

Н.О.ОСИПОВА

**МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ
ПОЭЗИИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА**

Серебряный век – понятие скорее метафорическое, чем научное, а потому обладающее множеством разночтений как в смысловом, так и хронологическом плане; оно “смутно обозначает художественный и духовный расцвет, по времени связанный с началом XX в.” (26, с.30). Тем более расплывчатым кажется определение границ явления, особенно на его исходе: концом Серебряного века называют то 1917 г., то 1921 г. (смерть А.Блока и расстрел Н.Гумилева), то 1922 г. (высылка из страны “корабля философов”), то 1930 г. (гибель В.Маяковского), а то и 1940 г. (начало работы А.Ахматовой над “Поэмой без героя”). Безусловно, границы раздвигаются, если принять во внимание феномен эмиграции, опиравшейся на традиции Серебряного века*, или творческий импульс ряда художников, продолжавших писать в новых исторических условиях (Б.Пастернак, А.Ахматова, О.Мандельштам и др.). В итоге приходится признать факт “безбрежности” понятия Серебряный век, что обусловлено

* Н.Оцуп, поэт и критик эмиграции, в 1933 г. в журнале “Числа” опубликовал статью “«Серебряный век» русской поэзии”, начинавшуюся словами: “Пишущий эти строки предложил это название для характеристики модернистской литературы (цит. по: Оцуп Н. Океан времени. – СПб, 1994. – С.549). И через двадцать пять лет он продолжал настаивать на своем приоритете, в частности, в письме к Ю.Иваску (от 19 нояб. 1958 г.): “Не напишите ли Вы, когда и где Бердяев назвал “серебряным веком” наш: я, мне кажется, вправе претендовать на авторство сих слов” (там же, с. 609). Первой крупной обобщающей работой стала книга русского эмигранта С.К.Маковского “На Парнасе «Серебряного века»”; здесь говорилось о ренессансе духовной культуры в предреволюционной России, но также – о “двуликости” Серебряного века, возродившего искусство, красоту слова и одновременно затаившего в себе угрозу всероссийского распада. – *Прим. ред.*

недостаточной изученностью этого явления (несмотря на обилие работ по данной теме).

Если трактовать Серебряный век как художественно-эстетическую целостность (определенный образ мира, модель сознания), формирующуюся в ситуации “культурного взрыва” и обладающую неким единством художественных, религиозных и естественнонаучных исканий, то следует признать, что разрушение этого явления начинается с оттока культурной элиты в эмиграцию. Но и там Серебряный век не сохранился как целостность, растворившись в иных национальных и социо-культурных условиях. Для многих из тех, кто оказался во внутренней эмиграции, Серебряный век стал символом яркой, прекрасной и трагической эпохи, одним из ее “мифов”.

Вот почему, обращая ретроспективный взгляд на развитие культуры XX в., важно обозначить некоторые культурные ареалы, являющиеся “знаками” эпохи, ее смыслопорождающими факторами. Одним из таких стала “мифопоэтическая парадигма”. Использование традиционных сюжетов и образов, создание авторских мифов – заметное направление в художественных исканиях первой четверти XX в. Вероятно, этим объясняется интерес исследователей к художественным аспектам мифомышления в литературе и культуре этого периода, когда многие реалии мифов обнаруживали не только познавательный потенциал, но и определяли поведенческий стиль общения (4). Интерес к языческой символике, где мифопоэтический пласт ощущался наиболее отчетливо, синтезируясь с идеями позднего христианства, воспринятыми сквозь призму учения Ф.Ницше или Вл.Соловьева, получил весьма своеобразное воплощение в художественной практике представителей самых разных течений. Н.Бердяев, характеризуя этот процесс, еще в 1905 г. отмечал: “В душе нового человека перекрещиваются наслоения разных великих эпох: язычество и христианство, древний бог Пан и Бог, умерший на кресте, греческая красота и средневековый романтизм... Душа раздваивается, усложняется до последнего предела, идет к какому-то кризису, желанному и страшному” (2, с.150). Мифологическое сознание, проникая в духовный мир человека начала XX в., находившегося в ситуации хаоса, раздробленного быта и сознания, отвечало потребности поисков новой гармонии.

“Мифопоэтический комплекс” в поэзии первой четверти XX в. (этот период и определяют как ее Серебряный век) объединял разные, порой взаимоисключающие тенденции. В русле символистской парадигмы он восходит к дионисийству с его жадной растворения в стихии, ощущением космических ритмов страсти и творчества,

пониманием жизнотворчества как мифотворчества. Становясь свойством акмеистической эстетики, мифопоэтическое сознание пронизано "тоской по мировой культуре" (О.Мандельштам), рельефностью античной и средневековой образности, установкой на "концентрацию вокруг человека его личного космоса" по принципу ассоциативных метонимических связей ("собираение хаоса в космос"). Воспринятый поэтикой авангарда, мифологизм может "работать" на пародирование, травестирование, создание игровых моделей, иногда на разрушение традиционной образности в целях конструирования "нового" мифа, характеризуясь сниженной, будничной разновидностью исходного образа. Элементы мифологического синтеза выявляли "оксюморонное" восприятие действительности (природа урбанизируется, любовь оборачивается ненавистью и трагедией и т.п.), что было характерно не только для отдельных художников, но и для эпохи в целом.

Остановимся на некоторых особенностях мифопоэтического анализа как метода исследования литературы. В отечественной науке этот метод теоретически не зафиксирован (большинство словарей не дает объяснения термина), однако он уже обрел статус общенаучного – его употребление опережает теоретическую разработку понятия. В этой сфере накоплен значительный опыт изучения художественных систем XIX и XX вв. и в области жанров, и в сфере поэтики художественного текста. Прежде всего это касается разработки теоретических аспектов поэтики: интертекстуальных связей, лейтмотивной образности, трансформации мифопоэтических и фольклорных сюжетов и образов, путей и принципов создания символической образности, художественного хронотопа и поэтической картины мира, что важно и перспективно для характеристики разных поэтических систем.

