стремление «при любой возможности снова вернуться в общий ритм природы, не прекращая работы своего сознания», определяет как исток всякого искусства. Но ритм, понятый как «осуществленная мечта о покое, возникающем в самом движении»⁴², — это и сокровенная тема лермонтовского «Паруса». Именно такую концепцию ритма с феноменологической точностью выразил Лермонтов в своем стихотворении. Подчеркнем при этом, что целостная позиция «лермонтовского человека» может быть охарактеризована и как игровая: «*игра* и есть тот самый средний слой бытия, где уравниваются и переворачиваются все его крайности», «игровая природа состязания обнаруживается в колебательном соотношении соревнующихся сил»⁴³. Игра в таком случае прямо базируется на означенной выше концепции ритма.

Подобный синтез противоположностей — бури и покоя, точнее их подвижное равновесие, находящее отражение в синтетическом идеале автора, дает о себе знать в стихотворении «Желанье» (1830): буря («буйный спор с дикой прихотью пучин») и покой («широкая тень» зеленого сада, «хладная пыль» фонтана и «мечтания рая». — /, 260—261) предстают как две ипостаси лермонтовского идеала жизни и воли. В стихотворении «Надежда» истомленный «тягостью мук» лирический герой заслушивается «птички рая», внимает милому сердцу «тихому звуку»: «И часто в бурю я слышал, / Тот звук, который так люблю, / И я всегда надеждой звал / Певицу мирную мою!» (/, 208).

Концепт «покой» позволяет не только выявить специфически национальный элемент в поэзии Лермонтова, но и обнаружить глубинные инвариантные структуры его творчества, архаические модели его художественного сознания.

Так, самые заветные устремления раннего Лермонтова, его интимную интуицию обнаруживает стихотворение «Для чего я не родился...» (1832). Выдержанное в строго монологической форме, оно повторяет уже знакомую нам по «Парусу» особенность субъектной организации. Структура авторского лирического сознания обусловлена контрастным противопоставлением нерасчлененного в своей целостности бытия «синей волны» и драматически разориентированного мира души лирического субъекта. Игровая природа образа гордой и самозабвенной волны позволяет поэту совместить, казалось бы, несовместимые противоположности: с одной стороны, презрение к свету, неустранимый вызов всем установлениям человеческим («Все, чем так гордятся люди, / Мой набег бы разрушал») и божественным («Не страшился б муки ада, / Раем не был бы прельщен», так что желанная воля «от рожденья жить и кончить жизнь мою» воспринимается не иначе, как апология самоубийства), а с другой — глубоко затаенную тоску по любви, жажду родственных душевных связей, дружеского участия (ср.: «О, как страстно я лобзал бы / Золотистый мой песок», «И к моей студеной груди / Я б страдальцев прижимал». — /, 267). Рефлексия современного сознания «лермонтовского человека» расчленяет архаическую полноту бытия для того, чтобы в конечном счете прийти к новейшему философскому синтезу — бури и покоя, муки ада и прелести рая, свободы и необходимости. Этому во многом способствует создаваемый поэтом миф о «синей волне».

Образ волны у Лермонтова выполняет роль мифологического персонажа. «Беспокойство и прохлада» — вот «вечный закон» ее постоянно изменчивой экзистенции: причем «беспокойство» (*разрушающий набег*) связано с мотивом борьбы и движения, а «прохлада» (*студеная грудь*, утоляющая мучения страдальцев) — с мыслью о покое, с мечтой о блаженно-чувственной утопии. Заметим также, что подобный синтез контрастных духовно-психологических состояний заявлен именно с точки зрения рефлектирующего сознания, иначе и не воспринимающего образ синей волны как антитетический. Архаический миф о нерасчлененной полноте природного бытия явился только импульсом к философскому сопряжению драматически разведенных ценностей лирического субъекта и современной ему культуры.

Что касается зрелой лирики Лермонтова после 1836 года, то в ней дают о себе знать сразу же две противоположные тенденции: с одной стороны, усиливается критически-негативное или полемическое отношение к покою (стихотворения «Благодарность», «Валерик», «Любовь мертвеца»), а с другой — происходит кардинальная переоценка покоя как позитивной ценности в свете все возрастающего стремления поэта к философскому синтезу. Данное явление должно быть поставлено в прямую зависимость от такого ведущего метажанрового принципа, как «репертуарность» (термин И. Роднянской). Естественно, что в зависимости от того или иного «репертуарного» контекста тема покоя получает у Лермонтова или позитивное, или негативное выражение.

