

МОРЕ В РУССКОЙ ЛИРИКЕ 1820–1830-х ГОДОВ

Ф. П. Федоров

В реестре тех природных, географических топосов, которые являются предметом интенсивного переживания и осмысления человека, т. е. входят в общекультурный арсенал в числе важнейших универсалий, находится море. В большей или меньшей степени жизнь европейского человечества с мифологических правремен связана с морем. Гомер эпическое событие перенес с суши на море, и оно стало не только пространством действия, но и действующим лицом, персонажем; противостояние человека и моря, не только фабульное, но и семантическое, образует основу основ «Одиссеи». Андре Боннар в знаменитой «Греческой цивилизации», в главе с весьма значительным названием «Одиссей и море» писал о гомеровской рецепции моря: «Одиссей страшит моря, но в то же время любит его и хочет овладеть и насладиться им. Это беспредельное пространство, мысль о котором «разбивает ему сердце», как он говорит, одновременно обладает огромной притягательной силой, в первую очередь, скажем без обиняков, из-за выгоды, которую можно из него извлечь». И далее: «...зов моря и неведомых стран так же силен, как и внушаемый ими страх. В легенде об Одиссее проявляется не только стремление к наживе, но и свойственная греческому народу беспредельная любознательность в отношении мира и его чудес» (Боннар 1994: I, 87).

Эпоха Великих географических открытий, эпоха Колумба, Васко да Гамы, Магеллана, ввела море в европейский повседневный мир. Луис де Камонс возвел ренессансное мореплавание в ранг эпоса, создал в «Лузиадах», этой европейской «Одиссее», ренессансную мифологию моря, а в сонете любовь к женщине сравнивает с любовью к морю, то и другое объявляя «источником жизни»:

*Как смерть в глаза видавший мореход,
Добравшись вплавь до берега чужого, –
Пушкой «забыть о море» дал он слово,
Пусть он и ветер, и волну клянет, –*

*Уже наавтра, с сердца сбросив гнет,
Он золота, он бури жаждет снова
И вот воспрял, и длань его готова
Направить парус в гибельный поход, –*

*Так я от бури сладостного взора
Хотел бежать, я изменил отчизне,
Я слал проклятья ветру и волне,*

*Но возвращаюсь к вам, моя сеньора,
Чтоб снова там найти источник жизни,
Где лишь недавно смерть грозила мне.*

(Камюэнс 1980: 96)

Море чрезвычайно актуализировал Макферсон в «*Песнях Оссиана*», но на смену ренессансному морю, чьей сутью являлось приключение, исполненное трагедий и баснословных удач, явилось суровое северное море.

Но подлинно вдохновенным переживанием моря в его бесконечных метаморфозах, в его ужасающих и в его пленительных обликах отмечена романтическая эпоха, первые десятилетия XIX века.

Море никогда не покидало европейское сознание, и не только по причине каких-либо необходимостей и целесообразностей, но, может быть, прежде всего потому, что оно, по справедливым словам Валери, «тайнственно связано с жизнью» (Валери 1976: 346). За несколько лет до Валери, но не в онтологическом, а в историческом срезе о море прекрасно сказал Пастернак:

*Придается всё.
Лишь тебе не дано примелькаться.
Дни проходят,
И годы проходят
И тысячи, тысячи лет.
В белой рьяности волн,
Прячась
В белую пряность акаций,
Может, ты-то их,
Море,
И сводишь, и сводишь на нет.*

(Пастернак 1990: I, 258)

О «психофизиологических основах» европейского «морского комплекса» на широчайшем литературном, философском и научном материале в недавнее время писал В. Н. Топоров (Топоров 1995: 575–622).

В статье речь пойдет о коротком, но, очевидно, самом «морском» периоде русской лирической словесности, когда крупнейшими поэтами Золотого века были созданы стихотворения, совершенно различные по своему пафосу, по своей идеологии, но образовавшие некий единый текст, единый морской «роман», и его парадигмы в высшей степени проявляют те сближения и те отталкивания, те трансформации, которыми была озаглавлена картина мира русской словесности 1820–1830 годов.

Один из ключевых морских текстов 1820-1830-х годов – элегия Жуковского «*Море*» (1821–1822), хорошо известное современникам (см., в частности: Жуковский 2000: 608–609) и находящееся в центре рецепционного поля. Как и во всех элегиях поэта, начиная с «*Сельского кладбища*» (1802), лирический субъект («я») «*Моря*» в качестве первичной функции (или первичного дара) имеет функцию созерцания, только – в отличие от равних элегий – предметом созерцания является не садово-парковый (как в «*Славянке*») и не лесной (как в «*Вечере*») топосы, главные для Жуковского, а топос морской. Основным импульсом, побудившим Жуковского обратиться к морю, менее всего был оссианизм; оссиановская семиотика моря в элегии если и присутствует, то не в актуализированном, значительно преобразованном, едва ли не снятом виде; по всей вероятности, основным импульсом (и именно импульсом) был Байрон, переживший поэтом в процессе перевода «*Шильонского узника*» (1821–1822). Морской «сюжет» строится по традиционной для Жуковского матрице, восходящей к «*Сельскому кладбищу*» и особенно к «*Вечеру*»: созерцание трансформируется в медитацию, ведущую к познанию истины, раскрытию «тайны» жизни и бытия; в этом смысле матрица Жуковского – некий вариант фаустианы, фаустовского комплекса. Именно поэтому для элегии, как и для других стихотворений, крайне существенна система вопросов, имеющих когнитивную и эмоционально-риторическую функцию: «Что движет твое необъятное лоно? / Чем дышит твоя напряженная грудь?» (Жуковский 2000: II, 226–227; далее без указания страниц). Вопросы, задаваемые в «*Море*», – того же ряда, что и вопросы, например, в «*Невыразимом*»: «Что наш язык земной пред дивною природой?», «Но льзя ли в мертвое живое передать? / Кто мог создание в словах пересоздать? / Невыразимое подвластно ль выраженью?..» И хотя в этих вопросах на авансцене находится та риторичность, которая не нуждается в ответе, поскольку содержит его в себе, тем не менее они, эти вопросы, главной целью имеют все то же глубинное познание сущности бытия.

Первичное определение моря как результат созерцательного опыта и как сложившаяся точка зрения содержится в первом стихе: «Безмолвное море, лазурное море...», и оно повторяется еще раз в пятом стихе. Повтор на небольшом словесном пространстве порождает и эмоциональное напряжение, и будучи риторическим приемом переводит текст в риторическое русло, становится знаком его членения на констатирующую и на аналитическую части. Наконец, с точки зрения грамматической являясь обращением, «Безмолвное море, лазурное море...» свидетельствует не о дистантных, а о контактно-интимных отношениях человека и моря.

