

Ю. В. СТЕННИК

**О МИФОПОЭТИЧЕСКОЙ ОСНОВЕ
ЛИРИЧЕСКОГО МИРОСОЗЕРЦАНИЯ К. Н. БАТЮШКОВА
(К постановке вопроса)**

Проблема мифологизма поэзии Батюшкова, при всей своей очевидности, таит в себе немало сложностей. Прежде всего встает вопрос об источниках того мифопорождающего контекста, который предопределял отмечаемое свойство батюшковской лирики.

Речь, по-видимому, должна идти не только об историко-литературных традициях, питавших представления поэта о мифологии, но и о границах её использования. Особо будет стоять вопрос о функционально-эстетической природе мифотворческого потенциала, которым оказывалась, заряжена лирика Батюшкова. При

всей естественной относительности постижения самого структурно-содержательного бытия мифического мира, система мифологизма батюшковской поэзии предстаёт опосредованной той мерой истолкования сущности мифов, которое исторически сформировалось в европейских литературах нового времени.

Миротворчество Батюшкова как бы отфильтровано теми интерпретациями мифологического наследия античной или скандинавской древности, какие несло в себе творчество поэтов, оказавших решающее влияние на формирование поэтического мира Батюшкова, включая как европейских авторов (от Петрарки до Парни), так и русских поэтов XVIII века в лице Ломоносова и Державина. В разные эпохи, в разных поэтических системах границы связи литературы с мифологией могут иметь далеко не одинаковую степень проникновения в сущность мифического миропредставления.

Для классической европейской поэзии XVIII—XIX веков обращение к мифологическим персонажам, обработка античных мифологических сюжетов оказывается зачастую всего лишь показателем определённого уровня культурного сознания, проявляющего себя в области поэтики, или точнее — стиля.

Включение в текстовую структуру поэтической мысли мифологических мотивов, имён античных богов или других мифологических атрибутов очень часто выполняет функцию своеобразных метафорических уподоблений. Так, выражение идеи поэтического вдохновения осмысливается в контексте метафорического уподобления служения Аполлону, а сам творческий акт освящается призыванием музыки поэта; в поддержке и руководстве с её стороны поэт черпает силы в выполнении своей священной миссии.

Аналогичным образом обстоит дело, когда в описании дружеской пирушки незримо присутствует Вакх, а воспевание военных побед и сражений даётся в контексте метафорических уподоблений «шуму Беллоны» или «кровавым забавам» Марса.

Метафорическая функция атрибутов мифологии проявляется нередко в формах развёрнутого уподобления, построенного на обработке мифологических сюжетов в их иносказательном истолковании.

Особенно это характерно для жанров героического эпоса в классицизме и торжественной похвальной оды. Так, в оде 1751 г., воспевая заслуги Елизаветы Петровны в деле распространения просвещения в России, Ломоносов включает свои похвалы в контекст античного мифа о борьбе Зевса с титанами, уподобляя «невежество» поверженному Энцеладу [6, 400]*:

* Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведённому в конце статьи (с. 302), обычным шрифтом — страницы.

Что, дым и пепел отрывая,
Мрачил вселенну, Еищелад
Ревет, под Этною рыдая,
И телом наполняет ад;

Зевесовым пронзен ударом,
В отчаяньи трясется яром,
Не может тяготу поднять.

[6, 400]

Поэтический смысл этой выразительной картины раскрывается в начале следующей строфы, расшифровывающей по-своему иносказательность приведённого фрагмента:

Так варварство Твоим Перуном
Уже повержено лежит,
Когда при шуме сладкострунном
Поющих Муз Твой слух звучит [6, 400].

Примеры подобного метафорического мифологизма в торжественной похвальной оде XVIII века довольно часты. Не чужда была подобная форма мифологизма поэтического сознания и Батюшкову. Можно выделить целый комплекс устойчивых формул метафорического уподобления, построенных на использовании атрибутов античной мифологии и призванных воплощать отдельные, характерные для содержания его лирики идеи и замкнутые тематические пласты. Так, сквозным мотивом в поэтическом осмыслении идеи жизненной судьбы и вообще жизни выступает у Батюшкова апелляция к мифологическому образу Парки (в греческой мифологии — Мойры), богини судьбы, прядущей нить человеческой жизни:

... С утром вянет жизни цвет,
Парка дни мои считает
И отсрочки не дает!.. [I, 98]
(Привидение. Из Парни, 1810)

или: Так я в болезни ждал безвременного конца
И думал: Парки час наступит [I, 49].
(Выздоровление, 1808)
Умру, друзья, и все со мной!
Но Парки томною рукою
Прядут, прядут дней тонку нить... [I, 38].
(Совет друзьям, 1805)

