

ПОЭТИЧЕСКИЙ МИФ О ВДОХНОВЕНИИ В ЛИРИКЕ Г.Р. ДЕРЖАВИНА

Людмила Ходанен

Поэтическая мифология XVIII века получает наиболее полное воплощение в творчестве Г.Р. Державина. В создании эстетизированной мифологии поэзии XVIII века ему принадлежит завершающая роль. Это обусловлено общей ролью мифа в державинском творчестве. Традиционная мифологическая лексика, которая была обязательным элементом риторических украшений при создании высокого стиля, у Державина обретает новые функции. Мифологические божества у поэта оживают, очеловечиваются, не теряя при этом своих колоссальных размеров, своей титанической силы, мощи, власти над миром. Наряду с этим, использование мифа как аллегории общих понятий, чувств, страстей не исчерпывает всей художественной семантики мифа и стремится у Державина к выражению неповторимых, особенных состояний внутреннего мира поэта. Из аллегорий миф превращается в образ с индивидуальной художественной семантикой, в многозначный символ.

Миф у Державина рассматривался в разных аспектах – в связи с источниками, к которым обращался поэт, и как составляющий элемент художественного мира. Нас интересует второй, мифопоэтический аспект. В его изучении мы выбираем только область творческой рефлексии, поэтический миф о вдохновении, который создаёт Державин. Для понимания его истоков напомним некоторые черты эстетико-литературного контекста, в котором происходит развитие поэтической мифологии Державина. Мифологизм был сформирован у Державина в обращении к многообразным источникам: это сведения об архаической языческой мифологии, литературные обработки разных национальных мифов, комплекс греко-римской мифологии и, конечно, органичное владение библейско-христианской мифологией. Я.К. Грот пишет:

В некоторых стихотворениях его [Державина, Л.Х.], например, в *Водопаде*, в одах *На взятие Измаила* и *Варшавы* мы встречаемся

с образами и именами, заимствованными то из Оссиана, то из скандинавского языческого мира. В древнегерманскую мифологию Державин был издавна посвящен Клопштоком, у которого нередко упоминаются и священные дубы, и барды, и Валгалла (Грот 1997: 497).

Я.К. Грот приводит первые русские переводы и подражания, несомненно, оказавшиеся в круге чтения Державина: обзор скандинавских древностей в *Введении в датскую историю* Малле, переводная книжка А.И. Дмитриева *Поэмы наших древних бардов*, переводы из Оссиана, выполненные Карамзиным и Костровым. Значительную роль сыграло знакомство с переводами из Анакреона, которые делает Н.А. Львов.

В освоении античной мифологии Державин испытал влияние классических риторик и эстетических вкусов и норм классицизма. Но ко времени развития зрелого творчества поэта в русской культуре значительно увеличилось число источников, которые обогащали восприятие античной древности более подробными сведениями. Французское направление, более теоретическое по своему характеру, в последней трети XVIII века дополняется и, в известной степени, вытесняется немецким, для которого характерен более конкретный подход, энциклопедические описания, систематизация искусств древности, постепенное разделение греческого и римского периодов античного искусства и мифологии. В общеэстетическом смысле, культурный миф о вечном совершенстве античности, созданный классицизмом, будет постепенно сменяться представлением о „золотом веке“, гармоничном и совершенном обществе, существовавшем в эпоху античности (см.: Кочеткова 1993: 172-186). Подкреплявшая панегирическую направленность оды, античность как элемент риторического украшения постепенно обретает черты идеально прекрасного мира, когда-то реально существовавшего, с которым сопоставляется современность.

Пребывание Державина в „львовском кружке“ исследователи связывают с „переломным моментом“ в развитии его творчества (Западов 1988: 252). Именно здесь наряду с трудами Руссо, Батте, происходит знакомство с идеями Гердера (см.: Благой 1957: 19; Макогоненко 1987: 281-283). Важными оказались в этом отношении и собирательские опыты в об-

ласти народной поэзии, предпринятые Н. Львовым, и труды М. Чулкова по изучению славянской мифологии. Батте, по сравнению с Буало, развивал более дифференцированный подход к мифологии. В трактате *Принципы литературы*, который справедливо считается одним из источников эстетической теории русского классицизма (Каменский 1974: 15), Батте рассуждает о мифологии в разделе об эпосе. Помимо обращения к мифам и истории как фабульной основе, идущего из античных, в первую очередь аристотелевой, теорий эпоса, французский теоретик эстетики рассматривает „чудесное“, как он называет мифологию, с точки зрения „природы изображения“. Здесь Батте предлагает разграничивать аллегорическое изображение богов и „существенное“. Аллегорические божества он рекомендовал изображать мимоходом, потому что это ничто иное, как поэтический оборот, риторическая фигура, а божества несимволические представляются в эпосе или отдельно от героев или в соединении с ними:

Должно приводить в движение божества, заставляя их принимать участие в действиях людей, они должны в них, с ними или для них действовать (Батте 1806: II: 261).

Аллегорические божества он советовал использовать в проиколической поэме, тогда как в эпосе „чудесное“ должно носить несимволический характер. Батте рекомендует в эпосе отдавать предпочтение „чудесному“, почерпнутому из христианства, поскольку боги древности слишком напоминают людей. Само „чудесное“ или мифология, по мысли Батте,

это снятие покрыва с тончайших действий природы, открытие всех пружин, которыми её машина приводится в движение.

Мифологию античности Батте предлагает рассматривать в связи с единым принципом „изящного вкуса“, необходимость которого для понимания сущности искусства он подчёркивал. Мифология в его работах признаётся одной из областей „природы“, в которую Батте включал мир существующий или вселенную, настоящую, нравственную, политическую, мир „исторический“ и мир „баснословный“, наполненный богами и вымышленными героями, и мир „идеальный, или возможный“

(Батте 1964: II: 379-380). Теория мифа у Батте эклектична, целостного представления о мифе и мифологии в его работах нет, в контексте прошедших горячих споров „древних” и „новых” об отношении к античному наследию во Французской Академии его труды ближе к „древним”. Но в эстетике Батте содержался важный аспект в понимании природы мифа по сравнению с барочными концепциями и риторическими поэтиками, который был актуален для русской поэзии XVIII века. Существенно было увидеть связь литературы и мифологии на новом уровне, разграничить подход к мифологии как к области искусства и мифологии как явлению „природы”, то есть действительного мира. В „львовском кружке” идеи Батте осваивались параллельно с трудами немецкой школы, что, несомненно, стимулировало развитие интереса и к теории мифа, и к его культурно-историческому содержанию.