«Безмолвное» и «лазурное», лексемы, готовящие небесный мотив, который и появится в конце первой части – 10-м стихе («Далекое светлое небо»), в переводе на элегический язык раннего Жуковского означают не что иное, как тихое и светлое, это их синонимические инонаименования. Свет – это свет неба, свет сакральный, содержащий Евангельскую коннотацию Бога как Света. Сакральная семантика света поддержана одной из самых значимых и самых «жуковских» лексем – «типиной», утвержденной еще в «*Сельском кладбище*» и

«Вечере» и ставшей одной из самых частотных в романтическом словаре. Тишина свидетельствует о Божественном присутствии, поскольку является не столько атрибутом, сколько результатом Творения. Но тишина у Жуковского – не только внешнее, но и внутреннее пространство, это, говоря словами Тютчева, «души высокий строй», молитвенное безмолвие, «исихия» (Федоров 2002: 23–26). Дважды повторенное «Безмолвное море, лазурное море...» утверждает тишину и свет как истинное, изначальное состояние моря, как его сущностный смысл. Поэтому созерцание моря рождает очарование (в системе Жуковского очарование – антитеза разочарованию, и свидетельствует не только о притяжении мира, но и о его светло-божественном переживании; разочарование же – дьявольский искус, сакральная катастрофа, как у Пушкина в «Демоне», или у самого Жуковского: «Прошли, прошли вы, дни очарованья!»). Море рождает и медитацию как способ познания, как путь к истине. Этапами этого пути являются следующие констатации: «Ты жив» – «ты дышишь» – «море «наполнено» «смятенной любовью» – море наполнено «тревожной думой». В этом смысле море «тронуто» тем пантеистическим началом, о котором сказано в «Невыразимом»: «Сие присутствие Создателя в создание...» Но очень важно, что гармония внешнего скрывает «дисгармонию» внутреннего («смятенье», «тревогу», «напряжение»); море – это «бездна»; при всей семантической нейтральности «бездны» в «бездне» есть глубина, «пугающая» человека, есть если не опровержение, то коррекция «тишины» и «света», содержащаяся в том отсутствии определенности, которое есть в «смятенной любви» и «тревожной думе», в двузначности чувства и мысли. Это и есть свидетельство «глубокой тайны» моря. Вопросы 5-8 стихов и связаны с стремлением разума превратить, используя кантовскую терминологию, «вещь в себе» в «вещь для нас», т. е. познать, раскрыть эту «тайну». Созерцающий разум остановился перед познанием «безмолвной» и «лазурной» «бездны».

9–10 стихи, завершающие первую часть, хотя и вопросительны, тем не менее содержат ответ, в них есть мыслительно-духовное озарение: «Иль тянет тебя из земныя неволи / Далекое светлое небо к себе?...» И все же они вопросительны, они еще догадка, не подтвержденная доказательством, поэтому они и завершают первую часть.

«Небо и Море, – писал Поль Валери, – стихии, неотделимые от широчайшего взгляда: наиболее простые, наиболее свободные с виду, наиболее изменчивые в целостной протяженности своего исполинского единства и вместе с тем наиболее однообразные, наиболее явственно понуждаемые чередовать все те же состояния безмятежности и тревоги, возмущенья и ясности» (Валери 1976: 341). Валери смотрит на море и небо как на универсальные физические данности, в силу своей универсальности обретающие онтологический характер, в силу своей онтологичности обретающие некую двойственность состояния, точнее, невозможность однокачественного состояния, неизбежность смены состояний на противоположные. Онтологический универсализм моря и неба был осознан древними, в частности, древними греками, осознавшими видимый мир как единство неба и моря, Зевса и Посейдона. Жуковский в эту универсальную ди-

аду небо – море вносит религиозный, христианский смысл, связанный с утратой (или боязнью утраты) высшего бытия бытием низшим.

На исходе первой части декларируется оппозиционная структура небо – море, верх – низ, где небо есть свет, утверждаемый целой серией «светоносных» лексем, явленных уже в части второй: «светозарная лазурь», «облака золотые», «радостно блещешь звездами» и т. д.; море же, находящееся в «земной неволе», устремлено из этой «неволи» к небу; эта устремленность к небу утверждает «чистую» и «сладостную» (еще одна лексема из сакрального лексикона Жуковского) жизнь моря.

Итак, первая часть стихотворения (1–10 стихи) завершается постановкой проблемы и гипотезой о ее сущности, сформулированной в форме вопроса. Вторая часть (11–28 стихи) – декларация постигнутой, точнее, постигаемой истины, разгадка «тайны». Море – это не что иное, как отражение неба, небесного света, более того, море – это второе «я» неба; низринутое в «земную неволю», оно «живет» небом, оно неотрывно от неба, его облик, его жизнь продиктованы небом. 11–16 стихи и повествуют о небесной гармонии, опрокинувшейся в море и определившей свет, «сладостность», гармонию его жизни. «Безмолвное море, лазурное море...» и есть то состояние моря, которое обусловлено его непосредственным контактом с небом; море как низ преобразовано небом как верхом.

*Таинственной, сладостной полное жизни,
Ты чисто в присутствии чистом его:
Ты льешься его светозарной лазурью,
Вечерним и утренним светом горшишь,
Ласкаешь его облака золотые
И радостно блещешь звездами его.*

17 стих демонстрирует появление туч, «темных», враждебных сил, прокладывающих между морем и небом непроницаемую границу, отнимающих у моря «ясное небо», небесную «светозарную лазурь». «Темные тучи» в силу не столько своей цветовой «темности», но прежде всего функциональной «темности» – антиподы небесного света, его оппоненты и злопыхатели, орудия демонических сил, если не сами эти силы; их функция – разрыв онтологической цельности, в результате которого море, низ утрачивает свет; тучи обрекают нижнее, морское бытие на жизнь без света, замыкают это бытие в темноте, во мраке.

Буря, разыгрывающаяся на море, – это битва моря с «тучами» во имя неба, во имя света, битва с демоническими силами, разорвавшими онтологическую целостность бытия: «Ты бьешься, ты воешь, ты волны подъемлешь, / Ты рвешь и терзаешь враждебную мглу». Море предстает в облике едва ли не эпического героя, некоего Георгия-победоносца, поражающего дракона.