Существенный перелом, переживаемый поэтом на границе 1836—1837 годов, зафиксирован в стихотворении «Гляжу на будущность с боязнью...» именно как *порубежное* состояние человеческого духа:

Земле я отдал дань земную
 Любви, надежд, добра и зла;
 Начать готов я жизнь другую,
 Молчу и жду: пора пришла.
 Я в мире не оставлю брата,
 И тьмой и холодом объята
 Душа усталая моя... (II, 22).

Как явствует из приведенного фрагмента, лирический герой Лермонтова устает под игом гордого одиночества и уже не удовлетворяется идеей вечной борьбы-противостояния. Но отсюда намечаются сразу же два возможных исхода: один из них приводит к мрачному скепсису «Валерика» и «Благодарности» — этой обращенной к Богу кощунственной молитвы о скором и окончательном избавлении от жизненных тягот, другой же — к осознанию необходимости простых человеческих связей, братского участия и сострадания (стихотворения «Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...», «Завещание» и др.). Но обращает на себя внимание, что даже за иронической формой «Благодарности» скрывается у Лермонтова огромная душевная мука, не находящая успокоения в земных условиях и потому вполне естественно выливающаяся в «чаяние последнего освобождения» (Г. П. Федотов).

Начиная еще с баллады «Русалка», Лермонтов предчувствовал опасность покоя как состояния нирваны, окончательного забвения, ухода из жизни и сна смерти, буквально «мертвого сна» (II, 76). Именно таков сон витязя, «добычи ревнивой волны», в песне русалки: «Но к страстным лобзаниям, не знаю зачем, / Остается он хладен и нем. / Он спит — и, склонившись на перси ко мне, / Он не дышит, не шепчет во сне!» (I, 271). Сладким соблазном и искушением, уводящим от жизненных тягот и борьбы (традиционный мифологический подтекст русалочьей темы), оборачивается для Мцыри песня золотой рыбки. «Привольное житье, и холод, и покой» (II, 487) — вот что обещает в своей песне рыбка «усталому духу» лермонтовского героя, но на поверку «говор чудных снов» оборачивается картиной предсмертного бреда. Поразительно, что галлюцинирующему сознанию Мцыри открывается нечто, удивительно похожее на «идеальный» пейзаж «Паруса»: «А надо мною в вышине / Волна теснилася к волне / И солнце сквозь хрусталь волны / Сияло сладостней луны...» (II, 486) — с той лишь разницей, что положение лермонтовского героя теперь не между морем и небом, а однозначно *ниже* уровня моря, т. е. в сфере inferнального.

Настоятельная потребность обретения душевной гармонии полемически оттеняется у зрелого Лермонтова мотивом странничества (стихотворения «Тучи», «Из Гете»). Не случайно в балладе «Листок» оторвавшийся от родимой ветки, влачащий свой век «без сна и покоя» (II, 83) дубовый листок хотел бы обрести желанный приют меж изумрудных листьев чинары. В «Последнем новоселье» посмертная апология Наполеона обусловлена сближением французского императора с самим лирическим героем Лермонтова именно через отношение обоих к ценностным категориям сна и покоя: «И грустно мне, когда подумаю, что ныне / Нарушена святая тишина / Вокруг того, кто ждал в своей пустыне / Так жадно, столько лет спокойствия и сна!» (II, 71).

В стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива...» концепт «покой» раскрывает свое позитивное значение: «Тогда смиряется души моей тревога, / Тогда расходятся морщины на челе, — / И счастье я могу постигнуть на земле, / И в небесах я вижу Бога...» (II, 17). В молитве перед иконой Божией Матери («Я, Матери Божия, ныне с молитвою...») лирический герой молится не за себя, а за душу другого, любимого, человека, с верой в искупительную силу любви выпрашивая для любимой женщины «молодость светлую», «старость покойную» и «сердцу незлобному мир упования» (II, 14). В стихотворении «Ребенка милого рожденье...», критически оценивая пройденный путь, как бы отталкиваясь от него, лермонтовский человек пытается выстроить для новой народившейся души — входящего в мир ребенка — идеальную перспективу, оградить его во что бы то ни стало от своих прошлых ошибок и заблуждений (см.: II, 31).