Труды Гердера, внимание к которым также отмечено у Державина как члена кружка Н. Львова, вносили в понимание мифологии идею исторического развития, национальной специфики. Не обращаясь подробно к изученным аспектам влияния идей Гердера на формирование художественного историзма в русской литературе, остановимся в связи с нашей задачей только на тех особенностях трактовки мифологии, которые оказались продуктивны для поэтической мифологии Державина. В своих взглядах на мифологию Гердер становится на историческую и сравнительную точку зрения. Он считает, что

мифология греков составила из сказаний разных областей: в нее влились верования народа, рассказы племен о своих предках и первые попытки мыслящих умов объяснить чудеса света и придать форму человеческому общежитию (Гердер 1977: 355).

Мифология была необходимым особым этапом развития человеческого сознания. „Непрестанное пребывание божества” сменяется созданием космогонии, а затем жестокие мифы

были потеснены и вместо этого стали воспевать в них людей и прародителей племени, тесно связывая их с древними мифами и образами богов (*там же*, 356).

Наряду с этим итоговым сужением, в более ранних работах, начиная с *Писем об изучении богословия* (1780), книги *О духе еврейской поэзии* (1782-83) и статей о народной поэзии, о поэмах Гомера, Гердер утверждает мысль о присутствии „национальной мифологии” в поэзии всех народов Востока, Азии, Европы. В споре со сторонниками приоритета классической греческой мифологии как единственного совершенного образца Гердер прививает взгляд на мифы народов мира как на пёструю многообразную картину. Новейшие открытия и известия об арабах, шотландцах, американских индейцах и скандинавах, китайцах и гренландцах, по мысли Гердера, утверждают, что не все сокровища литературы созданы в соприкосновении с античностью.

Оссиан, поставленный рядом с Гомером, скальд рядом с Пиндаром – отнюдь не неравные фигуры (...).

– пишет Гердер (Гердер 1959: 44). Такое внимание к мифологии разных народов мира несомненно сказалось в формировании эстетических взглядов членов „львовского кружка” с его интересом к народной песне, в развитии мифологических интересов М. Чулкова. Широта восприятия мифологии разных народов мира, которая была заявлена в трудах Гердера, соотносима со стремлением Державина не следовать в своей поэзии какой-то одной мифологической системе, а улавливать дух поэзии древности, воспринимать мифологизм как особенность поэтических созданий древности, свойство поэтического мышления. В державинской поэзии переплавляются античные, ветхозаветные, новозаветные, скандинавские, славянские мифы, составляясь в новую поэтическую мифологию. Свобода в обращении с архаическими мифами сочетается у Державина со стремлением ввести их в этот мир. В предисловии к позднему сборнику *Анакреонтических песен* он подчеркнёт это как одну из важных особенностей своей поэзии:

Должен предуведомить, что инде упомянуты мною в них (в песнях, Л.Х.) славянские божества вместо иностранных, для примечания, что можем и своею митологиєю украшать поэзию: Лель (бог любви), Зимцерла (Весна), Знич (май), Лада (богиня красоты), Услад (бог роскоши) и проч (Державин 1987: 8).

Наряду с более раскованным и свободным отношением к мифу как материалу своей поэзии Державин сохранял в восприятии гердеровской эстетики представление о мифологии как создании народной фантазии. Универсализм, сказавшийся в отношении к народной поэзии, сочетался у Гердера со стремлением связать древнюю поэзию с жизнью конкретных народов. Он видел в *Ветхом Завете* образы, которые были рождены простой жизнью пастухов и земледельцев Востока, и утверждал, что насладиться этой поэзией можно, только проникшись пониманием её происхождения. Обращение к народным истокам мифологии и поэзии меняло отношение к мифу, который переставал восприниматься как застывшая аллегория. Прослеживая связи мифологии и поэзии древности, Гердер видел в мифе истоки непрерывного развития сознания. Все великие национальные литературы уходят корнями в народную поэзию, в национальное прошлое:

Все нецивилизованные народы поют и действуют; они поют о том, что совершают, воспевая свои действия. Их песни – это архив народов, сокровищница их науки и религии, их теогонии и космогонии, деяний их отцов и событий их истории, отпечаток их сердца, картина их домашней жизни в радости и в горе, на брачном ложе и на смертном одре (Гердер 1959: 68).

Специальных эстетических трудов о мифе Державин не оставил, поэтому можно только сопоставлять идеи „французского” и „немецкого” направлений и развитие мифопоэтических форм в творчестве Державина. Одна из наиболее богатых в этом отношении – тема поэтического творчества, понимание природы поэзии.

В мифологии поэзии, созданной Державиным, мы остановимся на тех образах и мотивах, которые использует поэт для передачи состояния вдохновения, поскольку именно здесь пересекается рациональное отношение к мифу как элементу украшенного стиля и та свобода и размахистость в выражении поэтического чувства, для которого космогонические и антропогонические мифы становились формой переживания божественного величия мироздания и гения Творца. О своеобразии состояния вдохновения, его загадке поэт много писал

сам. А.В. Западов, рассматривая эпистолярный поэт, заметил, что Державину близок

образ певца, слагающего строки по наитию, свободного от правил, обязательных для других, не мастера или ученого, а поэта милостию божией (Западов 1979: 264).

Состояние вдохновения психологически переживается как неожиданная вспышка яркого света. Наиболее последовательно это передано в авторских объяснениях к оде *Бог* (1784):

(...) видел во сне, что блещет свет в глазах его, проснулся, и в самом деле, воображение было так разгорячено, что казалось ему, вокруг стен бегают свет, и с сим вместе полились благодарные слёзы у него (Державин 1864-1884: III: 594).¹

В *Рассуждении о лирической поэзии или об оде* он даёт этим светозарным вспышкам религиозно-мифологическое истолкование:

Вдохновение есть не что иное, как живое ощущение, дар неба, луч Божества. Поэт в полном упоении чувств своих, разгораясь свышним оным пламенем или, проще сказать, воображением, приходит в восторг, схватывает лиру и поёт, что ему велит его сердце (*там же*, VII: 532).