Описание военного поприща обычно даётся у Батюшкова с традиционной отсылкой к фигуре бога войны Марса:

Пускай, кто честолюбьем болен,
Бросает с Марсом огонь и гром;
Но я — безвестностью доволен
В Сабинском домике моем! [I, 227].
(Ответ П.И.Гнедичу, 1810)

или: В минуты страшные чистейши сердца дани
Тебе я приносил на Марсовых полях ... [I, 227]
(Воспоминания, 1815)

И точно также идея поэтического избранничества, объединяющего круг друзей и единомышленников поэта, воплощается почти всегда в форме апелляции к Фебу (в греческой мифологии — Аполлону):

Наставники-пииты,
О Февовы жрецы!
Вам, вам шлетут хариты
Бессмертные венцы! [I, 138].
(Мои пенаты, 1811-1812)

Прости, балладник мой,
Белева мирный житель!
Да будет Феб с тобой,
Наш давний покровитель! [I, 145].
(Послание к В.А.Жуковскому, 1812)

или: Что ветренный твой друг –
Поэт, любовник вдруг
И через день потом философ с грозным тоном... [1, 27].
(Послание к Н.И.Гнедичу, 1805)

Спектр метафорических уподоблений, порождаемых названным мифопоэтическим контекстом, можно расширить традиционными для сентименталистской лирики и излюбленными у Батюшкова стилистическими формулами, так или иначе выражающими идею поэтического признания: «любимец Аонид», наперсник Харит», «питомец Граций», «любимец нежных муз» и т.д. Все они пронизаны мифологической символикаой, отражая эпикурейско-гедонистическую трактовку лирического героя.

В ироническом плане сочетание «Фебовы дети», «Фебовы сыны» применительно к высмеиваемым поэтам, соратникам А.С.Шишкова, главы «Беседы любителей русского слова», использует Батюшков в сатирическом стихотворении «Видение на брегах Леты» (1809). Сходным образом метафорическую функцию носит в стихах Батюшкова упоминание мифологических существ: Морфея, бога сна; Вакха, бога вина и всеселья; Афродиты (Киприды), богини любви; муз, спутниц Аполлона (Клио, Терпсихоры, Мельпомены и др.) и т.д.

Подобный тип мифологизма был как раз в наибольшей степени свойственен поэзии русского классицизма XVIII века, в частности, лирике М.В.Ломоносова, М.М.Хераскова, Г.Р.Державина. У Пушкина, особенно в лицейский период творчества, сплошь и рядом апелляции к атрибутам античной мифологии носят такой же метафорический характер.

Несколько иначе обстояло дело с проявлением мифологизма в жанрах антологизированной лирики, когда сознание поэта оказывается погружённым в стилизованный мир античности, и мифологические, или легендарно осмысленные исторические персонажи выступают в восприятии лирического героя как его своеобразные наперсники, участники изображаемых дружеских пирушек, любовных оргий, празднеств и жертвоприношений. В подобных случаях упоминание в тексте имен и образов мифологических богов и античных персонажей почти всегда функционально предопределено ситуацией, в которую поставлен лирический герой, и сама природа такого мифологизма будет носить декоративно-орнаментальный характер. Именно к такого рода мифологизму тяготели, в основном, французские поэты XVIII века, представлявшие школу *poesie fugitive*. И для Батюшкова, многим обязанного урокам, воспринятым у этих поэтов, также было свойственно характерное для них освоение мифологического материала античности. Не случайно наиболее часто такой путь мифологизации лирического миросозерцания встречается у него в тех стихотворениях, которые являлись прямым подражанием Э.Парни, Ж.-Б.Грессе или Ш.Ю.Мильвуа, например, в стихотворении «Вакханка» (1815), «Модный страх. Подражание Парни» (1810) или «Мои пенаты» (1812).

Ты пугалась — я смеялся.
«Нам ли ведать, Хлоя, страх!
Гименей за все ручался,
И Амуры на часах.
Все в безмолвии глубоком,

Все почilo сладким сном,
Дремлет Аргус томным оком
Под Морфеевым крылом!»
[I, 108–109]
(Ложный страх, 1810)

Живописно декоративная функция такого рода мифологизма раскрывается в известной условности весьма свободного обращения с материалом античной мифологии, когда мифические божества римского языческого пантеона соседствуют с греческими богами, что видно из приведенного отрывка. В то же время автор как бы погружает воображение читателя в атмосферу своеобразной реальности мифологического мирозерцания, по-своему оживляя и очеловечивая фантастические персонажи античной мифологии¹. Вот типичный пример из стихотворения «Совет друзьям!» (1805):

Какое счастье! Вахх веселый
Густое здесь вино нам лет,
А тут в одежде тонкой, белой
Эрата нежная поет:

Часы крылаты, не летите,
Ах! Счастье мигом хоть
продлите!
[I, 37]

И такие примеры создания мифологического контекста на основе конкретизации материализуемых персонажей античной мифологии в лирике Батюшкова не единичны. В русской поэзии XVIII века подобный способ использования мифологического материала в наибольшей степени был свойственен И.Ф.Богдановичу, творцу знаменитой «Душеньки», а также Г.Р.Державину в его «Анакреонтических песнях», хотя для Батюшкова основным источником здесь служила, по-видимому, всё же легкая поэзия французских лириков XVIII века, которых он непосредственно переводил.