Принципы исследования мифа, мифосознания, "мифологии текстов" сложились в литературоведении в результате усвоения плодотворных научных идей зарубежной и отечественной науки. В свое время наступление эры "новой мифологии", предсказанной братьями В. и Ф.Шлегелями, было поддержано Р.Вагнером и Ф.Ницше; это и обусловило впоследствии формирование мифологического литературоведения, связанного с трудами К.Юнга ("архетип-ная поэтика"), К.Леви-Стросса, Э.Тэйлора, У.Троя, Л.Фидлера, Е.Фарыно, Р.Чейза, Ч.Олсона, Г.Портера (конкретными примерами служили произведения Шелли, Лоуренса Твена, Мелвила, Блейка, Джойса, Пастернака, Ахматовой, Цветаевой и др.).

Так, проблема соотношения мифа и ритуала обозначилась в теории “вечного возвращения” (Дж.Фрезер, М.Элиаде и др.), в выяснении взаимодействия магии и мифа (Н.Фрай, М.Бодкин), в исследовании исторических закономерностей жанров, восходящих к обряду и мифу, а также форм культуры (А.Веселовский, Ф.Буслаев, В.Пропп, А.Голан, Р.Грейвс), в изучении исторических типов культурного мышления и общей теории мифа (А.Лосев, М.Бахтин, Е.Мелетинский, А.Гуревич, И.Франк-Каменецкий, Я.Голосовкер, С.Аверинцев). Углубление в психологию бессознательного (З.Фрейд, К.Юнг) определило применение теории архетипов и символов в мифопоэтическом анализе; структурный подход позволил обозначить систему бинарных оппозиций и системообразующих культурных моделей, отражающих представления древнего человека в структуре мифопоэтической модели (К.Леви-Стросс, Р.Якобсон, Ю.Лотман, В.В.Иванов, В.Топоров). Исследование семантических структур языка и механизмов жанрообразования (А.Потебня, О.Фрейденберг) нашло отражение в концепциях мифопорождения образных систем.

В отечественном литературоведении проблемы *мифопоэтики* как метода анализа литературы были сформулированы в 70-е годы в трудах Д.Максимова (13) и З.Минц (16) – о Блоке и “неомифологизме” русского символизма, А.Панченко и И.Смирнова – о месте мифопоэтического анализа в ряду других подходов к изучению литературного текста (18). Это позволило выработать соответствующий научный инструментарий в описании “поэтического космо-са” произведений, особенно тех его аспектов, которые соотносятся с мифом, религией, фольклором. Названные универсальные структуры имеют принципиальное значение для понимания философской основы творчества, для выяснения тех порождающих смыслов, которые лежат в основе любой культуры (мифопоэтическая модель мира) и могут активизироваться в те или иные эпохи.

Все это в значительной мере правомерно и для изучения русской литературы Серебряного века, когда наметилась отчетливая тенденция к возрождению архаико-мифологического мироощущения, актуализировался процесс восприимчивости к архетипическому фонду, к семантике первообразов.

Ассоциативно-мифологический пласт, понимаемый в широком смысле, всегда присутствует в искусстве (многочисленные описания природных стихий, неосознанных движений души, ситуаций рождения и смерти, выразительных олицетворений, восходящих к антропоморфизму моделей космоса и явлений природы). Однако у художников с ярким

“мифопоэтическим комплексом” семантическое единство произведений определяется присутствием особо нагруженных смыслом понятий, которые приобретают характер *мифологем*, или “типов структуры мира” (С.Аверинцев), или “знаков-заместителей целостных ситуаций и сюжетов” (З.Минц), или “образов-интегратов” (Д.Максимов); каковы, например, мифологемы *огня, воды, мирового древа, жизни и смерти* и т.п.

Архетипы и мифологемы являются основными составляющими мифопоэтического мышления; в художественном творчестве они реализуются в системе символов, метафор и других поэтических средств. Понятие *архетипа*, принадлежащее К.Г.Юнгу (36), приобрело историко-культурный смысл – как основы, на которой выстраивается система мифологем (7). На базе примитивных архетипических связей образуются мифологемы внешнего и внутреннего пространства, модели бинарных оппозиций, культура стихий, определенных ситуаций. Кроме того, в современном литературоведении принято понимать под архетипами неосознанно воспринятые писателем и трансформированные в его художественном мире образы и мотивы (С.Аверинцев). Мифологемы относятся ко второму уровню мифологического сознания, т.е. принадлежат не к исконно древнему сознанию, а к культуре, которая развивается за пределами первобытного мифологизма.

В основу сложных художественных построений ложатся мифологические схемы и архаические типы мышления, которые, трансформируясь в новой образной структуре, выполняют следующие важные функции: гносеологическую (мифологический компонент мышления служит способом познания мира, постижения тайн мироздания); аксиологическую (мифопоэтические образы отражают авторскую оценку и отношение к изображаемым явлениям или характерам); эстетическую (ориентация на сюжетно-образную систему архаического мифа обусловлена представлением о его высокой художественной и национально-культурной ценности, установкой на создание собственного текста-мифа).

Культурная ситуация русской литературы первой трети XX в. отличается “парадом культур”: уникальные индивидуальные мифопоэтические картины мира создавались в результате трансформации всех основных архетипов мирового искусства в их взаимодействии и противодействии. В наибольшей степени в этом отношении изучена культура символизма, провозгласившая идею панмифологизма и реализовавшая ее в самых неожиданных проявлениях (от

Д.Мережковского до Вяч.Иванова и А.Блока, Ф.Сологуба и К.Бальмонта).

Ныне накоплена значительная литература, освещающая с разных сторон причины тяготения писателей Серебряного века к мифологическим формам; в ряду таких причин – предельно обобщающий характер мифа, его космогоничность, собранность и “органика”, противопоставленные духовной энтропии, его вневременность. Эти особенности способствовали созданию новой культурной мифологии; речь идет об исторических, биографических, культурно-типологических реалиях, которые в новую эпоху способны наполняться особым смыслом, возводиться в ранг мифа или культурного символа.

Так, одной из наиболее плодотворных стала идея соотносительности культурных реалий начала XX в. с началом XIX в., а точнее – с “пушкинской эпохой”, которую называли *золотым веком* русской поэзии. Эта “перекличка” эпох акцентировалась в литературно-критических и эстетических сочинениях И.Анненского, Д.Мережковского, А.Белого, В.Ходасевича и др.; она обнаруживается и в художественном творчестве, вобравшем в себя новейшие религиозные, научные и философские веяния.