Молитвенным настроением проникнут и финал «Ветки Палестины», заставляющий, между прочим, вспомнить «идеальный» пейзаж «Паруса». На этот раз образы уже не природы, а религиозного культа, расположенные по вертикали, а точнее, даже образующие сферу (о чем говорит семантика предлогов *вокруг* и *над*), задают атмосферу космической гармонии: «Прозрачный сумрак, луч лампы, / Кивот и крест, символ святой... / Все полно мира и отрады / Вокруг тебя и над тобой» (II, 15). Здесь, как и в стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива...», намечается попытка гармонического устройства души лирического субъекта. Но в самом интонационном строе страстно-взволнованного и напряженного монолога (особенно первые шесть строф) ощущается соответствующий сознанию лирического субъекта «мир тревоги», который, может быть, «не явлен, а лишь подразумевается»⁴⁴. В общей смысловой структуре лирической пьесы странным образом соседствуют две эмоционально-эстетические «партии»: с одной стороны, «разлука безотрадная», «след горючих слез», мотивы увядания и праха, а с другой — «безоблачное чело», «святыни верный часовой», вечный мир и отрада. Но, наверное, самое главное — что перед нами не

просто два сообщающихся, хотя и полярных мира, но именно процесс «преображения» одного мира в другой, изживание экзистенциальной драмы, сакрализация природного начала, возведение его в культ.

Итак, приоткрывающееся в лирике поэта новое, позитивное решение темы покоя обусловлено тем, что «для зрелого Лермонтова покой — не прекращение, не разрыв бытия, а одно из его измерений, способное дать чувство полноты жизни»⁴⁵. Доказательством справедливости данного утверждения становятся такие «итоговые» стихотворения поэта, признанные шедевры лирики, как «Из Гете» и «Выхожу один я на дорогу...».

В лирической пьесе 1840 года «Из Гете» («Горные вершины...»), вольном переводе «Ночной песни странника», мотивы сна и покоя получают абсолютный, универсальный смысл — они организуют всю поэтическую картину мира, воссоздают образ космической гармонии⁴⁶. Покой освобождает мятущийся дух от житейских тягот и внутренних невзгод. Но если у Гете покой символизирует пантеистическое растворение человеческого я в природе, то у Лермонтова — гармонический исход борьбы.

Гармония в представлении «лермонтовского человека» — это естественное продолжение его драматической экзистенции, органическое *инобытие* его драмы. Заветное устремление поэта, высказанное еще в начале 1830-х годов: «Я усну давно желанным сном» (I, 183) — в стихотворении 1840 года близко к осуществлению. Не случайно у Лермонтова появляются мотивы сна («спят во мгле ночной»), полноты и свежести («полны свежей мглой»), отсутствующие в немецком оригинале. Меняется и сама пространственная модель: более локальному образу леса (исходный гетевский вариант) Лермонтов предпочитает глобальную картину горных вершин и тихих долин, выстроенную строго по вертикали и охватывающую все мироздание. Покой у него предстает не как синоним смерти, а как воплощение полноты жизненных сил, гармонического примирения макро- и микрокосма, единства индивидуального сознания и природного бытия.

Трехчастная структура стихотворения «Из Гете» (в противоположность рассматриваемым выше двухчастным композициям «Паруса» и «Для чего я не родился...») предвосхищает итоговое создание поэта — «Выхожу один я на дорогу...» (1841). В этом лирическом шедевре на фоне открывшейся гармонии мироздания, казалось бы, контрастно оттеняется тревога души «лермонтовского человека» с его мучительно неразрешимыми вопросами: «Что же мне так больно и так трудно? / Жду ль чего? жалею ли о чем?». Но в утопической картине сна и самозабвения личная экзистенциальная драма преодолевается: «вечный сон» не оборачивается смертью, а реализует заветную мечту о близком пробуждении; забвение не отрицает полноты бытия, а воскрешает архаический идеал человеческой экзистенции, своего рода «первобытное» состояние души, «сон» ума и сердца, исключая холодную умственную рефлексию и вызывающие к жизни изначально гармоничные представления о любви как «ангеле нежном». Показательно, что, как и в раннем стихотворении «Когда б в покорности незнания...» (1831), в котором утопия любви находит себе место «на небе иль в другой пустыне» (I, 219), в рассматриваемой лирической пьесе именно пустыня, вмещающая Богу, становится духовной родиной, вечным приютом одинокого страждущего скитальца, а «сладкий голос» любви призван напомнить о возрождении идеального, абсолютно доброго облика человеческой страсти — любви.