Но победа: «И мгла исчезает, и тучи уходят...» – не возвращает необходимой тишины:

*И сладостный блеск возвращенных небес
Не вовсе тебе тишину возвращает;
Обманчив твоей неподвижности вид:
Ты в бездне покойной скрываешь смятенье,
Ты, небом любуясь, дрожишь за него.*

«Возвращенные небеса» возвращают и докатастрофическую лексику: «сладостный блеск», «смятенье», «бездна», «тревога», «тишина» (синоним «безмолвия»), что означает возвращение докатастрофической ситуации. Но вместе с тем финал (24–28 стихи) – постижение «глубокой тайны» моря, его подлинного смысла, его подтекста, и это – смятенье, постоянная тревога, страх за небо. Море, будучи отражением неба, его «светозарной» сущности, бьется с «враждебной мглой» не только за собственную «тишину», но и за небо, так же, как и море, деформируемое «враждебной мглой», и в этом некая субъектность моря; страх же, «дрожь» содержат не только возможность утраты неба, но и некоего изменения первосущности неба, не говоря же о трагическом разрушении первозданной мировой целостности, «светозарного» единства бытия. Движение стихотворения – это интернизация моря, интернизация явления, «внутренняя форма» которого содержит драму, скрываемую «внешней формой». Прорыв к мировой драме, совершенный в финале лирическим субъектом, изменяет и смысл начальной «очарованности», которая перестает быть «очарованностью» «внешней формой», но становится «очарованной» «формой внутренней».

Не менее очевидна и идея цикличности, вечной повторяемости безмолвия и бури, света и тьмы; и эта цикличность определяет вечную тревогу мироздания.

Мифология моря у Жуковского – это одновременно и мифология любви; стихотворение – история любви, рассказанная на языке иносказания и тем самым переведенная на метафизический уровень. В этом смысле «*Море*» Жуковского при всех байронических импульсах и контекстах всецело укладывается в границы исконного, родового элегически-песенного пространства Жуковского, сформировавшегося до Байрона.

Метафизическая концепция моря, построенная Жуковским, будет поддержана спустя десятилетие Тютчевым в стихотворении 1833 г. «*Сон на море*», естественно, находящемся в тютчевской семантической и языковой системе. Море и сон – равновеликие субстанции, одна из которых есть внешнее бытие, другая – бытие внутреннее, подсознательное, и эти два антитетичных бытия, по Тютчеву, взаимопроникаемы, и человек есть не что иное, как центр их пересечения, их взаимодействия и противодействия.

*И море и буря качали наш челн;
Я, сонный, был предан всей прихоти волн.
Две беспредельности были во мне,
И мной своевольно играли оне.
Вкруг меня, как кимвалы, звучали скалы,
Окликнулись ветры и пели валы.*

*Я в хаосе звуков лежал оглушен,
Но над хаосом звуков носился мой сон.*
(Тютчев 1957: 136–137)

Диада море – сон не впервые возникла у Тютчева; она содержится уже, хотя и в ином структурном воплощении и с иными функциями, в стихотворении, начинающемся стихами: «Как океан объемлет шар земной, / Земная жизнь кругом объята снами...» Основной предмет разговора в стихотворении 1833 г., как о том свидетельствует и название, – сон, «беспредельность» сновидческих, подсознательных видений, трансформирующих земное бытие, но трансформирующих в сторону тишины, «легкости», света, гармонии. В то время, как море, вторая «беспредельность», воплощающая внешнее бытие, есть хаос, не только «оглушающий» сознание, но и врывающийся в него, в сон; хотя сон, в отличие от человека, лирического субъекта, «я», и вынесен в некое верхнее пространство («над хаосом звуков»), тем не менее:

*Мне слышался грохот пучины морской,
И в тихую область видений и снов
Врывалась пена ревущих валов.*

Человек – есть центр пересечения внешнего, морского и внутреннего, подсознательного бытия, и не только центр пересечения, но и объект их воздействия, их внесубъектная игрушка, человек есть игральница «моря» и «сна».

И для стихотворения Жуковского, и для стихотворения Тютчева при всей их мифологической «фактурности» свойствен некоторый аллегоризм, как раз и устремляющий их в сторону метафизической «конструктивности».

Море Пушкина – море совершенно иного, чем у Жуковского и Тютчева, смысла, совершенно иной функции. Морские стихотворения Пушкина образуют целостный и весьма драматический сюжет, который может быть рассмотрен и в диахроническом и синхроническом аспектах. Начало ему было положено, как известно, черноморскими впечатлениями 1820 г., обретшими байронические формы, что и воплотилось в стихотворении «*Погасло дневное светило...*», тогда же написанном. Если для морской элегии Жуковского Байрон был лишь импульсом, то для Пушкина – образцом и моделью. Как известно, в оглавлении «Стихотворений Александра Пушкина» 1829 г. и 1832–1835 гг. элегия имела подзаголовок «Подражание Байрону», а в «тетради Капниста» – название «*Черное море*» и эпиграф из «*Чайльд-Гарольда*»: “Good night my native land. Вугон” (см.: Сидяков 1997: 480). Через четыре года Пушкин напишет о Байроне: «Он был, о море, твой певец» (Пушкин 1999: 51). Байрон для Пушкина неотделим от моря, и прежде всего Байрон таких ключевых произведений, как «*Паломничество Чайльд-Гарольда*» и южные поэмы. Пушкин реконструирует в стихотворении чайльд-гарольдовскую событийную схему: герой, разочарованный во всех ценностях родной страны, покидает Англию и отправляется в края «неизъяснимой красоты»:

*Дул свежий бриз, шумели паруса,
Все дальше в море судно уходило,
Бледнела скал прибрежных полоса,
И вскоре их пространство поглотило.*

.....
*Когда же солнце волн коснулось краем,
Он лютню взял, которой он привык
Вверить все то, чем был обуреваем
Равно и в горький и в счастливый миг,
И на струнах отзывчивых возник
Протяжный звук, как сердца стон печальный,
И Чайльд запел, а белокрылый бриг
Летел туда, где ждал их берег дальний,
И в шуме темных волн тонул напев прощальный.*

(Байрон 1974: 150)

«Прощальная песня» Чайльд-Гарольда завершается словами:

*Наперекор грозе и мгле
В дорогу, рулевой!
Веди корабль к любой земле,
Но только не к родной!*

(Там же: 152)

У Пушкина, как и у Байрона, море – срединное, пограничное пространство, разделяющее и связующее антигетичные пространства: негативный мир цивилизации и «волшебные края».

С одной стороны:

*Я вижу берег отдаленный,
Земли полуденной волшебные края;
С волненьем и тоской туда стремлюся я,
Вспоминаньем упоенный...*

С другой стороны:

*Лети корабль, неси меня к пределам дальным
По грозной прихоти обманчивых морей,
Но только не к брегам печальным
Туманной родины моей...*

(Пушкин 1999: 35)

У Пушкина, как и у Байрона, очевиден раннеромантический вектор движения: от смуты к покою, от тоски к радости, от мрака к свету, от разочарования к «очарованию».

Море – пространство не только посреднической, но и жизнетворческой функции; море определяет духовное обновление, возрождение человека. Буду-

чи «безграничным», бесконечным, море наделяет человека «бесконечным» началом, погружает его в духовную беспредельность. Весьма значимо, что Чайльд-Гарольд «запел» после того, как морское пространство «поглощило» родной берег.