В свое время “миф о смерти поэта”, пройдя через все слои культуры, актуализировался в связи с реальным событием – смертью Пушкина, ознаменовавшей конец золотого века русской поэзии. В свою очередь, трагический ряд смертей поэтов Серебряного века (Ив.Коневской, А.Блок, Н.Гумилев, С.Есенин, В.Маяковский и др.) приобрел значение символа, “знака” эпохи. С этой точки зрения объясним возросший в начале XX в. интерес к личности и творчеству Пушкина (в работах Д.Мережковского, М.Гершензона, В.Ходасевича и др.). “Идея телеологичности и глобального культурно-исторического значения гибели поэта” подкрепляла “представление о неокончателности и вечной повторяемости жизни и смерти поэта”, — отмечает И.Паперно (19, с.33).

Особенно яркие ассоциации возникали в связи со смертью А.Блока, роль которого в поэзии Серебряного века приравнивалась к роли Пушкина: имя Александр, “солнце” (ср. с характеристикой Пушкина – “солнце нашей поэзии”). У Ахматовой – “наше солнце, в муке погасшее”; у М.Кузмина – “на твоей планете всходит солнце”; у М.Цветаевой – “Три восковых свечи – Солнцу-то! – Светоносному”; у О.Мандельштама – “Вчерашнее солнце на черных носилках несут”. Солнечная, “аполлоническая” символика обусловлена устойчивым уподоблением пушкинской эпохи эллинизму, а Пушкина – “древнему эллину” (Д.Мережковский).

Смерть поэта на культурно-историческом фоне первой трети XX в. приобретает характер смерти-ухода, “искупительной жертвы”,

зачастую представленной, во-первых, в понятиях и символах мифологического сознания, во-вторых, – в категориях христианства. Во многих произведениях, так или иначе воссоздающих “миф о смерти поэта” (у М.Цветаевой, Вяч.Иванова, А.Ахматовой и др.), обреченность поэта на жертву воспринимается как прекращение движения зла, противостояние хаосу: “Поэт в архаическом обществе был не только особой ипостасью демиурга или его трансформацией, – отмечает В. Топоров, – но и одновременно его жертвой” (31, с. 22). В границах мифопоэтической интерпретации эта мысль реализуется в поэзии В.Брюсова, трактовавшего миф о смерти поэта в рамках “растительного кода” (“На могиле Ив.Коневского”, 1911), Вяч.Иванова (“Медный всадник”, 1905-1907; “Александр Блок”, 1921). В этом же ряду мифологической символики обозначен “орфический” мотив, который вбирает в себя и библейско-евангельский пласт. Так, оба мотива художественно реализуются в “Стихах к Блоку” М.Цветаевой, где превалирует образ пророка, усиленный целым спектром евангельской символики и соотношенный с мотивом насильственной смерти.

Вместе с тем в систему культурного сознания проникает и своеобразное пародирование, травестирирование “мифа о смерти поэта” в контексте диалогичности двух эпох. Такой подход был обусловлен новым типом сознания – ироническим отношением к ремифологизации. Таковы стихотворения В.Ходасевича “Памяти кота Мурра” и “Памятник” (1921), насыщенные элементами иронического переосмысления реалий пушкинской эпохи. Таким образом, во всех своих проявлениях “миф о смерти поэта”, отражаясь в художественном сознании Серебряного века, наполнялся глубоким философским смыслом: конкретная история и жизненный факт переставали быть самоценными и единичными, сделались фактами эпохи.

Мифопоэтический компонент, проникая в ткань художественного произведения (прямо или косвенно), создает “мифологические цепочки”, возникающие на семантическом уровне и переходящие в образный и композиционный, а оттуда и в онтологический ряд (то, что К. Леви-Стросс назвал “мифологическим бриколажем”). При этом все проявления художественного мифологизма могут быть связаны как с фольклорно-мифологической традицией (славянская, античная, скандинавская, древнеиндийская и другие системы мифов), так и с сакрализованными текстами (религиозная, апокрифическая, житийная традиция), а также с собственно культурными текстами (Платон, Данте, Сервантес, Гёте, Пушкин, Достоевский и др.), но чаще – со сложным их переплетением. Таков сложный спектр

поэтического сознания у А.Блока, М.Цветаевой, О.Мандельштама, А.Белого, А.Ахматовой и др.

Особенно плодотворным в этом плане оказывается исследование системы символов и мотивов с сильным архетипическим ядром в основе (*свет, круг, солнце, птицы* и т.д.). Например, среди образов и мотивов, составляющих мифопоэтический код смерти, обращают на себя внимание символы “декапитации” – например, отсечения головы. В цепи мифопоэтических символов голова изначально соотносилась с духовным центром человека, что отразилось в орфическом мотиве и в библейском мифе об Иоанне Предтече, в основе которых лежит миф об умирающем и воскресающем божестве. Мотив отделения головы от тела, восходящий к сложному комплексу архаических и мифологических представлений, в контексте философских и эстетических исканий поэзии Серебряного века преломляется по-разному. В творчестве А.Блока, например, “разорванное” сознание XX в. настойчиво вторгается в классическое восприятие итальянского Ренессанса (“Итальянские стихи”).

Своеобразную трактовку названный мотив получил у А.Ахматовой (“Надпись на портрете”). Обращает на себя внимание и пародийное его использование в стихотворении О. Мандельштама “Футбол второй”, где детская игра воспринимается сквозь призму сюжета об обезглавливании Олоферна. Возможно, эта метафора лежит и в основе одного из образов Б.Пастернака – в его “Драматическом отрывке”. В контексте отечественной поэзии мотив “отсеченной головы” имеет одну особенность – обезглавленный герой продолжает действовать (“Заблудившийся трамвай” Н.Гумилева, “Венеция” А.Блока, “Сеанс” В.Нарбута, “Берлинское” В.Ходасевича, “Стихи о неизвестном солдате” О.Мандельштама). Древний миф об Орфее, в поэтическом восприятии которого переплелись “голова” и “лира”, прозвучал и в лирике М.Цветаевой разных лет: “Такплыли: голова и лира...”, “С головою на блещущем блюде...”, “Доблесть и девственность! – Сей союз...”. В “Стихах сироте” смерть непосредственно воплощается в образе “обезглавлен-ного сада” (тела) и в конечном итоге символизирует смерть души.