Но существует ещё один уровень проявления мифологизма литературы. На этом уровне использование мифологических атрибутов в качестве средств поэтической метафоризации стиля, а также декоративная эстетизация мифологического материала выступают лишь как предварительные ступени более глубокого и всеобъемлющего проникновения в сущность мифа. На этом уровне образному языку поэзии становится на какой-то момент доступной передача многозначного смысла мифологической образности как таковой.

Если рассматривать миф как «символическую форму», моделирующую определённую фантастическую систему миропонимания, то мифологизм литературы на этом глубинном уровне будет проявляться через включение в потенциал поэзии мотивов и образов, раскрывающих свою связь с «архетипами» мифологического мышления. Проявление такой связи в творческом процессе происходит стихийно, ибо она покоится на не осознаваемой подчас соотнесенности системы по-

¹ На эту сторону мифологизма Батюшкова уже обратила внимание И.М.Семенко, тонко подметив одушевлённость в изображении мифических Парок в стихотворении «Мои Пенаты» [10, 33].

этического видения мира с глубиной содержательности символики самих мифов.

В мифологии эта содержательность не существует отвлечённо, а материализуется в «смысло-образах», которые и составляют образную основу «архетипов»².

Наличие в ткани поэтического текста таких «архетипов», этих устойчивых континуумов первобытного миропредставления (обычно многократно переосмысленных и деформированных позднейшими смысловыми напластованиями) обнаруживает определённую мифологичность самой структуры художественного мышления. Природа такого мифологизма литературы будет иметь онтологический характер.

Непосредственно в поэтической практике такой уровень связи литературы с мифом так или иначе всегда означает известную мифогенность творческих установок автора. На это уже указывал Ю.М. Лотман в статье «Литература и мифология», говоря о конвергенции «континуально-циклического» (мифологического) и «дискретно-линейного» (логического) сознания в сфере искусства, сопровождающей эволюцию человеческой культуры [7, 35–55].

Утверждая мифопорождающую роль в разные исторические эпохи отдельных событий, личностей и текстовых циклов, Ю.М. Лотман справедливо резюмирует: мифологическая сущность подобных текстов проявляется в том, что избранный ими герой оказывается демигуром некоего условного мира, который однако навязывается аудитории в качестве реального мира [7, 55].

Именно в таком мире живёт зачастую лирический герой Батюшкова, будучи погружён в созданную воображением автора ирреальную обстановку мифологизированного царства вечной свободы и не умирающих наслаждений. Достаточно вспомнить, например, содержание стихотворения «Элизий» (1810), где упоение радостями любви не прекращается для лирического героя и после смерти, обретая новые стимулы в условном мире мифического загробного царства (проекции «елисейских полей» античной мифологии, на что указывает название стихотворения), куда «по цветам» поведёт любовников «бог любви прелестной», т.е. Амур:

А когда в сени приятной
Мы услышим смерти зов,
То, как лозы винограда
Обвивают тонкий вяз,
Так меня, моя отрада,
Обними в последний раз! <...>
И тогда тропой безвестной,
Долу к тихим берегам
Сам он, бог любви прелестной

Проведёт нас по цветам
В тот Элизий. Где всё тает
Чувством неги и любви,
Где любовник воскресает
С новым пламенем в крови,
Где, любуясь пляской граций,
Нимф, сплетённых в хоровод,
С Делией своей Гораций
Гимны радости поёт.

[1, 43–44].

² В понимании термина «смыслообраз» я следую теории мифа, изложенной А.Э. Голоосовкером [4, 47–64].