Мотив покоя — центральный в лермонтовском стихотворении. В своем концептуальном значении он смыкается с онтологическим представлением о свободе («Я ищу свободы и покоя!»), что характерно для религиозно-православного мирозерцания⁴⁷. Однако Лермонтову остается чужда ортодоксально-христианская идея восхождения от земли на небо, не случайно его взор обращен к долу, в мир блаженно-чувственной утопии. Обретаемая в финале гармония «оформляется в традиционном русле поэзии летаргизма»⁴⁸. Если Лермонтов и творит индивидуальный миф или новую религию, то — как великий ересиарх — из страстного и грешного земного материала. В этой связи примечательна переключка «сладкого голоса», поющего о любви, со страстными вздохами царицы Тамары: «И было так нежно прощанье, / Так сладко тот голос звучал, / Как будто восторги свиданья / И ласки любви обещал» (II, 80).

Однако в отличие от баллады «Тамара», утопия здесь уже лишена явных признаков антитетичности и, если так можно выразиться, глубоко укоренена в общем мировом бытии. Знакомая нам по многочисленным примерам антитеза *буря* — *покой* в данном случае отсутствует; оппозиция же *сон* — *смерть* не служит драматизации лирической структуры, как, скажем, в стихотворении «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана...»). Характеризуя ценностные аспекты лермонтовской утопии, исследователь отмечает: «Глубокая разорванность сменяется тяготением к целостности. Полюса не столько противопоставляются, сколько сопоставляются, между ними появляются средостения. Основная тенденция — синтез противоположностей. <...> Синтетическое состояние: соединение свободы, покоя и счастья, личного и безличного, бытия и забвения — связано со средним положением во вселенной. <...> В своем синтетизме это срединное царство представляет положительную альтернативу разорванности мира экстремальных ценностей»⁴⁹.

Лермонтов как бы творит миф в самом себе, пытаясь гармонически устроить мир души по законам «срединного царства». Критерии истинного бытия («синтетическое состояние: соединение свободы, покоя и счастья, личного и безличного, бытия и забвения») он переносит в область психологическую, во внутреннее измерение души, выстраивая его в параметрах архаического мифа. Поэтому блаженно-чувственная утопия у Лермонтова — это не безличная нирвана в духе буддийских представлений. Покой для Лермонтова — всегда деятельный и подвижный покой: отрекаясь от путей богоборчества, поэт не может отказаться от таких важнейших ценностей, как свобода и творческая активность. Поэтому достижение гармонии с мирокосмосом подается им как духовное приобретение, творческий акт «внутреннего человека».

От образа гордой и самозабвенной волны (знакомой нам по стихотворению «Для чего я не родился...») Лермонтов приходит к более важному духовному обретению — к коммуникативным связям, скрепляющим все мировое пространство. Не случайно, по замечанию Ю. М. Лотмана, «глаголы контакта — говорения, слушания — пронизывают это пространство во всех направлениях: сверху вниз (“Пустыня внемлет Богу”) и из края в край (“...звезда с звездой говорит”)⁵⁰. Примечательен и образ вечно зеленеющего дуба, возникающий в финале стихотворения, который «ведет к архаическим представлениям “мирового дерева”, соединяющего небо и землю, расположенного в середине космоса и связующего все его сферы»⁵¹. Можно сказать, что архаический миф в данном случае явился не только импульсом к созданию стихотворения, но и его «строительным материалом».

Интересно также отметить, что срединное положение во Вселенной, которое занимает лирический герой Лермонтова, напоминает мифологическую позицию медиума в стихотворении Ф. И. Тютчева «Лебедь» (1839). «Всезрящий сон» лебедя, окруженного «двойною бездной», воплощает идеал поэта и противопоставляется односторонней позиции орла, впивающего в себя неподвижными очами солнца свет. Заметим, что при всех различиях литературных позиций Лермонтова и Тютчева⁵² не вызывает сомнения одно: оба поэта, создавая свои индивидуальные поэтические мифы, именно критерий «срединности» связывали с представлением об изначально идеальном и совершенном бытии.