Такое понимание творческого восторга, по мысли Державина, переживали поэты древности. Считая оду древнейшей формой поэзии, Державин связывает с нею „восхищение чудесами мироздания, первый глас радости своей, удивления и благодарности”. По наблюдениям многих исследователей, один из ярких образов, который передаёт момент прозрения, тайновидения в державинской поэзии – это парящий орёл. В последних работах отмечается особая роль образов воды, потока, реки, состояния текучести как постоянных символов, сопровождающих творческую рефлексию поэта. Как считает А.А. Левицкий,

1 Стихотворные цитаты приведены по изданию: Державин 1864-1884.

после 1778-79 г. происходит соединение образа поэта с источниками воды (...). Образы текучести, плавности, жидкости, протекаемости, слезности станут необходимыми атрибутами в его поэтике и войдут практически во все его стихи (Левицкий 1996: 59).

Соглашаясь с этими глубокими выводами, мы продолжим наблюдения над мифологической образностью в более конкретной области творческой рефлексии – это непосредственное переживание момента вдохновения. В качестве предварительного замечания отметим, что поэт использует в этом случае разные ряды мифов – античные, библейские, славянские. Историко-культурной рефлексии в обращении к ним нет (см.: Кулакова 1968: 161-162). Мифологическая символика подчинена задачам тематическим, и здесь Державин связан с эстетикой классицизма в её отношении к мифу. Преобладающий интерес к классической мифологии также генетически близок традиции, риторике и поэтике XVII-XVIII веков. Но здесь намечается несколько более сложное отношение. Как пишет А.А. Тахо-Годи, помимо

типично классицистического понимания античной мифологии, литературы, истории как важных, неперенных аксессуаров торжественной хвалебной оды или придворной легкой поэзии, следует отметить также попытку Державина создать нечто свое, исходя из античного сюжета или имитируя ее. Максимальная оригинальность проявляется здесь в тот момент, когда он переживает античность по существу, как некую самостоятельную ценность, как жизненное влечение, близкое и дорогое по его душевному складу, его чувствам, его индивидуальности (Тахо-Годи 1978: 117).

Одно из таких переживаний античности ярко выражено в группе произведений, в которых Державин раскрывает момент вдохновения. До него в поэзии классицизма состояние поэтического восторга наиболее последовательно связывалось с одой. Сам Державин считает его неперенным достоинством высоких од и гимнов. Предметом эстетической рефлексии было витийственное начало в торжественной оде, его выражением были „восторг”, „лирический беспорядок”, „сомнения и вопрошания” и другие приёмы поэтической ритори-

рики. Русская эстетика классицизма в лице В.К. Третьяковского и А.П. Сумарокова была знакома с рассуждениями о достоинствах пиндарической оды, представленных в трактате Н. Буало *Рассуждение об оде*. Состояние „иступления” – это

чуждые места, где поэт, чтобы выразить иступление, иногда преднамеренно ломает последовательность речи, и чтобы лучше войти в это состояние рассудка, так сказать, выходит за пределы рассудочности, тщательно избегая методического порядка и правильных смысловых связей, которые лишили бы души лирическую поэзию (Буало 1985: 265).

Подкрепляя свои установки опорой на традицию Пиндара и авторитет псалмопевческой поэзии Давида, Буало создаёт свою оду на взятие Намюра, подчиняясь „демону поэзии более, чем разуму”. Рецепция эстетики Буало в русской литературной теории и поэзии XVIII века носила особый характер. Как пишет В.М. Живов, развивая в новом литературном окружении взгляды Буало, Третьяковский по-своему воспринимает ориентацию на Псалтырь, указанную Буало в полемике с „новыми”,

узаконивая связь русской оды со славянской Псалтырью, а имплицитно, следовательно, и с традициями силлабического панегирика (Живов 1996: 251).

На этой основе в первой русской оде, по наблюдениям исследователя, появляется барочный оксюморон „трезвое пьянство”, восходящий к выражению из словаря духовной аскетической литературы, в которой

оно обозначало мистический экстаз, (...) прилагалось к восторженному состоянию души, мистически соединяющейся с Божеством (*там же*, 252).

Стоящая за этим выражением идея соотносится с платоническими представлениями и может быть поставлена в контекст развития культа души у греков. В результате эллинистического переосмысления платоновских идей и их соединения с риторической традицией (учением о восторге-пафосе и психологическими доктринами) эта идея

стимулирует распространение представлений о поэтическом гении и профетическом даре поэтов (*там же*, 252-253)

– являясь, вероятно, той почвой, на которой возникли идеи трактата Буало. Присоединённая к ней Тредиаковским патристическая традиция, создавала в трактовке поэтического вдохновения особую систему словесных формул, восходивших к христианской духовной литературе, тем самым сближая „состояние обоженных причастием и соединяющихся с Божеством” и профетический дар поэта:

(...) называя поэтический дар трезвым пьянством, Тредиаковский приписывает ему провидческую значимость. Этот экстаз и обуславливает, в конечном счете, сродство одической поэзии и библейских пророчеств, тот самый божий язык, в котором нарушение логических связей открывает стоящую за гранью простого разумения истину (*там же*, 255).

К моменту прихода Державина „вдохновение” как эстетическое понятие становится, с одной стороны, формальной приметой композиции оды, а с другой, все более перемещается в область поэтической рефлексии, обретая самостоятельное развитие. Утверждённое в русской оде сближение божественного и поэтического в державинской поэзии стало почвой развития оригинальной поэтической мифологии, вошедшей значительный комплекс символов и мотивов античной и христианской мифологии. Архаика классического мифа о дарованном Музой и Аполлоном вдохновении и христианская мифология души, познающей бога, постижение духовной природы слова у Державина остаются в их художественном воплощении близки „рефлексивному традиционализму” и, вместе с тем, поэт уже ощущает свободу от них, стремясь к поиску индивидуальных и национально-языковых форм их переживания и воплощения. Подчёркивая свободу развития художественного образа у Державина, С.С. Аверинцев отмечает:

Невероятная крупность, размашистость державинских образов возможна только у него и в его время (...). Для следующих поколений перестанет быть понятным его монументальное видение России, в которой еще живет вдохновение реформ Петра.