Аналогично местоположение лирического субъекта в стихотворении Пушкина. Но здесь существенно одно обстоятельство. Море Пушкина при всей его позитивности двойственно. С одной стороны, оно «утрюмо» (сказано «утрюмый океан», но океан в стихотворении синонимичен «морю»). Еще более важен другой семантический штрих: «По грозной прихоти обманчивых морей» корабль может быть «вынесен» к «волшебным краям», но и «к брегам печальным / Туманной родины моей...» Есть воля лирического субъекта, которая может не согласовываться с «грозной прихотью», произволом моря, дополнительно к возвышенной «грозной прихоти» охарактеризованного как «обманчивое», т. е. совершенно травестированно. Прочитываемые 18–19 стихи во многих отношениях объясняют начальную (4 стих) характеристику моря («океана») как «утрюмого». Деструктивность моря, по крайней мере, может быть определена тремя факторами. Во-первых, Байроном, свидетельствующим и о «штормах» (Байрон 1974: 206), и о «зlobe волн соленых» (Байрон 1974: 274), и о «духах темных морей» (Байрон 1974: 309). Во-вторых, Батюшковым с его «ужасом морей» («Судьба Одиссея») и «грозным океаном» («Разлука»); в стихотворении «*На развалинах замка в Швеции*» море утверждается как инструмент войны, как пособник гибели, как разрушительная бесконечность. В-третьих, Оссианом, к которому восходят и байроновские, и батюшковские образы моря как судьбы, как стихии, властвующей над человеком.

С другой стороны, для пушкинского стихотворения существенны пространственные построения Жуковского и того же Батюшкова, но стихотворения «*Тень друга*», созданного в 1814 г. во время плаванья из Англии в Швецию, которое выпадает из ряда его трагических стихотворений военного и послевоенного периода, в том числе и от тогда же написанного стихотворения «*На развалинах замка в Швеции*», предромантических по своему мировидению, и выпадает прежде всего начальными стихами:

*Я берег покидал туманный Альбиона:
Казалось, он в волнах свинцовых утонул.
За кораблем виляла гальциона,
И тихий глас её пловцов увеселял.
Вечерний ветер, валов плесканье,
Однообразный шум и трепет парусов,
И кормчего на палубе взыванье
Ко страже, дремлющей под говором валов, —
Все сладкую задумчивость питало.
Как очарованный, у мачты я стоял
И сквозь туман и ночи покрывало
Светила севера любезного искал.*

*Вся мысль моя была в воспоминанье
Под небом сладостным отеческой земли...*

Начало поддержано несколькими стихами в финале:

*Все спало вокруг меня под кровом тишины.
Стихии грозные казались безмолвны.
При свете облаком подернутой луны
Чуть веял ветерок, едва сверкали волны.*
(Батюшков 1977: 222–223)

Морской пейзаж стихотворения отличен от свойственного Батюшкову в военное и поствоенное время предромантического классицизма с его суровым катастрофическим морем. С точки зрения атрибутики и с точки зрения функции он подобен элегическому топосу Жуковского: вечер, переходящий в ночь, тишина, не разрушаемая «говором валов», луна, «сладостность» и очарованность созерцания и медитации, наконец, воспоминание; только садово-парковый топос Жуковского сменил морским топосом. Прочитываемые стихи Батюшкова были в русской лирике первым образцом того морского пространства, которое являлось аналогом раннеромантического садово-паркового пространства Жуковского.

Но гармоническое море свойственно и Байрону, более того, в том же «*Паломничестве Чайльд-Гарольда*» оно занимает достаточно значительное место. Приведу несколько примеров.

1. *Кто бороздил простор соленых вод,
Знаком с великолепною картиной:
Фрегат нарядный весело плывет,
Раскинув снасти тонкой паутиной.
Играет ветер в синеве пустынной,
Вскипают шумно волны за кормой,
Уходит берег. Стаей лебединой
Вдали белеет парусный конвой.
И солнца свет, и блеск пучины голубой.*
(Байрон 1974: 182).
2. *Встает луна. Какая ночь, мой бог!
Средь волн дрожит дорожка золотая.*
(Там же: 183).
3. *Глядишь за борт, следишь, как в глуби водной
Дианы рог мерцающий плывет,
И сны забыты гордости бесплодной,
И в памяти встает за годом год...*
(Там же: 184)

«*Паломничество Чайльд-Гарольда*» завершается подлинной апологией моря, являемого в разнообразных ликах, в том числе в лике первотворения и бесконечности, что и предопределяет временную модель поэмы как движение от дисгармонии к гармонии:

*Без меры, без начала, без конца,
Великолепно в гневе и в покое,
Ты в урагане – зеркало Творца,
В полярных льдах и в синем южном зное
Всегда неповторимое, живое,
Таким созданьям имя – легион,
С тобой возникло бытие земное.
Лик Вечности, Невидимого трон,
Над всем ты царствуешь, само себе закон.*
(Байрон 1974: 296).

И далее сказано: «Тебя любил я, море!» (297). И одно из объяснений этого признания:

*Лежать у волн, сидеть на крутизне,
Уйти в безбрежность, в дикие просторы,
Где жизнь вольна в беспечной тишине,
Куда ничьи не проникали взоры...*
.....
*Нет, одиноким быть не может тот,
Чей дух с природою один язык найдет.*
(Там же: 184).

Жуковско-батушковско-байронический контекст и определил открывающую стихотворение Пушкина морскую картину с ее гармонической доминантой:

*Погасло дневное светило;
На море синее вечерний пал туман.
Шумы, шуми, послушное ветрило,
Волнуйся подо мной, угрюмый океан.*

У Пушкина не полный реестр жуковско-батушковской атрибутики; отсутствуют тишина, «сладостность», луна; но «вечерний туман», пробуждающий воспоминание о «волшебных краях» «полуденной земли», цитирует предшественников, Жуковского и Батушкова; коннотации их гармонических морей – особенно в свете событийной схемы – представляются несомненными. Отмечу еще два фактора. Первый: лирический субъект находится в центре пересечения горизонтали и вертикали; с одной стороны, отдаленный от «берегов», он – в середине морской стихии, в морской «беспредельности»; с другой стороны, он – над стихией («Волнуйся подо мной, угрюмый океан»). Нахождение в море, к тому же в море ночном (Жуковский), актуализируя духовную жизнь, прежде всего воспоминание «полуденной земли», устремляет к этой «полуденной земле» как к несомненной цели, как к будущему.