Показательно, что именно в художественных системах XX столетия возобладал принцип построения картины мира, центром которой является индивидуальность художника. Для мифологической модели мира характерен такой же структурный принцип – “охватывания” космосом человека. Во многом этот процесс определялся идеями русского космизма, проникшими в духовное сознание и искусство рубежа XIX-XX вв. через идеи параллелизма “большого” и “малого”

пространства макро- и микрокосма, относительности пространственно-временных ориентиров (не без влияния А.Эйнштейна). Концентрация космоса в личном миро-восприятии обусловила трансформацию системы жанров, и в частности поэмы, превратившейся в автобиографическую “поэму-миф”. Включение “автобиографического мифа” в качестве “жанрового ядра” в поэму, ибо “всякая автобиография, выполненная в худо-жественной форме, таит в себе элементы мифологии” (6, с.372), – явление, сформировавшееся лишь на рубеже XIX-XX вв.

В сюжетно-композиционной структуре автобиографический элемент в одних случаях проецируется на огромный историко-культурный пласт (“Младенчество” Вяч.Иванова, “Возмездие” А.Блока, отчасти “Первое свидание” А.Белого, позже – “Реквием” и “Поэма без героя” А.Ахматовой); в других – автобиографический элемент, сохраняя свою узнаваемость, выстраивает “космос” внутри героя: поэт создает такую художественную модель мира, когда мифологизированная внутренняя жизнь человека, какой-либо частный случай его существования выступают как высшая реальность, способная вобрать в себя и вселенную, и всю историю. К такого типа поэмам можно отнести “Поэму Горы” и “Поэму Конца” (М.Цветаева), представляющие своего рода диптих, “Про это” (В.Маяковский), “Черный человек” (С.Есенин) и некоторые другие.

Каждая из названных поэм содержит два плана: *автобиографический* (связанный с аспектом личного переживания собственной жизненной ситуации, чем определяется исповедальность) и условный, *мифотворческий* (втягивающий в свою сферу все смежные культурные парадигмы и онтологические категории). В результате автобиографизм, обогащенный культурным слоем памяти, становится космичным; авторское Я – равновеликим природе, культуре, вселенной. Связующим элементом этих планов является мифопоэтический комплекс, сквозь призму которого видятся, воспринимаются и объясняются события частной жизни.

Мифопоэтический комплекс восходит в поэмах к разным архетипическим моделям, но тем интереснее проследить своеобразие путей “перетекания” биографического факта в литературу – либо через культурный миф (“Первое свидание” А.Белого), либо через синтез славянского языческого мифа с культурным (“Черный человек” С.Есенина), либо через сложное переплетение архаических и библейских пластов мифологии (поэмы М.Цветаевой и “Про это” В.Маяковского).

Основными “знаками-заместителями”, с помощью которых осуществляется процесс художественной мифологизации, становятся в поэмах ключевые понятия, входящие в основу заголовка – “Гора”, “Конец”, “Черный человек”, “Свидание” — и возведенные в ранг имен собственных. Восхождение на Гору-рай и движение к Концу – основной вектор пространства поэм М. Цветаевой; “Черный чело-век” – определяющая мифологема поэмы С. Есенина, обращенная к мифу о душе, двойнике; “свидание” у А. Белого – это не только факт биографии поэта, связанный с любовной драмой, не только свидание с юностью, но и мифологема, ориентированная на философский контекст.

Мифологическое пространство поэм – “двумерно”, “бинарно”; оно имеет четко обозначенные параметры “этого” и “того” миров: *город/загород* у М. Цветаевой, *этот мир/та страна* у С. Есенина, *город/мироздание* у В. Маяковского. Вместе с тем здесь отмечается своего рода “игра с пространством” как характерная особенность поэм. Будучи мифологическим, оно то спрессовано до маленькой площадки (комнаты, квартиры, кафе, медвежьей шкуры, зеркала и т.д.), то расширяется до “пустого безлюдного поля” (у С. Есенина), горных просторов (у М. Цветаевой и В. Маяковского) и мироздания, “тайн безобразий Эреба” (у А. Белого). Лирический герой находится одновременно “на стыке миров”: хронотоп частного эпизода переходит в космический, сакральный хронотоп мифа. Лирический герой пребывает в “инициальном” состоянии (либо кануна, либо порога), что придает произведениям характер ожидания, предчувствия. Все это усиливается символикой временных параметров: вечер, ночь – наиболее типичное время действия в поэмах. Поздним вечером и ночью блуждают по городскому лабиринту лирические герои М. Цветаевой и А. Белого; святочной ночью, в момент вечной, нескончаемой борьбы бесовской силы за владычество над миром и разумом происходят кульминационные эпизоды “Черного человека”; в “ночь под Рождество” разворачиваются центральные события (с их смешением реальности и фантастики) в поэме В. Маяковского.

Таким образом, будучи легко проницаемой для поэтических систем различных художественных течений этого периода, поэма давала “новое объяснение мира”, совмещая в своей структуре монологизм и полифонию, новый тип отношений человека с миром, отказ от фабульности, широту использования условных форм, мышление антимирами.

Благодатным материалом для культурологической концепции мифопоэтического мышления являются наблюдения над трансформацией

мифологических образов и сюжетов, что находит выражение не только в их непосредственном включении в текст, но и в наличии огромного ассоциативно-мифологического пласта, проецирующегося в сферу культурного сознания. Подобные трансформации в рамках мифопоэтической парадигмы составляют не просто “поэтику мифа”, а создают своеобразную “гиперструктуру”, объемлющую и архаическое мифотворчество, и метафорическое (художественное) мышление, и религиозно-философский план. Классическим воплощением такой трансформации является вторичное осмысление традиционных мифологических сюжетов, а порою и одновременное обращение художников к одному и тому же материалу. Примером могут служить мифологические драмы И.Анненского (“Лаодамия”), В.Брюсова (“Протесилай умерший”), Ф.Сологуба (“Дар мудрых пчел”). Через миф поэты стремились вернуть искусству утраченную общую идею, расширяя возможности символического образа. На античном материале символисты пытались выявить и осмыслить философскую природу мифа, осуществляя на практике идею “возврата”: миф приближался к изначальной архаической форме.