В заключение приведем слова Д. Андреева о поэте: «Миссия Лермонтова — одна из глубочайших загадок нашей культуры»⁵³. Действительно, в высшей степени поразителен тот факт, что как сама личность поэта, так и его творчество, выдерживают подчас прямо противоположные суждения и оценки: и апокалиптические предостережения в духе В. Соловьева, и апологетическую модернизацию в духе Д. Мережковского. Однако национальная культура все-таки больше нуждается в обнадеживающем слове, в приоткровении позитивной динамики, которую заключает в себе идея духовного пути художника. Рассмотренный нами в поэтических контекстах Лермонтова концепт «покой», получающий прямое вербальное выражение или реализующийся в целой системе структурных оппозиций и конкретных мотивов, оправдывает, как нам кажется, именно позитивную динамику: определяя один из самых существенных фрагментов индивидуальной онтологии поэта, он, с одной стороны, выводит к пушкинской национальной традиции («На свете счастья нет, но есть покой и воля»), а с другой, открывает новые перспективы для всей русской поэзии⁵⁴, как в ее демонической, так и в религиозно-онтологической разновидностях.

Примечания

¹ См. также в этой связи обоснование структуральной методики выделения «основного мифа» поэта: *Левин Ю. И.* Инвариантный сюжет лирики Тютчева // Тютчевский сборник. Таллинн, 1990. С. 142—206.

² Именно в силу того, что «феноменологический мир есть не мир чистого бытия, но смысл, который проявляется на пересечении моих опытов и на пересечении моих опытов с опытами другого», истинным предметом феноменологии становится «подлинная проблема конструирования» (*Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. СПб., 1999. С. 20, 98).

³ *Корона В. В.* Поэзия Анны Ахматовой: Поэтика автовариаций. Екатеринбург, 1999. С. 24.

⁴ Ср.: «В многообразной символике поэтического произведения мы обнаруживаем постоянные, организующие, цементирующие элементы, являющиеся носителями единства в многочисленных произведениях поэта, элементы, накладывающие на эти произведения печать поэтической личности. В пеструю вязь поэтических мотивов, зачастую несходных и не соотносящихся друг с другом, эти элементы вносят целостность индивидуальной мифологии поэта. Именно они делают стихи Пушкина пушкинскими, стихи Махи — подлинно стихами Махи, а стихи Бодлера — бодлеровскими» (*Якобсон Р. О.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 145). Система таких «постоянных, организующих, цементирующих элементов», или инвариантных, проходящих через все творчество поэта, мотивов, и образует индивидуальную поэтическую мифологию.

⁵ См.: *Лотман Ю. М.* Поэтический мир Тютчева // *Лотман Ю. М.* Избранные статьи: В 3 т. Т. III. Таллинн, 1993. С. 147, 171.

⁶ *Гершензон М. О.* Мудрость Пушкина // Пушкин в русской философской критике: Конец XIX—первая половина XX в. М., 1990. С. 212.