Необходимо сказать о границе между «туманной родиной», которая отвергнута, оставлена в прошлом, и «полуденной землей», которая не только возвращена из прошлого, но и положена в основу будущего. «Туманная родина» – это

разочарование, утрата юности и радости, «весны златья», это принесенные в жертву такие ценности, как «покой, слава, свобода и душа», это «хладное сердце» и «забвение», бесстрашие. «Полуденная земля» – это «безумная любовь», страсть, страдание, страсть-страдание. Граница между двумя пространствами проложена в 37–38 стихах: «И вы забыты мной» – это то прошлое, которое связано с «туманной родиной»; «Но прежних сердца ран, / Глубоких ран любви, ничто не излечило...» – это то прошлое, которое связано с «полуденной землей» и которое восстановимо. Залог будущего – «послушное ветрило», «ветрило», послушное воле субъекта. Конечно, завершающее стихотворение «утрюмь океан» вносит диссонанс, так как возвращает к идее «грозной прихоти обманчивых морей»; и характеристика «океана» как «утрюмого» при всей ее оссиановской «рудиментарности» не так уж и алогична. Тем не менее, «утрюмь океан» с его «волнением» поставлен на службу «шуму» «ветрила», которое «послушно» человеку, «я».

Второй принципиально важный морской текст Пушкина – стихотворение «К морю» (1824). «*Погасло дневное светило...*» и «К морю» обрамляют южное творчество поэта, замыкают его в морской теме.

В отличие от некоторой «невьявленности» моря в «*Погасло дневное светило...*» в стихотворении 1824 г. море описано с исчерпывающей определенностью, и оно – амбивалентно; по сути дела, это первое подобного рода стихотворение в русской поэзии 1820-х годов.

Первая часть стихотворения – I–VII строфы – представляет собой прощальный разговор с морем. Описание начато с фундаментальной и достаточно стандартной квалификации моря как «свободной стихии» (построенной на тавтологии, поскольку «свобода» у Пушкина «стихийна» как в позитивном, так и разрушительном плане), награжденной не менее стандартными признаками: «волны голубые» и «гордая краса», которою оно «блещет». Прощание с морем – не риторический жест, но свидетельство дружеского контакта между субъектом и «свободной стихией»: есть «зов» и «печаль» моря, есть «зов» и «печаль» человека.

*Как друга рокот заунывный,
Как зов его в прощальный час,
Твой грустный шум, твой шум призывный
Услышал я в последний раз.*

(Пушкин 1999: 50)

Прощанье – это своего рода подведение итогов, воспоминанье; пушкинское прощанье – это воспоминанье о неосуществленном «заветном умысле» – о «побеге» с «скучного, неподвижного берега». Море с его бескрайностью порождает страннический импульс. Валери писал о побеге как мысли, внушаемой морским горизонтом (Валери 1976: 342). Зов моря – зов преодоления границы, замкнутости, зов свободы.

«К морю» – это сегодняшний взгляд на вчерашний «умysel», скептическая реконструкция прошлого.

Стихотворение соткано из взаимоисключаемостей. Море – это пространство «тишины» и «своенравных порывов»; у моря, как у двуликого Януса, два лица:

*Смиренный парус рыбарей,
Твою прихоть хранимый,
Скользит отважно средь зыбей:
Но ты выиграл, неодолимый,
И стая тонет кораблей.*

«Прихоть» – вечный статус моря. В стихотворении 1824 г. Пушкин повторяет «грозную прихоть» стихотворения 1820 г. По непонятной «прихоти» море дает как жизнь и свободу, так и погибель. О «прихоти» как сущности морской природы размышляет и Валери: «Мысль о неверном и чудовищно своенравном характере, каким древние наделяли своих божеств <...>, легко напрашивается у всякого, кто общается с морем. Шторм разыгрывается за пару часов. Пелена тумана встает и рассыпается по манию волшебства» (Валери 1976: 342).

Но море, в том числе и его «своенравие», его «грозная прихоть», вызывает любовь лирического субъекта, «восклицательность» его воспоминания.

*Как я любил твой отзывъ,
Глухие звуки, бездны глас,
И тишину в вечерний час,
И своенравные порывы!*

Примечательно, что, обращаясь к морю как к «другу», Пушкин по ходу стихотворения переходит на мужские глагольные формы («ты выиграл», «Ты ждал, ты звал...»). И хотя в XIII строфе появляется «океан», столь же синонимический по отношению к морю, как и в первом стихотворении, и «океан» ретроспективно распространяет влияние на эти глагольные формы, тем не менее до XIII строфы море – это «друг».

Но важнее другое: море предлагает свободу; герой предпочитает «страсть», которая «оковывает», является формой «несвободы», которая побуждает остаться на «берегу», в замкнутом пространстве. Человек столь же двойственен в своих действиях, как и море; закон лирического субъекта – та же «прихоть»; море и человек – равносущностные явления, что и определяет их взаимную склонность друг к другу.

Вторая часть – VIII–XIII строфы – это скептическое моделирование несостоявшегося «побега», названного «беспечным», и эта характеристика тем более значительна, что выражает не только современную точку зрения, но и точку зрения человека, освободившегося от «могучей страсти», от ее «несвободы», тирании, т. е. человека, не привязанного к «берегам» никакими оковами.

И далее следует наполеоновский фрагмент, порожденный совершающейся в Европе и в России метаморфозой наполеоновского мифа.

*Один предмет в твоей пустыне
Мою бы душу поразил.*

*Одна скала, гробница славы...
Там погружались в хладный сон
Воспоминанья величавы:
Там угасал Наполеон.*

Там он почил среди мучений.

Море, являющееся «свободной стихией», являет себя и как страж, как тюремщик Наполеона, т. е. «величавой» геронки, «славы». Скала – это темница; Наполеон – узник; море – тюремщик. «Свободная стихия» обернулась противоположным ликом, противоположной функцией; море очередной раз продемонстрировало свое «своенравие».

Байроновский фрагмент (X–XII строфы) и фрагмент наполеоновский – это демонстрация высшей мировой ценности, воплощенной в двух ипостасях – героического дела и героического творчества. Наполеон и Байрон – два «гения», два «властителя дум», адекватных по своему масштабу морю, но для одного из них море стало тюрьмой, другой же был певцом и порождением моря:

*Твой образ был на нем означен,
Он духом создан был твоим:
Как ты, могуч, глубок и мрачен,
Как ты, ничем неукротим.*

Наполеон и Байрон, равные по масштабу величия и исторической функции, глубоко антитетичны, для одного из которых море – тюрьма, а для другого – родная стихия. Сущее амбивалентно, будь то лирический субъект, структура Наполеон – Байрон и море. Пушкин в стихотворении «*К морю*» строит жесткую конструкцию, гораздо более жесткую, чем в стихотворении «*Погагло дневное светило...*», но одновременно размывает жесткость внутренней оппозицией, содержащимся в явлениях и действиях иным началом.