В пьесах названных поэтов заметен преднамеренный отход и от фрагментарных источников, и от традиций и форм афинской трагедии. В них присутствуют анахронизмы, эпизоды, пронизывающие основное действие иронией и пародирующие театральные приемы, элементы других жанров, что отдаляет эти пьесы от образцов, созданных авторами греческих трагедий, и связывает их с “театрализованностью” символистского театра.

В самом деле, пьесы представляют собой произведения, состоящие из смешанных литературных элементов, что определяется их принадлежностью к символистской эстетике с ее интересом к смешанным формам, театрализованности, утонченной стилизации. Мифологический сюжет редко использовался символистами в чистом виде, он контаминировался с различными версиями или другими мифами, реалиями современной жизни, общекультурными образами, являя собой не столько художественную реконструкцию мифа, сколько создание “лирического театра” в границах немифологического комплекса. Это тем более важно, что в числе общекультурных явлений, генетически обращенных к ритуалу и обряду, занимают ведущее место музыка, театр, танец, праздник. Наибольшую смысловую нагрузку принял на себя в этом плане “театральный” миф (вариант зрелищного кода). И не только потому, что на проблемах театра были построены эстетические концепции Ф.Ницше, Р.Вагнера, Вяч.Иванова, но и потому,

что театр Серебряного века стал своеобразным фокусом, в котором соединились все сферы сознания эпохи – от эстетических до политических. Театральность приняла на себя функцию мифа, причем не только в сценическом разыгрывании, но и в смысле моделирования мира и даже поведения (23).

Театрализации придается онтологический смысл, она наделяется, с одной стороны, гармонизирующей функцией (способность соединить чувственную реальность и стремление к идеальному), а с другой – разрушительной функцией, культивирующей диссонанс, отражающей кризис сознания. Намечается стремление вернуть театр к своим истокам, к ритуальному комплексу, восходящему к погребальной обрядовости. Поэтом в театральной атрибутике (занавес, маска, грим) хрупкость, утонченность, изощренная игра соседствуют с дикой, дремучей, разрушительной архаической стихией, воспроизводя метафорику смерти (ср. известное стихотворение О.Мандельштама “Зверинец”, 1916).

В эпоху эсхатологического восприятия мира театральный код оказался насыщенным культурно-историческими ассоциациями, размышлениями о судьбах культуры в целом. В среде русской интеллигенции обнаружился интерес, с одной стороны, к Элевсинским мистериям с их мрачной ритуально-обрядовой структурой, а с другой – к *Commedia dell'arte*. Театральные мотивы и категории усиливали звучание метафор “погребенной эпохи”. Эстетикой театрального действия определялось поведение, стиль общения: таковы мистификации А. Белого и М. Волошина, “соборные действия” на “башне” Вяч. Иванова, кружок “гафизитов” и представления в театральных кабаре с их зыбкой границей между актером и зрителем (3; 29).

В русле мифологических теорий житнетворчества театральный (маскарадный) код с его восстановленными праистоками являл собой один из способов передачи состояния души и мира. Такую роль он играет, например, в лирике О.Мандельштама (“Чуть мерцает призрачная сцена...”, “Летают Валькирии...”, “Венецкой жизни мрачной и бесплодной...”, “Когда в темной ночи замирает...”). Как показывают наблюдения Д.Сегала (28) над семантической поэтикой О.Мандельштама, в названных и других стихотворениях образ театра как культурной доминанты вписывается в архетип смерти, погребения, что выражено в оппозициях *праздник/умирание, культура/хаос*. Отмечается специфическое “инвертирование семантического сюжета”: театр строится по законам жизни, воссоздавая ее ужас и отвратительность, в то время как жизнь театрализуется. Восприятие театра насыщается трагической тональностью. Отсюда известное мандельштамовское “Я не

увидю знаменитой «Федры»...»; отсюда и деэстетизация театрального зрелища, совмещение в пределах одного семантического ряда «театрального легкого жара» и тьмы, которая «храпит и дышит», «косматости» («все космато – люди и предметы») как выражения архаического хаоса. Эти ряды дополняются мифологическими реминисценциями, также восходящими к символике древних мистерий («Когда Психея-жизнь спускается к теням...»). Мотивы *праздничной* смерти («На театре и на праздном вече / Умирает человек»; «...Скажи, венецианка, / Как от этой смерти праздничной уйти?») в поэзии О.Мандельштама более позднего периода творчества наполняются ассоциативной глубиной и резкими контрастами.

Подобная соотносительность театра и смерти (погребального обряда) характерна не только для Мандельштама. Об «озверелых затеях театральной жизни» пишет М.Кузмин («Колизей»); сквозь стихию дионисийства видит Вяч.Иванов «и беспощадные восторги, и темный гроб земного дня» («Тризна Диониса»). Актуализируется и воплощение «театрального» мифа как маскарадного, ибо маскарад с его семантикой двойничества, обмана, обменом ролями воспринимался как символ обезличенности, эфемерности, утраты индивидуальности, умирания...

Важнейшей задачей мифопоэтического анализа является уяснение особой логики, особого мировидения, позволяющего открыть новые стороны художественных граней произведения, связанных с ритуальным комплексом. Приобретая на определенном этапе характер мифологем, они способны впоследствии функционировать и на уровне словесной образности, и на уровне сюжета или мотива. Одним из таких элементов является *танец* (пляска).