Его положение между эпохами дает ему одновременно свободу от риторики, которой не было у его предшественников, и свободу пользоваться риторической техникой самого традиционного образца, которой уже не будет у его наследников. Первозданная энергия древнего витийства и новая святая свобода в пользовании лексическими и образными контрастами взаимно усиливают друг друга, доводя экспрессию до силы поистине стихийной (Аверинцев 1985: 20).

Природа поэтического дара, раскрытие источников вдохновения именно у Державина превращаются в самостоятельную тему. Одним из первых это отмечает В.Г. Белинский:

Чтоб верно характеризовать и определить значение Державина как поэта, должно обратить внимание на его собственный взгляд на поэзию и поэта (Белинский 1953-1959: VI: 652-653).

В дальнейшем практически все академические исследования отмечают нарастание в творчестве зрелого Державина автобиографических, личных мотивов, среди которых особое место занимают декларации своей поэтической позиции, отмеченные мгновения поэтического восторга, рождённые конкретными впечатлениями частной жизни поэта². Эстетическая основа разработки темы творчества была новой. Наряду с унаследованным от эстетики оды сближением божественного откровения и поэтического восторга в развитии темы творчества не исключается влияние комплекса предромантических идей. И среди них – учение о гении, созданное Э. Юнгом, и противостоящее утверждённой классицизмом теории подражания „природе”. Характеризуя эволюцию эстетики Державина, Л.И. Кулакова пишет:

Отход Державина от классицизма, начавшийся в конце 1770-х годов, в период общеевропейской борьбы между классицизмом и предромантизмом, становился все более осознанным. „Набору

2 Д.Д. Благой отмечает, что „наряду с широчайшим охватом современности, (...) глубоко новаторской особенностью поэзии Державина является ее автобиографичность. В своих стихах поэт не только живописует эпоху, но (...), говоря его словами, ‘переживает свою собственную жизнь’” (Благой 1957: 51). Об этом же пишут в связи с „анакреонтическими песнями” Г.Н. Ионин и Г.П. Макогоненко.

пустых, гремучих слов, скропанному по школьным одним правилам”, „холодному поучению”, „нагромождению высоты” (VII: 576) противопоставляется творчество, рожденное в порыве вдохновения (...) лирик по призванию, он осмелился отделить оду, под которой он подразумевал всю лирику, (...) поставить выше „прочей поэзии”, (...) фактически отказываясь от традиционного деления на „высокие” и „средние” жанры (Кулакова 1968: 171).

Ощущение специфики поэтического вдохновения как особого состояния души поэта и осознанная ясность его божественной природы соединялись у Державина со значительно более многообразными, чем у предшественников, художественными формами, мифологическими аллегориями и символами, сведениями из фольклора и мифологии разных народов. Весь этот материал давал богатый эстетический и литературный контекст последних десятилетий XVIII века, наиболее общие черты которого мы наметили.

В этом синтезе формируется в лирике Державина неповторимый поэтический миф о вдохновении, в котором пересеклись античные и христианские символы. Мифопоэтика Державина включает традиционные для классической античности символы искусства – струнный музыкальный инструмент в руках музы, вакхическое веселье танца, несомненно вобравшие в себя помимо античной пластики барочный аллегоризм и рациональную заданность. А рядом с ними развивается мифология „крылатой” души поэта, ядром которой становится христианский миф о первотворении, пережитый в непосредственном восприятии величия и совершенства сотворённого мира. Образами открываемого божьего мира становятся стихии земли и неба, временной круговорот, реки и ключи, птицы, пчёлы, комары, цветы, растения. Исторгнутое из души слово выражает восхищение миром и воссоздаёт его в поэтическом облике, соединяя, говоря словами самого Державина, „физику” и „метафизику”.

В стихотворениях о поэзии и поэтическом восторге наиболее органично соединяется поэтика „рефлексивного традиционализма” (С.С. Аверинцев) с её ориентацией на стилистические формулы, выражающие эти состояния, и напряжённая эмоционально взволнованная стихия поэтической души, ищущая

щей индивидуальных языковых средств для выражения этих состояний. В этом отношении характерно стихотворение *К Музе* (1797), которое среди произведений об искусстве в сборнике *Анакреонтических песен* является наиболее раскованным лирическим выражением состояния вдохновения. Написанное по конкретному случаю царской коронации Павла I, состоявшейся в день Светлого воскресения, по содержанию оно гораздо шире прокомментированных позднее в *Объяснениях* самим Державиным историко-культурных реалий, ставших толчком для его создания. Поэт создаёт картину пробуждения природы. Метафоры весны ведут к языческой мифологии одушевления природы: это „юная весна” с „нежною рукою”, с улыбкой, радостно одевающая мир в зелёные одежды, это „восходящий сквозь мглу знак”, „помавающие ветвями деревья”. При этом языческая мифология одухотворена явлением пасхальной радости. Первым её знаком становится единый хор голосов птиц, который сливается с небесной музыкой:

Как жаворонки вверх парят;
Как гусли тихи иль цевницы,
Звонят их гласы с облаков.

Ощущение христианской духовности в картину весны вносит церковнославянская лексика – „риза”, „гласы” „небесное лице” и „тварь”, соединение которых в последней строфе придаёт всей картине мирообъемлющий христианский смысл:

Смотри как солнце золотое
Днесь лучезарнее горит;
Небесное лице глядит
На всех, веселое, младое;
И будто вся играет тварь,
Природа блещет, восклицает
Или какой себя венчает
Короной мира царь?

В праздничных пасхальных песнопениях есть стихира „Воскресение Твое, Христе Спасе, Ангели поют на небесах, и нас на земли сподоби чистым сердцем Тебе славить”. В общем поэтическом строе запечатлено главное движение пас-

хального праздника – всеобщее радостное ликование на земле, рождённое воскресением и воцарением Христа. В контексте хорошо знакомых новозаветных сакральных событий и образов из духовной поэзии в мифопоэтике стихотворения Державина узнаётся строй образности, воссоздающий пасхальное ликование мира. Явление Музы соотнесено с весенней пасхальной радостью и всеобщим торжеством жизни. Сакрализация монарха, образующая второй панегирический план стихотворения, включена в эту объёмную картину как один из её вершинных моментов, соотнесённый с главным событием пасхального мифа.