XIII строфа замыкает мотив побега двумя констатациями: 1) смертью героя, приведшей мир к «пустоте», что и делает какой-либо «побег» бессмысленным; мир обрел единый дегероизированный облик; 2) море вводится в контекст мирового катастрофизма; во всяком случае, миротворческая функция моря, которой наделил ее романтизм, Пушкиным снята по причине, с одной стороны, его тиранического «своенравия», с другой стороны, земной бесперспективности:

*Мир опустел... Теперь куда же
Меня б ты вынес, океан?
Судьба земли повсюду та же:
Где капля блага, там на страже
Уж просвещение иль тиран.*

Вывод Пушкина в стихотворении аналогичен выводу в тогда же законченных «Цыганах»:

*Но счастья нет и между вами,
Природы бедные сыны!
И под изданными шатрами
Живут мучительные сны,
И ваши сени кочевые
В пустынях не спаслись от бед,
И всюду страсти роковые,
И от судеб защиты нет.*

(Пушкин 1999: 202)

«К морю» – лирический аналог «Цыган»; на различном материале утверждается одна и та же система исторических воззрений.

Последние две строфы (XIV и XV) возвращают к прощанию первых строф, но если в них оно побуждает к осмыслению прошлого, то теперь прощание связано с прогнозом будущего, к жизни в «лесах», которые по логике текста противоположны морю, и, судя по всему, противоположны тотально, как тотально противоположны замкнутость и разомкнутость. Отсюда и своего рода мировоческая акция финала:

*В леса, в пустыни молчаливы
Перенесу, тобою полн,
Твои скалы, твои заливы,
И блеск, и тень, и говор волн.*

Если «леса» – «пустыни молчаливы», то море – это «гул», это «говор волн», т. е. звуковая и световая («блеск») стихия, и все вместе взятое – «торжественная краса». Замкнутость «лесов» память превратит в разомкнутость моря со всеми ее атрибутами.

И последнее. В стихотворении несомненна игра точками зрения. Серединный текст, т. е. настоящее, корректирует начальный текст, т. е. прошлое, и корректирует его с позиций бескомпромиссной трезвости как иллюзию; финальный текст, т. е. будущее, корректирует серединный текст, т. е. настоящее, освобождая это настоящее от его амбивалентной сущности, такова прерогатива памяти. Но прошлое и будущее, вычлененные из потока текущего времени, предстают в мифологическом ореоле.

Не закончив разговор о Пушкине, обратимся к «Морю» (1826) Вяземского, одному из важнейших морских стихотворений времени.

В большом, состоящем из 12 четырехстопных ямбических восьмистиший, риторическо-повествовательном стихотворении произнесена торжественная апология морю, с развернутой системой доказательств, со ссылками на мифологическое прошлое и немифологическую современность. Временная длитель-

ность, благодаря длительности превращающаяся во вневременность, и понадобилась Вяземскому, чтобы построить миф о море, как о высшей ценности, как об абсолюте красоты и величия. По Вяземскому, есть земное время, есть «века», устремляющие человечество к распаду, к катастрофе, и есть не подверженное разрушительным изменениям, вечное море. Пространственная оппозиция земля – море обретает смысл оппозиции время – вечность. «*Море*» Вяземского, в сущности, есть не что иное, как универсальная полемика с пушкинским стихотворением «*К морю*».

I строфа представляет собой тезис, в котором первая половина – описание, «портрет» моря, вторая половина – человеческая его рецепция; точнее, сначала море демонстрируется как объективная данность, потом как фактор человеческой жизни. О море сказано: «синее море», и это стандартная, традиционная характеристика моря, ориентирующая на мифологическо-фольклорную определенность и безусловность; «синее» – это основной, «родовой» цвет, интенсифицированный световым «блеском». Море не только зрительно-цветовая, но и звуковая стихия: «волны блещут, / Лобзаются, ныряют, плещут», и в этих своих действиях сравниваются со сказочными «стаями гордых лебедей». Но «стихийность» волн в основе своей имеет гармоническую, «стройную прихоть»; «прихоть» – слово из пушкинского морского лексикона, эквивалент «своенравия», но пушкинская «прихоть» – «грозная»; «прихоть» же Вяземского, будучи «стройной», не покидает пределов гармонии, «строая»; это движение, не обретающее при всей своей «прихоти» разрушительного характера. «Необычайным», гармоническим «говором» волн (вспомним финальный стих «*К морю*»: «И блеск, и тень, и говор волн»), «упивается» слух созерцающего море лирического субъекта и как результат зрительного и слухового созерцания «сладко предаётся дух / Мечтам, пленительным и тайным». «Пленительность» моря, объективной реальности, определяет «пленительность» реальности субъективной. Созерцание трансформируется в «сладостную» работу «духа», и весь этот процесс ложится в схему элегического миротворчества, Жуковского.

II–III строфы – ключевые строфы в декларации морской концепции Вяземского. К «стройной прихоти» как фундаментальному качеству моря добавляются другие фундаментальные качества: глубина и чистота («стихия светлой чистоты»; «лоно чистой глубины»). Если суть I строфы – созерцательно-духовная деятельность, то суть II–III строф – событие, и это событие – рождение Венеры, мифологическая цитата, или непосредственная, или опосредованная (через ренессансную живопись, своего рода экфразис), но в любом случае рождение Венеры – событие всемирно-исторического масштаба. Венера – дочь («дщерь») моря, волн; и только море, смыслом которого является гармония и чистота, а не «мрачность» и «неукротимость», как у Пушкина, могло породить богиню красоты: «Из лона чистой глубины / Явилась ты, краса творенья». Рожденная морем, Венера преобразовала мир, поставив его под знак красоты, совершенства: «И пробудила мир от сна / Своею свежелою улыбкой». В этом смысле Венера и есть «Очаровательница мира». Мир, утверждает Вяземский, сотворен как *очарование*.

IV–VII строфы переключают внимание на современность, на «наши строгие лета, / Лета существенности лютой». «Лета существенности лютой» – исчерывающая по своей яркости и глубине характеристика земной, человеческой истории. Море противопоставлено «существенности лютой» современности, истории как не подверженная разрушению субстанция: «Не смели изменить века / Ваш образ светлый, вечно юный...»

*В вас нет следов житейских бурь,
Следов безумства и гордыни,
И вашей девственной святыни
Не опозорена лазурь.
Кровь ближних не дымится в ней;
На почве, смертным непослушной,
Нет мрачных знаменей страстей,
Свирепых в злобе малодушной.*
(Вяземский 1986: 201–203)

Если земля, будучи «рабой» «людей и времени», «состарилась в неволе», если ею «играют» «Владыки, веки и судьба», то море сохранило свою первозданность, потому что, как и у Жуковского, является «ненарушимым зеркалом» «незыблемых небес». Пушкин ввел море в контекст земных деяний, в контекст истории или, наоборот, земные деяния – в контекст морской «неукротимости», морского «своеправия». Как бы там ни было, пушкинское море при всей его двусмысленности то и дело являет байронический облик, облик текущих исторических катаклизмов, говоря словами Вяземского, «существенности лютой». Вяземский выводит море из зоны контакта с «землей», с историей как субстанциальное, внеисторическое пространство, благодаря субстанциальности – не деформированное и поэтому нормативное.