Конечно, не следует забывать о вторичности источников мифологических представлений, определивших трактовку лирического героя в данном стихотворении Батюшкова. Все внешние атрибуты мифологического мирозерцания, воплощённого здесь, порождены мифопоэтическим контекстом традиций французской лёгкой поэзии XVIII века, в лице того же Э.Парни или Шолье. Непосредственного воспроизведения мотивов какого-либо мифа здесь нет. И тем не менее пропризывающий содержание «Элизия» мифологизм мирозерцания поκειται на своеобразной соотнесённости основной идеи стихотворения с «архетипами» мифического сознания, воплощающими диалектику связи между конечностью земного бытия и духовным преодолением его, между смертью и бессмертием. Гедонистическая идея вечного блаженства в царстве любви, реализуемая через описание пребывания любовников в мифических Елисейских полях, где тени умерших, подобно бессмертным богам, ведут счастливую безмятежную жизнь, спроецирована у Батюшкова на воссоздание вневременного «континуально-циклического» сознания, свободного от логического представления о законах, времени, и поэтому воплощающего чисто мифологический взгляд на жизнь. Конечно же, подобная система мироощущения возникает почти бессознательно, отражая мифопорождающую активность творческого акта в избранной автором сфере лирического самовыражения.

Ирреальность изображаемого мира, свойственная мифу художественная правда чудесного (в царстве блаженства лирического героя ждёт встреча с Горацием) в стихотворении Батюшкова не подлежит сомнению. И в этом проявляется его мифопоэтическая основа.

Не менее показательный пример мифопорождающей активности творческих установок поэтической мысли Батюшкова мы наблюдаем в коротеньком стихотворении «Стихи на смерть Даниловой, танцовщицы С.-Петербургского императорского театра», опубликованном в «Вестнике Европы» (1810, № 7):

Вторую Душеньку, или ещё прекрасней,
Ещё, ещё опасней,
Меж Терпсихориных любимец усмотрев,
Венера не смогла сокрыть жестокий гнев.
С мольбою к Паркам приступила
И нас Даниловой лишила. [I, 100].

Перед нами эпитафия, конкретный отклик на смерть реального человека, талантливой молодой балерины, М.И.Даниловой (1793 – 1810), скончавшейся в возрасте 17 лет. В тексте эпитафии всё значимо и одновременно всё мифологизировано. Структура стихотворения как бы играет разными гранями своего художественного смысла. Как балерина, Данилова с большим успехом выступала в роли Психеи, главной героини балета «Амур и Психея» на музыку Кавоса, поставленном Дидло в Петербурге в 1809 году. В основу сюжета балетного либретто был положен известный древний миф о скитаниях Психеи, покинутой богом любви Эросом, преследуемой Афродитой и искупаю-

шей свою вину в испытаниях. Содержание этого мифа послужило основой многих литературных и фольклорных произведений, начиная с «Метаморфоз» Апулея и кончая бесчисленным количеством интерпретаций в народных сказках. В русской литературе XVIII века этот сюжет стал известен благодаря знаменитой сказочной шутиливой поэме И.Ф.Богдановича «Душенька» (1778), являющейся вольным подражанием роману Ж.Лафонтена «Любовь Психеи и Купидона» (1669).

Откликаясь на смерть любимицы петербургской публики, Батюшков обыгрывает и момент творческого амплуа балерины, и её незаурядное дарование, включая всё это в известной мифологический контекст. Миф становится не просто фоном, обрамляющим традиционные рамки эпитафии, а по-своему организует содержательную наполненность батюшковской оценки Даниловой. В рамках жанра эпитафии развёрнута мифологическая ситуация: «Любимица Терпсихоры» взята из жизни по воле разгневанной ревливой богини, не терпящей появления новой соперницы. Парки выполняют просьбу Венеры.

Читая эту эпитафию, мы действительно можем говорить о своеобразном погружении сознания до уровня «архетипов» мифологического мышления, хотя последнее и осложнено естественным для литературы аллегоризмом в самом истолковании мифа как материала поэзии. В мифе, в котором идеальное тождественно материальному, а понятие временных и причинных связей с их взаимосменяемостью снято идеей циклической повторяемости, судьбы смертных не мыслятся вне участия божественных сил. Текст эпитафии Батюшкова, где мотивационным ядром идеи выступает гнев Венеры, действительно возвращает нас к мифологическому уровню миропонимания, и мы можем говорить о соотносённости художественного содержания стихотворения с изоморфностью символической природы мифов. Смерть как бессмертие, как торжество красоты, вызвавшей зависть богини, и уже этим ставшая наградой для смертного. Иными словами, смерть выступает своеобразной предпосылкой грядущего возрождения, а с ним и бессмертия адресата эпитафии. Следует ещё раз заметить, что подобный уровень мифологизма поэтического сознания Батюшкова, реконструируемый в ходе анализа, в самом творческом акте проявляется как бы бессознательно, стихийно.