В поэтической мифологии Державина можно выделить парадигму инициационного мифа об обретении поэтического дара, который получает перерождённый герой – поэт „божьей милостью”. Опора на него придаёт внутреннее единство и завершённость державинскому мифу о поэтическом творчестве. Попробуем выделить его важнейшие моменты, не претендуя на полноту обобщения. Среди наиболее ярких образов начального момента вдохновения выделяется *Ключ* с его причащением божественному источнику поэзии, в стихотворении *Любителю художеств* запечатлелся непосредственный акт рождения поэзии, а в *Радуге* сопоставлены творчество и творение мира. Во всех этих стихотворениях миф образует не аллегория поэзии, музыки, танца, а формирует почву общей лирической ситуации стихотворений. Узнавание архетипа в читательском восприятии происходит как движение от конкретного лирического чувства к философскому обобщению, которое проходит сам поэт. Миф не задан извне, как известный знак с определённой семантикой, а переживается глубоко индивидуально, живо, сохраняя непосредственность открытия собственной тайны творчества.

В стихотворении *Ключ* (1779) мифологема божественного источника актуализирует классическую мифологию Аполлона и муз и образ легендарного Кастальского ключа вдохновения. Переключка с одой Горация *К ключу Бандузии* направлена в сторону развития античной мифологемы, её конкретизации в пейзажных деталях, в которых растворён мифологизированный топос Парнаса с его лесистыми горами, падающими с высоты чистыми водами. Преображение источника в Парнасский ключ происходит во второй строфе оды, когда из зеркального,

отразившего „лице небес”, украшенного скульптурой, увенчанного осокой в тени развесистых деревьев он превращается в „текущий с горной высоты”. Соединение потока и горной высоты варьируется в первой части оды. У поэта горячее желание петь рождает зрительный, световой облик, шум потока. Устремление к высотам передано барочной метафорой, в которой полёт духа уподоблен „серне, скачущей на горы”. Узнаваемый одический образ вдохновения как подъёма в высоту, приближения к небесам, взлёта, получает у Державина обновлённую художественную семантику. Ему возвращаются непосредственно переживаемые ощущения такого воспарения. „Восхищенный взор” и „горящий дух” рождает соединённое в горном потоке впечатление чистоты и стремительного движения влаги, прекрасной в своей благотворной силе, „луга поющей”, „долы злачны”. Как справедливо отмечает А.А. Левицкий, эпитет „священный” подводит к сакральной толкованию Горация. Но кровавой жертвы, заклания козлёнка в жертву священному источнику, которое совершает римский поэт, у Державина нет, вместо этого введён „кровавый” оттенок в описание пейзажа,

сама природа заменяет кровавую жертву у Горация на бескровную у Державина, но связанную все же с ее смыслом и цветом, как и вино заменило ее в причастии у христиан (Левицкий 1996: 60-61).

Подобное соединение мифологических рядов, в данном случае классической и христианской мифологии, очень характерно для мифологии поэзии Державина. Мифологическое пространство-время возникает в сознании героя в процессе восприятия вечного суточного движения небесных светил. Их отражённый свет, фокусируясь в источнике, преобразует ландшафт³. В нём появляется вертикаль („серебристая дуга” водяных радуг, отражение горы и холмов) и горизонталь („багряный берег”, разлитое „море туманов”). „Горящий кристалл” источника, говоря словами К. Юнга, как „всевидящее око”, отражает небесные лучи, „лице небес”. Мистериальные черты проступают в созданной картине, когда во второй части

3 О наблюдателе, который видит ключ в разное время суток, см.: Западов 1979: 223-224.

оды появляются узнаваемые атрибуты мифологии Аполлона, солнечного божества поэзии и входящего в неё мифа о Парнасском ключе вдохновения: парнасский лавровый венок, ручей со священной водой вдохновения, поэзия как лирный глас, и упомянуто таинство обретения вдохновения, уже совершенное с другим поэтом („поил водой ты стихотворства”)⁴. Воспроизведённое событие сакрального мифа влияет на жанровую поэтику второй части оды, в которой звучит преображённая в поэтическую анафору заклинательная интонация в обращении к божественному источнику: „Напой меня, напой тобою,/ Да воспою подобно я (...)”. Уже совершившемуся пробуждению духа, заявленному в первой части, соответствует в последних строках молитвенная сакрализация ключа, подарившего вдохновение:

Да честь твоя пройдёт все грады,
 Как эхо гор сквозь лес дремуч:
 Творца бессмертной Россиады,
 Священный Гребеневский ключ,
 Поил водой ты стихотворства.

Внутреннее хроногнозическое время лирического переживания включается в повторяющийся воспроизводимый мифологический цикл о вечном источнике поэтического вдохновения.

В стихотворении *Любителю художеств* (1791) развитие поэтического мифа о вдохновении представлено в жанровой форме кантаты. В своих *Рассуждениях о лирической поэзии*, обобщая историю и теорию кантаты, Державин подчеркнёт её двойную, лирическую и музыкальную природу:

(...) кантата обыкновенно начинается речитативом, в котором, так сказать, предуведомляются слушатели о ее содержании, последствие же объясняет она песнями одногласными, двугласными, трехгласными, четырехгласными, пятигласными и хорами, но заключается всегда последним (...). Речитатив не что иное есть, как музыкальный рассказ или распевное чтение с музыкаю, предварительно изображающее положение сочинителя

4 Как известно, П.А. Вяземский считал эту строку „лучшей эпиграммой на М.М. Хераскова, отпущенной без умысла”; см.: Западов 1957: 368.

духа, и служит вступлением в материю песней. – Песни представляют чувства или страсти сердца, приводящие душу в движение. Речитатив должен быть тише и простее; а песни живее и пламеннее (Державин 1986: 248).