Но Вяземский полемизирует не только с Пушкиным, но и Жуковским. Отталкиваясь в своем метафизическом построении от тезиса Жуковского (море как отражение, как «зерцало» неба), Вяземский в то же время не приемлет концепцию Жуковского о море как метафизической двойственности; для него принципиально важно утвердить море как «ненарушимое зеркало» небес, как своего рода полномочного представителя в земном пространстве небесной субстанции.

VIII–XI строфы посвящены целительному воздействию на современного человека морского «лепета» («В невыразимости своей / Сколь выразителен сей лепет...»); вспомним в этой связи и «*Невыразимое*» Жуковского); морской «лепет» пробуждает в нем «Восторгов тихих сладкий трепет». И этот «Восторгов тихих сладкий трепет», составленный из краугольных лексем Жуковского, определяет преодоление человеком времени и обретение вечности:

*Волшебно забывает ум
О настоящем, мысль гнетущем,
И в сладострастье стройных дум
Я весь в протекшем, весь в грядущем.*

Благодаря морю, через море человек постигает Золотой век прошлого, равновеликий Золотому веку будущего. «Стройная прихоть» волн продуцирует «стройные думы». Вяземскому необходимо море как идеальная неизбежность, освященная небесным авторитетом, как возможность сохранения человечества в условиях тотального исторического гнета.

Заключительная XII строфа – призыв к «жрецам» поэзии и «жертвам ответственности» обратиться к морской стихии как хранительнице «преданий и поверий», т. е. высших, вневременных ценностей, чтобы обрести «Святыни светлые преддверья».

В ответ на апологию Вяземского последовало послание Пушкина «<К Вяземскому>» (1826), окончательный приговор, с безусловными характеристиками и со следами гнева.

*Так море, древний душегубец,
Воспламеняет гений твой?
Ты славил лирой золотой
Нептуна грозного трезубец.*

*Не славь его. В наш гнусный век
Седой Нептун земли союзник.
На всех стихиях человек –
Тиран, предатель или узник.*

(Пушкин 1999: 647)

Стихотворение осуществлено как теза (Вяземский) и антитеза (Пушкин), при этом наличие тезы предполагается как обязательное, и Пушкин, как это ему свойственно, реконструирует стилистику оппонента, вводя Нептуна в качестве мифологического элемента, но, реконструируя Вяземского, совершает по отношению к Вяземскому достаточно беззащитную, но для него принципиально важную подмену: Венеру как морской символ Вяземского он заменяет Нептуном, с его точки зрения, единственно истинным морским символом. Если иметь в виду, что римский Нептун отождествлялся в европейской традиции с греческим Посейдоном, то гармоническая богиня красоты дезавуирована одним из самых стихийных, мятежных, хтонических богов – «древним душегубцем».

Античную ауру образует и Гений, древнеримское божество, «персонификация внутренних свойств» человека (Мифы... 1980: I, 272), достаточно частотное в европейской, в том числе и русской, поэзии начала XIX века; но гений у Пушкина содержит не столько мифологическое, сколько травестированное, современное значение как талант в его высшем проявлении; «гений», в контексте Нептуна обретающий некоторую античную коннотацию, – это прежде всего оценка стихотворения Вяземского, как и «лира золотая», атрибут Эрато, музы лирической поэзии.

Но гнев Пушкина настолько велик, что, разрушая логическую конструкцию, согласно которой первая строфа представляет собой цитату Вяземского, изложение его стихотворения, его позиции, тезу и только вторая – изложение анти-

тезы, в первый же, начальный стих, стих тезы, Пушкин полемически вводит антигетичную точку зрения, афористическую декларацию: «море, древний душегубец». Принципиальный характер полемики побуждает Пушкина античному мифологическому лексикону противопоставить лексику прямых, абсолютных по своей точности номинаций: «древний душегубец», «гнусный век», «тиран, предатель или узник». Вяземскому необходимо в мироздании, в современном мироустройстве пространство красоты, духа, совершенства, мифологическим эквивалентом которого и является море, в некотором смысле идентичное Венере, поставленное под знак Венеры (красоты – по Вяземскому), пространство, являющееся для «плотой» современности надеждой, целью, залогом принципиальной метаморфозы. Вяземский утверждает реальность нормы, реальность нормативной альтернативы «существенности лготой».

Пушкинская концепция 1824 г. была двойственна: с одной стороны, утверждалась изначальная амбивалентность моря – и эта точка зрения доминировала; с другой стороны, XIII строфа указывала, хотя и в несколько невнятной форме, на торжество роковых судеб (невнятно, потому что на земле безусловно царят «просвещенье иль тиран», а «океан» лишь «выносит» к апокалиптической земле). Но и амбивалентность свидетельствовала о кризисе романтической оппозиции конечное – бесконечное.

В стихотворении, обращенном к Вяземскому, есть не только отказ от какой-либо амбивалентности, от какого-либо двоемирия, но и утверждение «существенности лготой» как *единственного* пространства. Заключительные стихи важны еще и потому, что Пушкиным отвергнута априорная, мифологическая эмблематика, семиотика пространства («стихий»). Смысл пространства определяется человеком, социумом, а человек, социум имеет лишь единственный статус, статус «тирана, предателя или узника». Мифология моря как бесконечного Пушкиным отвергнута беспрекословно; но весьма существенно, что в заключительных стихах отсутствует мифологический ореол, хотя абсолютизация свидетельствует о мифологичности утверждения, а отсутствует мифологический ореол потому, что утверждение отнесено к исторической реальности, в том числе и современной.

Так завершается целостный морской сюжет, основными творцами которого являются Пушкин и Вяземский. Стихотворения Пушкина и «*Море*» Вяземского – два полюса той семиотики моря, которая сложилась в русской поэзии 1820-х годов.

Чрезвычайно значительное место в системе морских текстов 1820-х годов занимает исполненное невероятной энергии стихотворение Баратынского «*Завыла буря; хлябь морская...*» (1824). Притяжениями и отталкиваниями оно органически входит в тот морской сюжет, который образован как рассмотренными стихами Жуковского, Пушкина и Вяземского, так и еще не рассмотренными стихами Лермонтова и Языкова; стихотворение является центром пересечения их тем и мотивов.

Стихотворение открывает краткая, четырехстрочная картина-констатация космогонического восстания «морской хляби», бури; в первой, журнальной публикации оно и называлось «*Бурей*»:

*Завыла буря; хлябь морская
Клокочет и ревет, и черные валы
Идут, до неба восставая,
Бьют, гневно пенясь, в прибрежные скалы.*
(Баратынский 1989: 122–123)

Как и в стихотворении Жуковского, начальная картина – это акт созерцания, с той только разницей, что созерцающий субъект исключен из повествования, и картина представляет собой внеличностное, объективное изображение бури; буря как природный *факт*.