Исследователи отмечают связь мотива с философским контекстом, поведенческими стереотипами и артистическим бытом (1); не случайно танцующая Саломея стала своеобразным символом времени. В художественном пространстве А.Блока, Вяч.Иванова, А.Белого, М.Волошина, А.Ахматовой, в музыке А.Скрябина, И.Стравинского, А.Глазунова отмечается вживание пляски в поэтическую мифологию, где она являлась метафорой судьбы, жизни, в которой слышался отзвук разрушительных, демонических сил и одновременно могущественной стихии во имя любви и жизни. Такой она вырисовывается в эстетике Вяч.Иванова, называвшего ее главной культовой формой дионисизма (образ «танцующего бога» Ницше), в мистериях символизма («Ночные пляски» Ф.Сологуба). Выражая саму природу человеческого бытия, его праистоки, пляска вошла в качестве метафоры в поэзию Серебряного века в виде различных вариаций *dance macabre* – от А.Блока («Пляски

смерти”) и А.Белого (“Веселье на Руси”, “Песенка Комаринская”) до М.Волошина (“Осенние пляски”) и Н.Клюева (“Плясея”). При этом элементы ее, во многом фольклоризованные и связанные с образами “хтонического” мира, органично вписались в контекст русской национальной культуры. Например, положенная в основу поэмы М. Цветаевой “Молодец” метафора пляски полностью сохраняет свою ритуально-магическую функцию на всех уровнях – сюжета, построения образа, ритмико-интонационной сферы – благодаря чему и вся поэма воспринимается как художественное воплощение природно-космической стихии. Тяжело переживая смерть А.Блока, она с новыми ощущениями воспринимает его лирику, его образы безудержных (до смерти) танцевальных ритмов как символы опьянения жизнью, вакхического экстаза, вихря (“Заклятие огнем и мраком”, “Снежная маска”, “Пляски смерти”, “Кармен”).

Мотив “пляски приворотной” ассоциировался у М.Цветаевой и с языческими русалиями, радениями (когда “душа исходит”), суть которых определил А.Ремизов (“Пляшущий демон”): “В радении природа пляски, верть и опьянение” (25, с.234). Символ “танцующего тела” организует поэму, определяя не только включенность в космогенез, в стихию природных сил, но и образуя метафору потока – подвижного, сверкающего (образ, который позже войдет в эссе об А.Белом — “Пленный дух”). Многократные повторы пляски включаются в диалог, в слово-движение, обретая статус молитвы-рефрена, что, собственно, и было, как полагают исследователи, основой ритуального танца, который считался наиболее древней формой молитвы (12). С целью усиления магического действия пляски обычно сопровождалась огнем (часто внутри горящего круга), факельными шествиями (особенно в ритуале жертвоприношения). Вот почему пляска в поэме тоже сопровождается ореолом сияния-сверкания. Метафорика огня, пронизывающая танцевальную стихию, не только символизирует проникновение духовного начала в телесное, но и архетипически воссоздает мотив “священного брака” и в целом метафоры свадьбы с неперенными, как полагала О.М.Фрейденберг, атрибутами – “белой фатой смерти или красной фатой пламени”, символизирующими уход солнца в “священную скинию” (33, с.84). Символика священного брака дополняется в поэме “пятеричностью” композиции поэмы, части которой маркированы пляской (в соответствии с мифопоэтической традицией число “пять” символизирует брачный союз, совершенство, божественную силу, отмеченность в пространстве) (32).

* * *

Разветвленная система мифопоэтической образности русской поэзии Серебряного века включает в ряд прочих и архетип “зверя”. Символика, связанная с названным архетипом, становится элементом очень важной для поэтического сознания эпохи культурно-исторической парадигмы – концепции времени, века, судьбы, когда неизменно присутствие низового, хтонического начала в архетипе при воссоздании времени как дикого, чудовищного, хищного, подчиняющегося только слепым инстинктам, убивающего духовность. Причем возможна характеристика не только классическая (“век-волкодав”, “век мой, зверь мой” О.Мандельштама, век-дракон Н.Гумилева), но и пролегающая в русле низшей “звериности” – мир первосуществ и мифических существ (“Крысолов” М.Цветаевой, “Ламарк” О.Мандельштама, “Вокзал” Б.Пастернака). Акт творения – это грань между хтоническим и земным, но грань зыбкая, призрачная, отсюда и “запах роз в гниющих парниках” (О.Мандельштам), и “тварь скользкая”, чувствующая на плечах “еще не появившиеся крылья” (Н.Гумилев), и незримый зверь – “золотой, шестикрылый, молчащий” (Н.Гумилев “Укротитель зверей”).

Бесовское, дьявольское, хтоническое воплощено в образах-символах хаоса, нечисти: пауков, полумертвых мух, гарпий, тараканов, летучих мышей, которые порой, как в сюрреалистической живописи, расщепляются, оставляя следы ассоциаций с полулюдьми: “кто свистит, кто мяучит, кто хнычет”, “язык-медведь ворочается глухо в пещере рта”, “о, город ящериц, в котором нет души!” (О.Мандельштам).

Воплощением в “зверином” коде иррационального начала является поэма М.Цветаевой “Крысолов”, в которой зооморфная символика становится основным приемом воссоздания мира в его стихийно-апокалипсическом измерении, пронизывающем все сферы поэмы (не понятно, где кончаются люди и начинаются животные). Звучание “крысиного” лейтмотива приобретает экзистенциальный смысл и в осознании катастрофичности, хрупкости человеческого существования, цивилизации в целом. Это обусловлено самим принципом аниматизации, которая, будучи основанной на “представлении об однородности части и целого, биологического и космического, природы и общества, микрокосма и макрокосма... составляет основу для “поэтики” бесконечных... превращений, перемещений...” (14, с. 36). Примечательно, что “крысиная” символика

нашла свое продолжение в искусстве XX в., приобрела характер новой мифологемы.

Можно говорить и об акцентировании антропоцентрического начала, которое реализуется, например, в образе “затравленного зверя” (“Затравленный зверь” В.Брюсова, “Стихи сегодняшнего дня” Н.Асеева, “Нобелевская премия” Б.Пастернака, “Вы меня, как убитого зверя...” и “Вам жить, а мне не очень...” А.Ахматовой, “За гремучую доблесть грядущих веков...” О.Мандельштама). Судьба поэта, идентифицированная с судьбой загнанного зверя, попавшего в железную ловушку века, приобретает характер общекультурного символа. При этом историческая судьба и история человека, не являясь антропоцентрически самоценными и единичными, соотносятся с определенным космическим, безраздельно властвующим над ними порядком. Образ художника часто предстает в единстве хаоса и космоса и подчиняется либо внеземным силам бытия, либо природно-биологическому началу.