Диалога хора и поэта в кантате нет, но, в отличие от оды, в ней возникает параллельное развитие двух мотивов, один развивает прославляющую тему, а основой другого становится лирическое её развёртывание. Допускаемая разность размеров отделяет эти элементы кантаты один от другого. В кантате *Любителю художеств* первый речитатив обозначает тему – это „песнь” в честь „любителя наук изящных”. Поэт приглашает для этого Эрато, музу лирической поэзии. Таким образом, задаются два тематических направления кантаты – панегирическое и лирическое. В песенных фрагментах появляется герой, „побеждающий тьму”, „одаряющий бедных”, „покровительствующий музам”, „находящий всем веселье”. К нему обращено восторженное благодарение, он „нисходит лаской, любовью своею, всем нам веселье находит”. Мифологическая образность использована в традиционной для панегирика аллегорической функции. Торжество искусства – это „света перуны”, „лирные струны”, „минервин эгид”. Искусство подражает природе так же, как „пчелы мед с цветов собирают”.

Лирическая партия кантаты ориентирована на внутренний мир поэта. Мифологические образы в ней содержат более сложную семантику и последовательно выстраиваются в поэтический миф о встрече с музой и рождении вдохновения. В мифологическом событии обозначено сошествие музы с парнасских высот, с „горы зеленой, двуххолмистой”. В её облике отмечены черты античной богини в белой серебристой одежде, с поясом из золота, в золотом венце, с арфой в руке⁵, но в какой-то момент поэт воспринимает её как ангела: „с небесных светлых гор дорогу голубую/ Ко мне в минуту перешла”. Сравнения с „легкой серной”, с „белым голубком” узнаваемы в системе барочной эмблематики. Серна символизирует трепет, голубь – чистоту и нежность. Эта семантика ближе христианской поэзии. Завершает первую часть игра

5 О влиянии образов живописи на поэтический строй кантаты и её символику см.: Демин 1997: 35-38.

музы на арфе, которая и становится первым прообразом вдохновения. Заметим, что поэта поражает не только музыка, что было бы более естественно, а

взор черно-огненный, отверстие, как молния вослед громам, блистает, жжет и поражает всю внутренность души моей.

Звуки арфы оказывают такое же сакральное действие как огненный взор божества. Сложность мифопоэтического образа возникает в глубокой переработке не только архаических черт богини, но в стремлении синтезировать с ними уже сложившуюся мифопоэтическую традицию. В поющей музе, в её пронзающем взоре узнаются и оссианские мотивы чарующей пронзительности, воспринятой от скальдической поэзии.

Следующий речитатив создаёт картину божьего мира, небесного и земного, которая открывается прозревающему поэту. Центром её является хор небесных муз и гениев, на „крае-златых лазурных” тучах, приближающийся к земле, с которым сливаются голоса природы – соловьиный свист сквозь шум падающих вод, хохот эха по рощам и горным дебрям. Зримая картина мистериального торжества небесных сил, „сход полубогов на землю” завершается в кантате преобразованием поэта. Исполненный „священного восторга”, поэт уподобляет своё состояние поединку Аполлона со змеем. Метафора вдохновения – это победа над драконом, знаменующая переход в героическое состояние духа, которым завершается инициационный обряд. Мистериальный характер таинства подчеркнут в столкновении небесных и хтонических сил, в противостоянии жизни и смерти. Борьба света и мрака и победа солнечного божества являются кульминацией кантаты. Торжественные пляски „наяд и фаунов” в честь схождения Эрато смешиваются в финале с весёлым русским танцем в честь покровителя искусств. Таким образом, можно отметить, что мифологическая образность речитативов кантаты воспроизводит парадигму инициационного мифа. Поэтический миф об обретении вдохновения повторяет главные моменты архаической модели. Но необходимо отметить некоторые особенности державинской мифопоэтики, которые можно назвать характерными именно для него в развитии темы вдохновения. Мифологическая символика, сочетающая античную и христианскую

семантику, не только придаёт сакральный характер событию, выступая носителем философо-эстетического смысла произведения. Лирический, глубоко индивидуальный характер её использования в стихотворении проявляет особый психологический план творческой рефлексии, о котором мы уже упоминали в начале работы в связи с эпистолярным поэтом. Ощущение творческого процесса как последовательного вхождения в особое состояние, не похожее на обычное, отмечено в кантате обретением иного видения, иного слуха, иного состояния души:

Наполнил грудь восторг священный,
Благоговейный обнял страх,
Приятный ужас потаенный
Течет во всех моих костях;
В весельи сердце утопает,
Как будто бога ощущает,
Присутствующего со мной!

Поэтический миф об обретении вдохновения, о встрече с музой Эрато, о пробуждении героики творческого восторга выступает в художественной форме развития мифологии о поэтической душе. Циклическое время мистериальной борьбы и победы солнечного божества переживается как неповторимое мгновение, вспышка душевных сил, способность в восприятии мира перешагнуть границы видимого, увидеть „склонившиеся долу небеса”. Миф о сакральном дарении вдохновения превращается в поэтический миф о преображении души, о постижении божественного промысла. Присущая классицизму метонимическая связь изображаемого и подразумеваемого проявлялась в кантатах в виде создания мифологической картины и толкования её аллегорического смысла, состоящего в прославлении реальных героев, в честь которых она написана⁶. В кантате *Любителю художеств* это соотношение реализовано не столь прямо. Прославление покровителя искусств заслоняется лирической партией кантаты, открывающей восторг вдохновения, смысл которого состоит в

⁶ См., например, более позднюю кантату *Персей и Андромеда* (1807); см.: Демин 1998: 217-218.

приближении к высшим божественным ценностям⁷ в ощущении покровительства бога.