Обозначенные уровни мифологизма, свойственные поэтической системе батюшковской лирики, помогают видеть возможные пути решения интересующей нас проблемы. Анализ специфики преломления в творчестве Батюшкова отдельных мотивов и образов античной мифологии должен, по-видимому, начинаться с установления масштабов их использования, а также с уяснения источников мифопоэтического контекста, определившего интерес к ним со стороны поэта. На этом этапе неизбежна, конечно, детальная констатация всех случаев упоминания в стихотворениях Батюшкова мифологических персонажей, мотивов и сюжетов, описание имеющихся параллелей к этим мотивам в творчестве тех поэтов, под воздействием которых форми-

ровался интерес Батюшкова к мифологии, а также уяснение функциональной содержательности мифологических реминисценций³ декоративно-орнаментального плана, встречающихся в лирике поэта.

Следующий этап раскрытия мифопоэтической основы батюшковской лирики должен, но-видимому, иметь основным своим объектом структуру поэтического мышления автора. Важно понять, как в процессе решения творческих задач ведущим принципом самовыявления авторской личности выступает установка на создание такой системы миропонимания, которая опирается не на реальность, а на конструируемый в авторском сознании и спроецированный вовне фантастический мир мифологизированной ирреальности. Это может быть условный мир античной мифологии, заданный контекстом гедонистического эпикуреизма французской эротической лирики XVIII века, преобладающий на раннем этапе творчества Батюшкова: Но это может быть и исполненное трагизма осмысление собственной судьбы в контексте уподобления себя гонимому роком «страннику», возникающее на заключительном этапе творчества поэта.

Непосредственная ориентация Батюшкова на проникновение в самую сущность античного мирозерцания и умение зримо, в пластических образах воплотить его, отмечалась всеми, начиная с В.Г. Белинского: «Муза Батюшкова была сродни древней музе. <...> До Пушкина не было у нас ни одного поэта с таким классическим тактом, с такою пластичною образностью в выражении, с такою скульптурною музыкальностью <...> как Батюшков» [3, 254], — замечал Белинский в статье «Римские элегии», посвящённой переводам сочинений Гёте. Очень точно и лаконично выразила значение античности в системе поэтического мирозерцания Батюшкова на ранних этапах его творческого пути И.М.Семенко: «Античность была для Батюшкова идеалом гармоничных взаимоотношений между человеком и миром» [10, 30]. Исследовательница трактует воплощение этого идеала в рамках категории «романтической мечты», материализуемой в стихотворениях Батюшкова в духовном бытии лирического героя. Значительную роль в этой переориентации творческих установок сыграло общее изменение культурно-идеологической ситуации к концу XVIII века, обозначившееся в литературе сменой классицизма художественной системой сентиментализма.

Поэтические интересы и вкусы молодого Батюшкова формировались в обстановке господства сентименталистской школы Карамзина. И, соответственно, понимание предмета поэзии для него было связано не с утверждением героики современности (как это было у Ломоносова), а с погружённостью в мир «мечты» как проявлением жизни сердца. В этом Батюшков выступает последовательным сторонником Карамзина. Не случайно первое серьёзное стихотворение раннего пе-

³ Частично эти аспекты мифологизма в лирике Батюшкова анализируются Л.И.Савельевой [9, 65–82], а также И.М.Семенко [10].

риода его творчества «Мечта» (1803), включает в себе прямую переключку с опорными положениями творческих установок Карамзина, заявленных в программных стихотворениях лидера сентименталистов в 1790-е годы:

Мой друг! Существенность бедна:
Играй в душе своей мечтами,
Иначе будет жизнь скучна.
Поэт есть хитрый чародей:
Его живая мысль, как фея,
Творит красавиц из цветка:
На сосне розы производит,

В крапиве нежный мирт находит
И строит замки из песка.
.....
В мечтах, в желаниях своих
Мы только счастливы бываем;
Надежды – золото для нас,
Призрак любезнейший для глаз
В котором счастье лобызаем ...

[5, 63–64].

Так формулирует Карамзин своё понимание природы поэтического искусства в стихотворении «Бедному поэту», опубликованном на страницах альманаха «Аониды» в 1796 году. Батюшков фактически следует программе, начертанной Карамзиным, когда в вышеназванном стихотворении 1803 года восклицает: «*Мечтанье есть душа поэтов и стихов*». Он развивает этот тезис, противопоставляя «мечте» «голые истины печальных стойков и твёрдых мудрецов», для которых, «как для слепцов, весна без прелести и лето без цветов»:

О сладостна мечта, ты красишь
зимний день,
Цветами и зиму печальную венча-
ешь,
Зефиром по снегам летаешь
И между светлых льдин являешь
миртов тень!

.....
*Счастливая мечта, живи, живи со
мною!*
Ни свет, ни славы блеск пустой
Даров твоих мне не заменит
[1, 1–3]. (Курсив мой – Ю.С.)

Показательно, что в числе поэтов, чьё творчество, по мнению молодого автора, вдохновлялось «мечтами», на первом месте перечислены лирики античности Анакреон, Сафо, «певец веселия» Гораций.