- ⁷ Там же. С. 213.
- ⁸ Там же. С. 212.
- ⁹ См.: Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 153.
- ¹⁰ Юнг К. Г. Собр. соч.: В 19 т. Т. 15: Феномен духа в искусстве и науке. Пер. с нем. М., 1992. С. 140.
- ¹¹ Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 70. Далее в цитированном фрагменте философ сетует на то, что «только наши историки и литературоведы мало занимаются такими вопросами». Действительно, в 1930 году, когда вышла в свет «Диалектика мифа», гершензоновская работа стояла особняком. Появившееся позднее исследование Р. О. Якобсона «Статуя в поэтической мифологии Пушкина» (1937), несмотря на отсутствие прямых отсылок к традиции своего предшественника, в общем продолжало начатое М. О. Гершензоном направление. О плодотворности идей Гершензона—Якобсона свидетельствует ряд позднейших работ Ю. М. Лотмана о произведениях Пушкина 1830-х годов, а также исследование А. К. Жолковского «"Превосходительный покой": Об одном инвариантном мотиве Пушкина».
- ¹² Там же.
- ¹³ См.: Томашевский Б. В. Интерпретация Пушкина // Томашевский Б. В. Пушкин: Работы разных лет. М., 1990. С. 73.
- ¹⁴ Франк С. О задачах познания Пушкина // Пушкин в русской философской критике. М., 1990. С. 446.
- ¹⁵ Женетт Ж. Психочтения // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. Т. I. М., 1998. С. 152.
- ¹⁶ Щеглов Ю. К. Черты поэтического мира Ахматовой // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты — Тема — Приемы — Текст. М., 1996. С. 262.
- ¹⁷ Федоров Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988. С. 8.
- ¹⁸ Там же. С. 9.
- ¹⁹ Аскольдов С. А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: Антология. М., 1997. С. 272.
- ²⁰ Там же. С. 275.
- ²¹ См.: Там же. С. 275—276.
- ²² См.: Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Указ. соч.
- ²³ Щемелева Л. М. Мотивы поэзии Лермонтова // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 291.
- ²⁴ Шакиров С. М. Мотив дороги как парадигма русской лирики XIX—XX веков. Дис. ... канд. филол. наук. Магнитогорск, 2001. С. 23.
- ²⁵ Щемелева Л. М. Указ. соч. С. 291.
- ²⁶ Мирошников Ю. И. Аксиологические основы структурной упорядоченности культуры // Гуманитарные исследования: Ежегодник. Вып. 4. Кн. 2. Омск, 1999. С. 157.
- ²⁷ Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 301 (автор замечания Л. М. Щемелева).
- ²⁸ См.: Лермонтов М. Ю. Полн. собр. стихотворений: В 2 т. Т. 1. Л., 1989. С. 129, 226, 241, 267, 268. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием в тексте соответствующего тома (римской цифрой) и страницы (арабской цифрой).
- ²⁹ Вот только два колоритных примера из байроновского «Послания к Августе» (знакомого Лермонтову по книге Т. Мура «Жизнь, письма и дневники лорда Байрона», 1830): «Мой каждый день глухой борьбой чреват»; «Но я теперь покою странно предан, / Что в дни затишья не был мной изведен» (Байрон Д. Г. Собр. соч.: В 4 т. Т. II. М., 1981. С. 103).
- ³⁰ Иванов Вяч. И. Байронизм как событие жизни русского духа // Иванов Вяч. И. Родное и вселенское. М., 1994. С. 269.
- ³¹ Там же. С. 271.
- ³² Андреев Д. Л. Роза мира. М., 1992. С. 369—370.
- ³³ Иванов Вяч. И. Указ. соч. С. 271.
- ³⁴ Лотман Ю. М., Минц З. Г. О стихотворении М. Ю. Лермонтова «Парус» // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 551.
- ³⁵ Мы никак не можем согласиться с Ю. М. Лотманом, утверждающим, что «вопреки распространенному убеждению, свист ветра, игра волн и скрип мачты не создают картины бури, а соответствуют "нормальным" условиям движения судна» (Там же. С. 550). В контексте целостной картины (т. е. по контрасту с природной гармонией в 3-ей строфе) пейзаж 2-ой строфы воспринимается как именно «бурный». Аргументы в защиту подобного эстетического восприятия см.: Маркович В. М. Стихотворение М. Ю. Лермонтова «Парус» // Анализ одного стихотворения. Л., 1985. С. 128, 130.
- ³⁶ Маркович В. М. Указ. соч. С. 126.
- ³⁷ См.: Лотман Ю. М., Минц З. Г. Указ. соч. С. 549.
- ³⁸ Аскольдов С. А. Время и его преодоление // На переломе: Философские дискуссии 20-х годов. Философия и мировоззрение. М., 1990. С. 401.
- ³⁹ Маркович В. М. Указ. соч. С. 128.
- ⁴⁰ Лотман Ю. М., Минц З. Г. Указ. соч. С. 551.
- ⁴¹ Маркович В. М. Указ. соч. С. 129, 130.
- ⁴² Рогинский Я. Я. Об истоках возникновения искусства. М. 1982. С. 26.
- ⁴³ Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX—XX веков. М., 1988. С. 300. Отвлекаясь от проблемы времени, на основе чисто пространственных характеристик Ю. М. Лотман сближает облик лермонтовского «Паруса» со стихотворением Тютчева «Лебедь». С нашей точки зрения, сближение указанных стихотворений более корректно в плане не столько их пространственной организации, сколько ценностной структуры воплощаемого в них авторского сознания: то, что у Лермонтова задано только «намеком», Тютчев эксплицирует в образно-зримую, в том числе и пространственно-выразительную, картину. Впрочем, о сближении Лермонтова с тютчевским «Лебедем» разговор у нас еще впереди.
- ⁴⁴ Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 85 (автор замечания В. И. Коровин).
- ⁴⁵ Щемелева Л. М. Покой // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 302.