Во многих случаях аниматизация становится и способом лирической экспрессии в автохарактеристике поэтов. Человеческое тело, становясь “конкретным измерителем мира” (М.Бахтин), подчиняется трагической изломанности и гротеску. Характерно в этом смысле есенинское: “Голова моя машет ушами, как крыльями птица” (“Черный человек”), или цветаевское: “Я не более, чем животное, / Кем-то раненное в живот” (“Поэма Конца”), или у В.Маяковского: “Сквозь первое горе, / бессмысленный, / ярый / мозг поборов, / проскребается зверь” (“Про это”). Этой задаче подчинена и художественная система Б.Лившица, провозгласившего единение с низшим, падшим, хтоническим миром (“Последний фавн”, “Из-под стола”). Обозначенный ракурс приводит к своеобразному видению мира в его первозданности – как бы глазами зверя (С.Есенин, ранний Н.Заболоцкий, Н.Гумилев и др.).

Одним из важнейших свойств мифопоэтического видения художника первой четверти XX в. является ориентация на идею синтеза искусств, ставшую основой множества мифопоэтических построений. Приоритет в этом плане, несомненно, принадлежит *музыке*. Особенно активно культивировалась мысль о единстве слова и музыки на уровне мировидения, образности и поэтики в культуре символизма. “Вскормленная” философией Р.Вагнера, Ф.Ницше, Вл.Соловьева, русская модель синтеза отличалась от синтетизма поздних западноевропейских исканий обращенностью к “праязыку” культуры, к древнейшему мифологическому сознанию, его магии и ритуальной символике, к идее божественной природы человека, мистической власти

музыки над временем. Это нашло отражение в творчестве Вяч.Иванова (“Кормчие звезды”, “Борозды и межи”, “Родное и вселенское”), А.Белого (“О лирике”, “Формы искусства”), П.Флоренского, А.Скрябина и др. Но включение “музыкального” в систему мифологических координат искусства характерно и для иных стилевых систем. Так, возвращаясь к поэме М.Цветаевой “Крысо-лов”, отметим в качестве доминанты мифопоэтического осмысления сюжета оппозицию *звук/беззвучие*. Звук в мифопоэтической традиции – это признак сотворенного мира. Некоторые традиционные учения полагают, что звук был первым из всех созданных на земле вещей и явлений и дал возможность появиться воздуху и огню. Бинарная оппозиция *звук/беззвучие* является в поэме М.Цветаевой метафорическим эквивалентом оппозиции *творение/антитворение, космос/хаос*. В поэме есть звуки хаоса (сцена на рыночной площади, эпизод в ратуше) и звуки космоса (музыка флейты). Глава “В ратуше” воссоздает звуковую какофонию животного мира, зоопарка (“ик”, “чих”, “фырк”, “крехт”, “чок” – звуки, не организованные творением). Ей противостоит музыка как результат гармонизации звуков, сопричастная космосу (пифагорейская “музыка сфер”), призванная сакрализовать предметный мир, событийный план поэмы, придавая ему характер магического действия.

В поэме М.Цветаевой музыка – это точка скрещения разных эстетических систем, среди которых едва ли не главное место занимает романтизм с его культом музыки. Мироздание, с точки зрения романтиков, – это звучащее музыкальное “тело”: “музыкализация мира и бытия” есть одновременно музыкализация души, сознания. В позднем романтизме с его усилившейся тягой к гротеску, дьяволиаде, трансформированной структурой двоемирия, изменяется концепция соотношения гения-творца и общества: романтизм “демонизирует” мироздание, ибо конечное объявлено силой, всецело “правлящей миром”.

Восприняв романтическую эстетику мифологизации музыки в ее “двуединстве”, М.Цветаева подчиняет ей поэтическую модель мира – от жестких интонаций “крысиного марша”, через сладкоголосье и “хроматические гаммы лжи” к легкой игривости танцевального ритма. Важен здесь и мотив флейты, который являл собой один из обертонов русской поэзии рассматриваемого периода, вписывался в общеэстетическую концепцию искусства как борьбы дионисийского и аполлонического начал и проецировался на историко-культурный (мифологический), индивидуально-личностный и философский планы (например, “Флейта Марсия” Б.Лифшица, “Флейта-позвоночник”

В.Маяковского, “Ночная флейта” Н.Асеева, лирика О.Мандельштама и т.п.).

В поэме Цветаевой темы *ночи, безумия, искусства* рождаются из страданий дудочника-флейтиста. Тембр солирующей Флейты становится лейттембром, которому подчинен и “фактурный” план поэмы. Ритм Флейты создает ощущение застылости движения: “Прямо в Гаммельн / Поез-жай-город, рай-город, горностай-город, / Бай-город, вовремя-засыпай-город...” В главе “Увод” использован сложный прием контрапункта, когда в центральный словесный ряд вплетаются самостоятельные голоса-темы флейты, хора, одиночных партий, организующих полифоническую структуру композиции. В “Уводе” весь словесно-литературный текст, стилизованный “под музыку”, выстроен на ритмических переборах, нарочитых повторях мотивов, разорванных паузами, всевозможными видами синкоп. Пульсирующий ритм усиливается “прорывами”, резкими сменами точек зрения. Музыка то ранит жесткой прямоотой, то мучит недоска-занностью, возводя амбивалентность в основополагающий художественный принцип. В музыку вводятся и “*темы-оборотни*” (в русле мифологемы оборотничества), и мотив *правды/лжи*, приобретающие подчас навязчивые интонации, что чрезвычайно существенно для понимания синтетической структуры “Крысолова”. Все это создает стихию звучащего мироздания и делает музыку в “Крысолове” одним из главных факторов, формирующих “текст-миф”.

Приведенные, даже самые общие, наблюдения над мотивно-образной системой русской поэзии первой трети XX в. показывают, что применение мифопоэтического подхода к произведениям с ярко выраженным ритуально-магическим компонентом позволяет углубить представление о сложных, порой прихотливых соотношениях мифа, фольклора и литературы, их синтезе и функционировании в новых жанровых системах. Важным в методологическом плане условием подхода к анализу той или иной мифопоэтической системы является принцип интертекстуального анализа. При этом в орбиту исследования вводятся явления, связанные не только с непосредственным (“ближним”) контекстом, но и с “далеким”, и с “опосредованным”, не исключающим возможности глубинной авторской интенции, действующей на сознательном или бессознательном уровне.