Тема «мечты» как спутницы поэтического вдохновения будет сохранять свою актуальность на всём протяжении творчества Батюшкова, окрашивая наиболее проникновенные создания его лирики, такие, например, как «Воспоминание» (1815), «Тень друга» (1814). Почти постоянно разработка этой темы будет так или иначе воплощаться в переживаниях лирического героя, ощущающего свою чуждость миру повседневной реальности, конструирующего в воображении свой мир мифического соединения с близкими ему по духу и чувствам персонажами. Существенное место в конструировании такого идеального мира принадлежит атрибутам античного мирозерцания, в категориях которого лирический герой произведений Батюшкова нередко находит единственно соответствующие своему внутреннему состоянию формы духовного самовыражения.

Друг милый, ангел мой, сокроемся туда,
Где волны кроткие Тавриду омывают,
И Фебовы лучи с любовью озаряют
Им древней Греции священные места! [1, 221].

Это начало проникновенного лирического монолога, составляющего содержание стихотворения «Таврида» (1815). Глубоко личное

обращение к любимой женщине всё пропизано реминисценциями античного мифологического сознания. Мечтательная тоска лирического героя по идеалу как бы находит своё воплощение в картине воображаемого счастливого единения с избранницей сердца, которое развёртывается на фоне антологизированной обстановки, где волосы любимой женщины будут развеять «летающий Зефир», где плоды сельского огорода предстанут «дарами Фортуны благосклонной», а наступление осени будет ассоциироваться с вращающим хладную урну Водолсем, несущим земле «шумящие дожди». Можно вспомнить и исполненный какой-то особой мелодичности и грусти, насыщенный инверсиями зачин элегии «Тень друга»: «Я берег покидал туманный Альбиона». Батюшковский лирический герой покидает берег не Англии, а Альбиона — так в античности (начиная с времён Аристотеля) называлась Британия. И примеры стилистических антологизмов подобного рода встречаются у Батюшкова сплошь и рядом. Существенно учитывать, что осмысление античности у Батюшкова не сводится только к упоению гармонической цельностью жизни героев в русле разработки мотивов гедонизма. Какова бы не была степень погружённости лирического героя Батюшкова в мир мифологизированной древности, само это погружение несомненно являлось своеобразным ответом на требования того времени, когда жил автор, т.е. стимулировалось запросами современной Батюшкову духовной жизни. Понимание этого помогает объяснить и специфику его мифотворческих поисков.

Обращение к античности служит для Батюшкова не предметом соревнования (как это наблюдается в одах Ломоносова), а вытекает из органической потребности автора придать своему лирическому герою ощущение внутренней гармонии и полноты связи с жизнью. И это обеспечивает не только зримо осязаемую рельефность его античным образам, но и способствует установлению особой формы отношений между прошлым и настоящим.

Любая апелляция к прошлому выражает определённое отношение к современности, но в разных художественных системах приоритет какого-либо из компонентов данной оппозиции не остаётся неизменным. Для Ломоносова обращение к античности служило целям возвеличения деяний современников, представителем которых он никогда не переставал себя ощущать. У Батюшкова, как мы видим, источники нравственной опоры выведены за пределы современности. Такую опору он ищет в ценностях вневременной идеальной системы миропонимания, зачастую источники этих ценностей он обретает в условном воображаемом мире мифологизированной античности. Решающая роль здесь принадлежит особой позиции авторского голоса. Погружённый в античную обстановку лирический герой Батюшкова или персонаж его объективированных в повествовании исторических зарисовок тоже не утрачивает связи с современностью, к которой принадлежит автор. Но эта связь проявляется обратным, почти парадок-

сальным, способом, по сравнению с тем же у Ломоносова. Современность оценивается в произведениях Батюшкова зачастую ретроспективно, как бы из прошлого, глазами автора, живущего в атмосфере другой цивилизации, отделившейся от культурного мира, к которому принадлежит автор, веками. Яркие примеры такого смещения временных рамок повествования мы наблюдаем в исполненной иронической иносказательности сказке «Странствователь и домосед»⁴. Отправившийся искать мудрости в чужих землях Филалет претерпевает на чужбине злключения и, наконец, «тайною снедаемый тоской», возвращается в Афины. Приём своеобразного вторжения современной автору действительности в объективированное повествование о жизни древних греков применяется при описании неудачного дебюта новоявленного философа перед афинянами:

В Афинах, как везде, час утра – час
суэт.
На площадь побежал ремесленник,
поэт,
Поденщик, говорун, с товарами куп-
чина,
Софист, архонт и Фрина
С толпой невольниц и сирен,
И бочку прикатил насмешник Диоген,
На площадь всяк идёт для дела и без
дела,

Нахлынули, вся площадь закипела.
Вы помните: бульвар кипел в Париже
так
Народа праздными толпами,
Когда по нём летал с нагайкою казак
Иль северный Амур с колчаном и
стрелами.
Так точно весь народ толпился и
жуужжал
Перед ораторским амвоном
[1, 216]. (Курсив мой – Ю.С.)