Стихотворение *Радуга* входит в поздний небольшой цикл, изданный Державиным в 1806 году первоначально отдельной брошюрой вместе со стихотворениями *Облако* и *Гром*, а затем включённый во второй том собрания сочинений. В развитии темы вдохновения *Радуга* может быть названа одним из итоговых созданий, потому что в стихотворении представлен последний этап творческого состояния – создание произведения искусства. Мотив творения представлен в трёх событиях: радуга – создание Бога, радугу пишет изограф-живописец Апеллес и радугой вдохновлён поэт. Как и в предыдущих стихотворениях о творчестве, в создании поэтики *Радуги* использованы античные и библейские мифологические образы и представления. К ним следует добавить и славянский мифологический контекст, ощутимый в общем контексте маленького цикла с его поэтизацией издревле присущих славянской мифологической картине мира стихий грома, дождя и радуги. Многообразие вариаций мотива возникает в связи с использованием ряда значений слова „радуга”, среди которых актуализируется и архаическая семантика. По предположениям исследователей, слово „радуга” образовано от корня „рад”, отмечаемого в памятниках и диалектах в значении „весёлый”. Постепенно этот корень соединился со значением „блестящий”, „светящийся” (Шанский; Иванов; Шанская 1971: 377). Именно эта семантика ощутимо влияет на общий строй поэтической лексики в первой части стихотворения. Но завершённый образ радуги в стихотворении сложнее только национально-языковых сближений с общей семьей радости и света. Мифологема „радуга” сформировалась в процессе обращения к разным мифологическим истолкованиям этого небесного явления. Большое распространение радуга и связанные с нею поверья имеют в славянской мифологии. Помимо чисто метеорологических примет о наступающей хорошей погоде, с радугой связаны представления о том, что видеть радугу – к добру. Радуга у славян – символ урожая, плодородия, избытка. Цвета радуги южные славяне толкуют в связи с разными куль-

⁷ Отметим, что именно фрагмент о победе Аполлона над Тифоном войдёт в контекст пушкинской поэзии.

турами: зелёный цвет – это трава, жёлтый – просо, красный – вино, оранжевый – жито. Примечательны поверья сербов и хорватов о том, что Бог с помощью радуги показывает женщинам, как надо ткать и какие цвета соединять (Толстой 1995: 330-331)⁸. В библейских представлениях радуга появляется в мифе о всемирном потопе.

Я полагаю радугу мою в облаке, сказал Бог Ною, чтоб она была знамением вечного завета между мною и между землею (*Быт.* IX, 13).

Радуга выступает предвестием будущего существования земли, исчезновения всемирного потопа. Наряду с этим, украшением престола Бога выступает радуга, „подобная смарагду” (*Откр.* IV, 3), и над головою ангела, которого видел Иоанн, была радуга (*Откр.* X, 1). Как отмечается в *Библейской энциклопедии*, в *Откровении* использовано греческое слово *iris*, означающее величественный круг или светлый венец (*Библейская энциклопедия* 1990: 594). Соединение значений „венец” и „радуга” содержится в книге пророка Иезекииля:

В каком виде бывает радуга на облаках во время дождя, такой вид имело это сияние кругом (I, 28).

Лирическая ситуация в стихотворении задана выбором двух точек зрения на радугу – художника и поэта. Апеллес, великий древнегреческий художник, красота картин которого вошла в легенды, представлен в державинском стихотворении как подражатель природе. Основа его творчества – ремесло. Апеллес превосходит всех в „дивном мастерстве”. „Дерзкой рукой” его кисть создаёт полукружье разных цветов. Заметим, как Державин передаёт в этих жестах античного художника

8 В исследовании А.Н. Афанасьева представлены значения слова *радуга* по различию впечатлений, производимых на древнего человека. Радуга – лук, дуга, арка. По этим обозначениям радуга сближается с Перуновым луком, с текучей водой, изогнутым мостом. Афанасьев приводит значения, взятые из словаря Павмы Берынды *Лексикон славяно-русский* (Киев, 1653) и Лаврентия Зизания *Лексис сиречь речения, вкратце собранные и из славянского языка на простой русский диалог истолкованы*, где радуга представлена как „сморщ-оболок, который с неба спустившись, воду с моря смочет” (Афанасьев 1982: 100-101, 400-401).

тайну живописи. Её основа – твёрдый рисунок и разные цвета. Такому мастерству противостоит невидимое создание „огненной ткани”. Здесь творец – мастер, „чей взгляд один все образует”. Несовершенство живописного изображения радуги заключено в изначальной установке на копию. Создание радуги для изографа – это составление картины („сделай, составь твердой чертой”). Превосходство небесной радуги заключено в её всеохватности, простирающейся во времени и пространстве. Наблюдатель видит радугу, „дугой” склонившуюся над головой, пленён разноцветьем её „тихого луча”. Вслед за этим рационально обобщает в явлении радуги все краски, „яркие несметные, которыми завсегда славится мир”. Примечательной чертой изображённого сияния является его зеркальность и симметричность⁹. В стихотворении обозначена своего рода симметрия небесного радужного сияния и земного блеска „каменной дорогих, светлости порфир”, за которой „пунктиром” обозначено подлинное и мнимое, отражённое величие, заявленное в вопросительной интонации последней строки второй строфы:

Где красота, блеск разноцветных
Камней драгих, светлость порфир
(...)
Чем могут монархи хвалиться,
Светиться?

Тождество божественного и природного начала подчёркнуто во фрагменте, воссоздающем рождение радуги из слияния солнечной и водной стихий:

Только одно солнце лучами
В каплях дождя, в дол отразясь,
Может писать сими цветами,
В мраке и мгле вечно светясь
(...)
Может ли кто в свете небесном
Чтиться равно солнцу тому,
В сердце моём мрачном, телесном,

⁹ О характерности этой черты композиции державинских стихотворений пишет Крон 1995: 271-272.

Что, озарив тяжкую тьму,
Творит его радугой мира (...).

Современные исследователи пишут о том, что понятия Бога и природы у Державина тождественны, и видят в этом проявление деизма Державина во взгляде на природу, широко распространённого в XVIII веке (Западов 1979: 260). В логике такой трактовки солнце – это явление божества. Но в стихотворении *Радуга* источник сближения в большей мере восходит не к деистической философской картине мира, а к христианской традиции изображать Бога солнечной метафорой. Она имеет древние истоки и закреплена в целом ряде псалмопевческих образов: „Господь Бог есть солнце и щит” (*Пс.* 83. 12), „престол его как солнце предо мною” (*Пс.* 88. 37) и др. В державинском стихотворении природа не отождествляется с Богом, а признаётся творением Бога. Красота природы есть высшее создание Творца. Мгновение божественного творения в стихотворении уподоблено искусству. Единым источником абсолютной красоты провозглашается божественное творение мира. Онтологический аспект напрямую связан с гносеологическим. Поэт не копирует природы, потому что не разум определяет его дар. В определении состояния поэтического вдохновения („пой, лира!”) появляются образы „мрачного телесного сердца”, внесённого в него „чистого духа”, рождённого им „утреннего пения”, „тишины в глубине чувств”. Показателен появившийся здесь образ „тишины”, который можно назвать частотным для державинской поэзии. С ним почти неизменно связаны состояния внутреннего покоя, святости, гармонизации отношений с миром. Перерождение сердца – центральный мотив последней части стихотворения. Он прочитывается в контексте христианской антропологии. Вместилищем духа (души) является сердце, именно сердце совершенствуется и исправляется в богопознании. Пророк Иезекииль передаёт волю Бога об обновлении людей как стремление обновить их сердца:

и возьму из плоти их сердце каменное и дам им сердце плотяное
(*Иез.* 11. 19).