В последние годы в сфере мифопоэтики обозначились новые тенденции. Важнейшая из них – стремление к ассимиляции различных подходов, к расширению методологического базиса, когда

мифологический уровень не выделяется в качестве доминирующего, а вбирает в себя и другие научные принципы. Одним из них следует назвать *семантическую поэтику*, цель которой – выявление значения символики, метафорики, совокупности культурно-исторических смыслов, заложенных в мифологемах, восстановление ассоциативных цепочек, мотивирующих сопряжение далеких понятий, проясняющих многозначность поэтического образа, его мифологический подтекст (27). И здесь возможны разные подходы. Одним из плодотворных (хотя и не бесспорных) примеров является исследование А.Б.Пеньковского (20), которое открывает глубинные смыслы классических произведений через изучение сложного культурно-лингвистического комплекса, связанного с мифологией имени. Аргументированное использование мифопоэтического подхода в его связи с традициями отечественного академического литературоведения и новейшими теоретическими изысканиями способно привести к серьезным научным результатам.

Для современной литературы, в том числе и постмодернистской, в равной степени характерно и сотворение мифа, и разрушение его – процесс, обратный “мифотворчеству”, заключающийся в уничтожении важнейших мифообразующих компонентов, в изменении их качественной структуры. В результате миф превращается либо в свою противоположность, “в обыкновенную жизнь как она есть”, либо в “игру в бисер”. И в этом контексте исследование мифопоэтики художественного текста, принципов ее функционирования в сфере поэтического сознания, индивидуального стиля, процессов жанрообразования является одной из важных задач литературоведения.

Список литературы

1. *Абашев В.* Танец как универсалия культуры Серебряного века // *Время Дягилева. Универсалии Серебряного века.* – Пермь, 1993. – С.7-19.
2. *Бердяев Н.А.* О новом религиозном сознании // *Вопр. жизни.* – М., 1905. – № 9. – С.147-153.
3. *Богомолов Н.А.* Петербургские гафизиты // *Серебряный век в России.* – М., 1993. – С.167-210.
4. *Вислова А.В.* Серебряный век как театр. – М., 2000. – 212 с.
5. *Волошин М.А.* Путник по вселенным. – М., 1991. – 384 с.
6. *Долгополов Л.К.* А.Белый и его роман “Петербург”. – Л., 1988. – 416 с.
7. *Доманский Ю.В.* Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте. – Тверь, 1999. – 93 с.
8. *Иванов В.В., Топоров В.Н.* Исследования в области славянских древностей. – М., 1974. – 342 с.
9. *Козубовская Г.П.* Проблема мифологизма в русской поэзии конца XIX – начала XX в. – Самара; Барнаул, 1995. – 158 с.
10. *Лосев А.Ф.* Философия, мифология, культура. – М., 1991. – 524 с.

11. *Магомедова Д.М.* Автобиографический миф в творчестве А.Блока. – М., 1997. – 221 с.
12. *Маковский М.М.* Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. – М., 1996. – 416 с.
13. *Максимов Д.Е.* О мифопоэтическом начале в лирике Блока (Предварительные замечания) // Блоковский сборник. – Тарту, 1979. – Вып.3. – С.3-34.
14. *Мелетинский Е.М.* О литературных архетипах. – М., 1995. – 136 с.
15. *Мелетинский Е.М.* Структурно-типологический анализ мифов северо-восточных палеоазиатов: (Вороний цикл) // Типологические исследования по фольклору. – М., 1975. – С.92-140.
16. *Миц З.Г.* О некоторых “неомифологических” текстах в творчестве русских символистов // Творчество А.А.Блока и русская культура XX в. – Тарту, 1979. –С.76-121.
17. От мифа – к литературе. – М., 1993. – 376 с.
18. *Панченко А.М., Смирнов И.П.* Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и поэзии начала XX в. // Древнерусская литература и русская культура XVIII-XX вв. – Л., 1971. – С.33-50. – (Труды Отд. древнерусской литературы; 26).
19. *Паперно И.* Пушкин в жизни Серебряного века // Cultural muthologies of russian modernism. – Berkeley etc., 1992. – С.30-41.
20. *Пеньковский А.Б.* Нина: Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении. – М., 1999. – 520 с.
21. *Постовалова В.И.* Картина мира в жизнедеятельности человека // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. – М., 1988. – С.8-69.
22. *Потебня А.А.* Слово и миф. – М., 1989. – 622 с.
23. *Приходько И.С.* Метафора “мир – театр” и игровое поведение в культуре Серебряного века // Вестн. Владимирского пед. ун-та. – Владимир, 1997. – Вып. 2. – С.91-98.
24. *Приходько И.С.* Мифопоэтика А. Блока. – Владимир, 1994. – 134 с.
25. *Ремизов А.* Огонь вещей. – М., 1989. – 528 с.
26. *Ронен О.* Серебряный век как умысел и вымысел // Материалы и исследования по истории русской культуры. – М., 2000. – Вып. 4. – С.25-32.
27. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма / Левин Ю., Сегал Д., Тименчик Р., Топоров В., Цивьян Т. //Russian Literature. – P.; Amsterdam, 1974. – № 7/8. – С.47-82.
28. *Сегал Д.М.* Фрагмент семантической поэтики Мандельштама // Там же. – 1975. – № 10/11. – С.59-147.
29. *Тихвинская Л.* Кабаре и театры миниатюр в России, 1908-1917. – М., 1995. – 413 с.
30. *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. – М., 1995. – 624 с.
31. *Топоров В.Н.* Первобытные представления о мире (общий взгляд) // Очерки естественнонаучных знаний в древности. – М., 1982. – С.8-41.
32. *Топоров В.Н.* Числа // Мифы народов мира: В 2 т. – М., 1997. – Т. 2. – С.629-631.
33. *Фрейдберг О.М.* Миф и литература древности. – М., 1998. – 798 с.
34. *Фрейдберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. – М., 1997. – 448 с.
35. *Цветаева М.* Собрание сочинений: В 7 т. – М., 1995. – Т. 4. – 688 с.
36. *Юнг К.Г.* Душа и миф: Шесть архетипов. – М., 1996. – 384 с.