Жизнь древних Афин предлагается представить в виде парижской толпы 1815 года, когда в Париже были русские войска. Дистанция между историей и современностью в авторском сознании почти стирается, и сам автор как бы подчёркивает свою близость к античному персонажу постоянным ироническим подтруниванием над ним:

Но он стоит уже ни мёртв, ни жив,
Разинув рот, потупив взгляды,
Мертвее во сто раз, чем мертвецы баллады. [1, 217].

Так описывать страх, охвативший жителя древних Афин, мог только современник Жуковского. Тот же принцип соотнесённости легендарных эпизодов античной истории с событиями современности, когда их участником выступает сам автор, налицо в стихотворном посвящении Батюшкова «К творцу “Истории государства Российского”» (1818). Картина афинской жизни – публичное чтение Геродотом своей «Истории», которому жадно внимает юный Фукидид, «любимец Аонид», – становится своеобразным фоном для передачи Батюшковым собственных чувств, вызванных чтением «Истории государства Российского» Н.М.Карамзина:

Когда на играх Олимпийских,
В надежде радостных похвал,
Отец истории читал,

Как грек разил вождей азийских...
.....
Как старца слушал Фукидид,

⁴ На иронический подтекст, окрашивающий идейное содержание этого произведения Батюшкова, уже указал Ю.В.Манн [8, 338–343].

Любимый отрок Аонид,
Надежда крови благородной!
С какою жаждой он внимал
Отцов деянья знамениты....

И я так плакал в восхищенье,
Когда скрижаль твою читал,
И гений твой благословлял
В глубоком, сладком умиленьи...
[I, 278–279].

Как уже отмечалось, восприятие античности не оставалось у Батюшкова неизменным на всём протяжении его творческого пути. Для раннего периода, прошедшего под воздействием эстетических взглядов карамзинской школы и практики французских поэтов гедонистического направления, в восприятии античности преобладали оптимистические тона, и жизнь древних мыслилась как воплощение неуязвимой гармонии. В описаниях этого царства свободы естественного проявления человеческих чувств, вторжение элементов неустойчивости мироощущения трактуется как свойство человеческой природы. Личность автора проглядывает в личности лирического героя. Мифологический контекст как раз призван был устранить этот разрыв. Даже выражения скорби по поводу смерти друга в эпитафии «На смерть И.П.Пнина» (1805), пронизанное мифологическими реминисценциями, носит просветлённый характер, свободный от ощущения трагической безысходности бытия:

Казалось, с нами мир грустил,
И сам Амур в печали
Светильник погасил [I, 32].

Положение меняется в зрелый период творчества, наступивший после 1812 года, когда умонастроение Батюшкова окрашивается пессимизмом. Восприятие античного мира начинает наполняться порой трагическим звучанием. В содержании лирики усиливается значение автобиографического подтекста, а её антологическая окрашенность демонстрирует новый уровень соотносённости прошлого с современностью. Меняется и тематический ракурс восприятия античности. Центральным мотивом, определяющим направление поэтических интересов Батюшкова, становятся его размышления о судьбе поэтов в мире, и шире — об участи человека вообще. Ответы на эти вопросы он по-прежнему ищет, опираясь на традиции предшественников.

Показательны в этом отношении его программные переводные стихотворения «Гезиод и Омир — соперники» (1817) и «Судба Одиссея» (1814). Обращение Батюшкова к элегии Ш.Ю.Мильвуа о легендарном состязании двух великих поэтов античной древности, по видимому, согласовывалось с внутренними его размышлениями о трагической участи талантов, не находящих признания у современников. Поражение Гомера — свидетельство людской слепоты, не способной оценить гения при жизни. И в осмыслении движущих начал истории и человеческого предназначения Батюшков прибегает к категории «рока», олицетворявшей в системе античного мифологического мирозерцания понятие судьбы. Концовка стихотворения несёт в себе утверждение подобных убеждений:

До самой старости преследуемый роком,

Но духом царь, не раб разгневанный судьбы,
 Омир скрывается от суетной толпы,
 Снедая *грусть* свою в молчании глубоко.
 Рождённый в Самосе убогий сирота
 Слепца из края в край, как сын усердный водит,
 Он с ним пристанища в Элладе не находит...
 И где найдут его талант и нищета? [I, 251]

Уже отмечалось в исследовательской литературе, что последний стих добавлен к тексту элегии Мильвуа самим Батюшковым [II, 198].