⁴⁶ См.: Уразаева Т. Т. Лермонтов: История души человеческой. Томск, 1995. С. 204—205.

⁴⁷ См.: Котельников В. А. «Покой» в религиозно-философских и художественных контекстах // Русская литература. 1994. № 1. С. 3—41.

⁴⁸ Там же. С. 25.

⁴⁹ Лотман Ю. М. Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. III. Таллинн, 1993. С. 21, 23.

⁵⁰ Там же. С. 21.

⁵¹ Там же. С. 23.

⁵² Об античных источниках мифологической позиции медиума у Тютчева, в том числе об аналогии со «сферосом» Эмпедокла, см.: Козырев Б. М. Письма о Тютчеве // Лит. наследство М., 1988. Т. 97: Федор Иванович Тютчев. Кн. 1. С. 111.

⁵³ Андреев Д. Л. Роза мира. С. 368.

⁵⁴ См. в этой связи: Коган Л. А. Формула покоя: (Фрагмент философии русской поэзии) // Вопросы философии. 1979. № 11. С. 127—138. В широких духовно-религиозных контекстах русской поэтической традиции концепт «покой» прослежен в цитированной выше статье В. А. Котельникова. Показательный диалог с лермонтовским прецедентом «Выхожу один я на дорогу...», осуществленный в стихотворениях «Ночь. Не слышно городского шума...» А. Фета и «К Лавинии» А. Григорьева, в аспекте заявленной темы и в плане ритмической организации стиха подробно освещен в нашей работе: Зырянов О. В. Принципы анализа поэтического текста. Екатеринбург, 2000. С. 117—123.

МОТИВ ПЕРВЕРСНЫХ ПИРОВ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ 1830—1870-Х ГОДОВ

Е. К. СОЗИНА

ЕКАТЕРИНБУРГ

1.

Мотив пира — один из древнейших в мировой литературе и мифологии. В контекст его значений Д. М. Магомедова вводит «древние метафоры еды и питья, жанр симпозиона, жанр братской трапезы ранних христиан (агапе), дружеской пирушки с ее культом молодости, праздника жизни, дружбы, любви, мотивы дружеской чаши, хмеля, вина как один из опорных топосов в жанрах идиллии, элегии и дружеского послания в европейской поэзии Нового времени, включая русскую лирику», и также значение пира как «коллективного ритуального действия», символа «устойчивости миропорядка, благополучия рода, всеобщей гармонии (“пир на весь мир”)»¹. Исходя из мифологической традиции, символическими пределами этого мотива (темы) следует считать расцвет жизненных сил и смерть, венчающую жизненный цикл², Эрос и Танатос, наслаждение и страдание, избыток и растрату³. А кроме того, символическое пространство данного образа-мотива связано с вкушанием не только даров телесных и природных, но и поэтических, словесных (ср. «Пир» Платона, мед Одина и т. д.), что также увязывается с древнейшей мифологической, обрядовой метафорикой пира, раскрытой в работе О. М. Фрейденаберг. Однако в рамках этой статьи мы предпочитаем говорить не о метафоре, но о *мотиве* или *теме* пира, ибо избранный нами материал русской литературы представляет «пир» не как метафору — субститут-заместитель предметного действия, но как вполне реальный акт или процесс, получивший отражение в произведении и ставший опорным моментом его содержательной и художественной структуры. Употребляя понятие «перверсные пиры», мы следуем Ю. М. Лотману, который в своих размышлениях над поздними произведениями А. С. Пушкина писал: «...В “маленьких трагедиях” перед нами цепь перверсных пиров: “пир” Барона перед сундуком, “пир”, за которым Сальери убивает Моцарта, “пир”, на который Дон Гуан приглашает Командора»⁴, — наконец, «пир» чумы и ее антагонистов.

В функционировании мотива пира в русской литературе первой трети XIX века прослеживаются, по крайней мере, две магистральные тенденции: 1) движение содержательной наполненности мотива от первого из указанных выше полюсов (Эрос) ко второму (Танатос) — с их возможной перверсией и объединением, 2) связь мотива пира и вина с античной тематикой. Сиянье стилизованной греческой античности окрашивает лирику К. Батюшкова, А. Дельвига, А. Пушкина, П. Вя-