Иоанн Лествичник пишет об „огне духовном, пришедшем в сердце и воскрешающем молитву”. Вдохновение – это проникновенное ощущение величия и благодати творца: „Бога воспой, смелым пареньем чистого внутрь сердца вноси (...)”. Образ „радуги мира” – итоговый для развития концепции поэтического творчества. Его художественная семантика вбирает значения, сформированные библейскими текстами, в которых радуга – залог обретения некатастрофического, „тихого” существования, и, одновременно, в державинском мифе о вдохновении это примирение божьего и человеческого:

Светлая чтоб радуга мира,
В небе явясь в цвете зарей,
Стала в залог тихих дней мира
К счастью всех царств и царей (...).

Поэтическая мифология Державина обширна и многообразна по своим истокам и по формам освоения архаических моделей из мифологии разных культурно-исторических эпох. Мы сосредоточили своё внимание только на двух из них – античной и христианской. На основании наблюдений можно сказать, что в развитии поэтического мифа о вдохновении присутствует парадигма инициального мифа об обретении поэтического дара. Её художественное содержание ориентировано на классическую мифологию Аполлона и муз. Наряду с этим, поэтическая мифология Державина развивается в направлении всё более глубокого освоения христианской мифологии преображения души. Христианские антропологические идеи о связи духа – души – слова становятся в поэзии Державина основой свободного и яркого мифопоэтического образа пробуждения поэтической души.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев, С.С.
1985 *Поэзия Державина*, в: Державин Г.Р., *Оды*, Москва 1985.
- Афанасьев, А.Н.
1982 *Древо жизни. Избранные статьи*, Москва 1982.
- Батте, Ш.
1806 *Начальные правила словесности*, Москва 1806.
1964 *Изящные искусства, сведенные к единому принципу* [пер. А. Рома], в: *История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли*, Москва 1964.
- Белинский, В.Г.
1953-1959 *Полное собрание сочинений*, Москва 1953-1959.
- Библейская энциклопедия*
1990 *Библейская энциклопедия. Труд и издание архимандрита Никифора*, Москва 1891, репринтное издание, Москва 1990.
- Благой, Д.Д.
1957 *Гаврила Романович Державин*, в: Державин Г.Р., *Стихотворения*, Ленинград 1957.
- Буало, Н.Д.
1985 *Спор о „древних” и „новых”*, Москва 1985.
- Гердер, И.
1959 *Извлечения из переписки об Оссиане и о песнях древних народов* [пер. Е.Г. Эткинда], в: Гердер И., *Избранные сочинения*, Москва-Ленинград 1959.
1977 *Идеи к философии истории человечества*, [пер. А.В. Михайлова], Москва 1977.
- Грот, Я.К.
1997 *Жизнь Державина*, Москва 1997.

- Демин, А.О.
1997 *Театрализованные формы в лирике Державина, „Гуманитарные науки в Сибири”, Серия филологическая, 1997: 4.*
- 1998 *К истории русских поэтических обработок мифа о Персее и Андромеде, „Русская литература”, 1998: 3.*
- Державин, Г.Р.
1864-1884 *Сочинения с объяснительными примечаниями Я.К. Грота, изд. Академии наук, Санкт-Петербург 1864-1884: I-IX.*
- 1986 *Продолжение о лирической поэзии. Часть 3-я, в: XVIII век, Ленинград 1986: XV.*
- 1987 *Анакреонтические песни, Москва 1987.*
- Живов, В.М.
1996 *Язык и культура в России XVIII века, Москва 1996.*
- Западов, А.В.
1957 *Примечания, в: Державин Г.Р., Стихотворения, Ленинград 1957.*
- 1979 *Поэты XVIII века, (М.В. Ломоносов и Г.Р. Державин), Москва 1979.*
- 1988 *Державин, в: Словарь русских писателей. XVIII век, Ленинград 1988:1.*
- Каменский, З.А.
1974 *Русская эстетика первой трети XIX века. Классицизм, в: Русские эстетические трактаты первой трети XIX века, Москва 1974: I.*
- Кочеткова, Н.Д.
1993 *Тема „золотого века” в литературе русского сентиментализма, в: XVIII век, Санкт-Петербург 1993: XVIII: 172-186.*
- Крон, А.Л.
1995 *Евгению. Жизнь Званская как метафизическое стихотворение, в: Гаврила Державин. 1743-1816, Симпозиум, посвященный 250-летию со дня рождения, Нортфильд, Вермонт, 1995.*

- Кулакова, Л.И.
1968 *Очерки истории русской эстетической мысли XVIII века*, Ленинград 1968.
- Макогоненко, Г.П.
1987 *Анакреонтика Державина и ее место в поэзии начала XIX века*, в: Державин Г.Р., *Анакреонтические песни*, Москва 1987.
- Левицкий, А.А.
1996 *Образ воды у Державина и образ поэта*, в: XVIII век, Санкт-Петербург 1996: XX.
- Тахо-Годи, А.А.
1978 *Античные мотивы и образы в поэзии Державина*, в: *Писатель и жизнь*, Москва 1978.
- Толстой, Н.И.
1995 *Радуга*, в: *Славянская мифология. Энциклопедический словарь*, Москва 1995.
- Шанский, Н.М.; Иванов, В.В.; Шанская, Т.В.
1971 *Краткий этимологический словарь русского языка*, Москва 1971.