То, что поэт нашёл необходимым завершить всё произведение подобной обобщающей концовкой, придало содержанию антологизированной элегии дополнительный смысловой оттенок. Заключённый в финальном стихе вопрос взрывает объективированность повествования, перенося сознание читателя в мир современной ему действительности. Авторское присутствие обнажает скрытый автобиографический подтекст, позволяющий поставить этот персвод в один ряд с другими сочинениями Батюшкова последнего периода творчества, в которых размышления над философскими вопросами бытия даются в контексте анализа человеческих судеб.

Пафос трагического мироощущения, вновь спроецированного на личность автора и поэтому заключающего в себе автобиографический подтекст, пронизывает и другое переводное стихотворение Батюшкова античной тематики «Судьба Одиссея» (1814):

Средь ужасов земли и ужасов морей
 Блуждая, бедствуя, искал своей Итаки
 Богобоязненный страдалец Одиссей;
 Стопой бестрепетной сходил Аида в
 мраки;
 Харибды яростной, подводной Сциллы
 стон

Казалось, победил терпением рок жестокой

И чащу гордости до капли выпил он;
 Казалось, небеса карать его устали

И тихо сонного домчали

До милых родины давно желанных скал.
 Проснулся он: и что ж? Отчизны не

Не потрясли души высокой.

нознал [I, 193].

Обращённое к самому популярному герою гомеровского эпоса, это небольшое по размерам произведение (вольный перевод стихотворения Ф.Шиллера «*Odysseus*»), в сущности, является медитацией рефлексирующего сознания, свойственного европейскому поэту-романтику. Но всё содержание стихотворения как бы погружено в атмосферу мифологического мирозерцания. Авторская мысль живёт ощущением реальности чудесных приключений героев мифа.

Комментатор первого полного издания сочинений Батюшкова, Л.Н.Майков, уже обратил внимание на близость идейного пафоса этого стихотворения с умонастроением поэта, выразившимся в его известном письме к В.А.Жуковскому от 3 ноября 1814 года: «Два века мы прожили с того благополучного времени <...>. В Париж я вошел с мечом в руке. <...> Из Парижа в Лондон, из Лондона в Готенбург, в Стокгольм, <...> в Петербург. Вот моя Одиссея, поистине Одиссея! Мы подобны теперь Гомеровым воинам, рассеянными по лицу земному. Каждого из нас гонит какой-нибудь мститель-бог: кого Марс, кого Аполлон, кого Венера, кого Фурии, а меня – Скука» [2, 379]. Ирони-

ческая ссыла на «Скуку» не может отменить общего тона письма, обнаруживающего свойственный Батюшкову способ выражения мыслей и собственного психологического состояния. Вновь можно говорить о непреходящем для Батюшкова значении образов античной мифологии, пронизывающих саму систему мышления поэта. Эта особенность мышления Батюшкова находила своё проявление, как мы видели, не только в творчестве, но и в духовном общении с друзьями.

Таким образом, проделанный выборочный обзор позволяет прийти к выводу, что лирический герой Батюшкова не может быть полностью правильно понят вне учёта мифопоэтической основы художественного мирозерцания поэта в лирике. Принципиальная мифологичность лирического героя Батюшкова проистекает из того, что духовное бытие этого героя спроецировано на некую идеальную систему миропонимания, не имеющую опоры в реальной повседневной действительности, а составляющую особый, живущий по своим законам замкнутый мир духовных ценностей, истоки которых восходят к мифологическим представлениям прошлого. Демиургом этого пронизанного мифологизмом поэтического мира выступает автор, т.е. сам Батюшков.

Литература

1. *Батюшков К.Н.* Сочинения. Т. 1. Кн. 2. СПб., 1887.
 2. *Батюшков К.Н.* Избранная проза. М., 1988.
 3. *Белинский В.Г.* Полное собрание сочинений: В 13 т. Т.V. М.; Л., 1955.
 4. *Голосовкер А.Э.* Логика мифов. М., 1987.
 5. *Карамзин Н.М.* Избранные сочинения. Т.2. М.; Л., 1964.
 6. *Ломоносов М.В.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 8. М.; Л., 1959.
 7. *Лотман Ю.М.* Литература и мифология // Семиотика культуры: Труды по знаковым системам / Уч. зап. Тартуского гос.ун-та. Т.546. Тарту, 1981.
 8. *Манн Ю.В.* Поэтика русского романтизма. М., 1976.
 9. *Савельева Л.И.* Античность в русской поэзии конца XVIII – начала XIX вв. Казань, 1980.
 10. *Семенко И.М.* Поэты пушкинской поры. М., 1970.
 11. *Фридман И.В.* Поэзия Батюшкова. М., 1971.
-