Вторая часть, как это свойственно Баратынскому и как это свойственно Жуковскому в «*Море*» – это аналитическое действие, осуществляющееся в системе вопросов, длящихся на протяжении 12 стихов (5–16 стихи), и эта познавательная, фаустовская акция разделена на два этапа, опять же, как и у Жуковского. Первый этап – вопросы, задаваемые разумом, на которые разум не дает ответа:

*Чья неприязненная сила,
Чья своевольная рука
Сгустила в тучи облака
И на краю небес ненастье зародила? И т. д.*

Второй этап – риторический вопрос, вопрос, в котором содержится ответ, но в еще не окончательном виде; переходная от незнания к знанию стадия. Как и у Жуковского, акт познания состоит из трех вопросов, из которых последний риторичен.

*Не тот ли злобный дух, геенны властелин,
Что по вселенной рбзлил горе,
Что человека подчинил
Желаньям, немощи, страстям и разрушенью
И на творенье ополчил
Все силы, данные творенью?*

И окончательный ответ в 17–20 стихах:

*Земля трепещет перед ним:
Он небо заслонил огромными крылами
И двигает ревущими водами,
Бунтующим могуществом своим.*

«Темные тучи» Жуковского – демоническое по своей сути, хотя и не названное как таковое, действо; действо, отнимающее небо. Баратынским «злобный дух» явлен непосредственно, и ему принадлежит последнее слово. В отличие от Жуковского, Баратынский не предполагал преодоление бури, тем более, борь-

бу с бурей, восстановление божественного гармонического миропорядка. Буря как инструмент борьбы с «твореньем», как апокалиптическое сатанинское действо обрела у Баратынского высшую степень абсолютизации.

В третьей части (21–37 стихи) поставлен вопрос о позиции человека, конкретно: лирического субъекта, непосредственно явленного на авансцену действия. И прежде всего «я» Баратынского отвергает море как способ достижения «далеких стран», отвергает потому, что «далекими странами» со всей их «красой» не «очаровано» его «воображенье», «далекие страны» не в состоянии воскресить «душу». И в этом смысле стихотворение полемично по отношению к пушкинско-байронической модели двоемирия. В сущности, под сомнение поставлены утопические «полуденные земли» как некие априорные пространства нормы, но если даже это действительно «цветущие» края, то в силу их благополучия они не способствуют «расцвету», воскрешению души. Это во-первых. А во-вторых, и само море лишается той функции, которое оно имело у романтиков, – функции бесконечного, растворение в котором предопределяет «бесконечность» души. В равной степени отвергается и пребывание на этом берегу. Сатанинский бунт «океана» влечет героя как мятеж, более достойный человека, чем покой, чем гармония этого или того «берега».

*Меж тем от медленной отравы бытия,
В покое раболепном я
Ждать не хочу своей кончины;
На яростных волнах, в борьбе со гневом их
Она отраднее гордыне человека!
Как жаждал радостно младых
Я на заре молодого века,
Так ныне, океан, я жажду бурь твоих!*

Стихотворение заканчивается так же, как начато, четверостишием, отделенным от центральной части, но не описывающим бурю, а демонстрирующим то мироощущение, ту позицию лирического субъекта, которая была достигнута в процессе аналитического действия.

*Волнуйся, восставай на каменные грани;
Он веселит меня, твой грозный, дикий рев,
Как зов к давно желанной брани,
Как мощного врага мне чем-то лестный гнев.*

Величие «океана» в его сатанинском гневе, пробуждающем «мятеж» человека, «мятеж», адекватный по своей мощи «мятежу» океана и направленный против «океана». Буря – это мятеж «злобного духа», дьявола, катастрофический, направленный против «творенья», но в то же время целительный для человека, «веселящий» человека, чей смысл заключен в битве, в брани с «мощным врагом». Созерцание и аналитика исход имеют в действии.

Вне всякого сомнения, «*Море*» Вяземского было полемично не только по отношению к Пушкину, но и по отношению к Баратынскому.

Стихотворение Баратынского апеллирует к стихотворениям, созданным в конце 1820-х – в начале 1830-х годов Языковым и Лермонтовым.

Начнем с Лермонтова, и это – хрестоматийный «*Парус*» (1832).

Стихотворение представляет собой едва ли не тотальную коррекцию морской мифологии 1820-х годов. Каждая строфа трехстрочного стихотворения построена по одной и той же схеме: первое двустишие – морская панорама, картина; второе двустишие – комментарий; двустишия разделены многоточиями; I строфа завершается традиционными вопросами; II и III – не менее традиционными ответами парадоксального характера, столь свойственного зрелому Лермонтову, утверждаемыми восклицательными знаками. С точки зрения структуры, «*Парус*» – самый симметричный, самый безусловный в своей рациональности текст: картина – вопросы – ответы, и все это в логически безупречных, предельно четких формулах.

Топос «*Паруса*» – традиционный байроническо-пушкинский топос с одним осложнением коррекционного типа: 1) море и на нем «парус» – инакоименование человека, его аллегорический знак; если у Пушкина в море находился лирический субъект, то Лермонтов Ich-Erzählung превращает в Er-Erzählung, дистантностью, отстраненностью объективируется мирочувствование «пловца»; 2) лирический субъект, созерцающий «парус» и раскрывающий смысл его плавания; при этом есть не столько процесс познания, как у предшественников, сколько абсолютно «готовые» и четко сформулированные ответы на поставленные вопросы. В сущности, изображенная ситуация как ситуация самоосмысления субъекта, разделенного на объект (он, парус) и на субъект (комментатора); есть историческая жизнь человека, оцениваемая его разумом; жизнь – и формулы жизни; Я, слагаемое из него и я.

С романтической точки зрения, «парус», находящийся в море («Белеет парус одинокой / В тумане моря голубом!...»), – свидетельство обретенной гармонии, обретенного бесконечного, что – сверх того – подтверждает номинативность и восклицательность предложения; на языке романтической, например, новалисовской историософии это означает «свершение». Но второе полустишие говорит о море как о погранично-серединном пространстве, междумирии: покинувший «родной край», «парус» устремлен в «страну далекую»; и это значит, что не море есть безусловная ценность, а «страна далекая», море – лишь способ его обретения, дорога между пунктом А и пунктом В.

Но II и III строфы существенно корректируют информацию I строфы. В первых, демонстрируются антитетичные образы моря, но каждый из этих образов восходит к источникам, для которых характерна антитетичная философия нормы. Во II строфе морской топос – топос бури, который в контексте второго полустишия, т. е. идеологического комментария, может быть интерпретирован как топос нормы, и в этом смысле точкой отсчета является стихотворение Баратынского. Топос III строфы – топос гармонического моря, аналогичный гармоническому морю Жуковского, и он соответствует топосу I строфы с его

«жуковским» туманом и «голубизной»; стихотворение с пространственной точки зрения, таким образом, замыкается в идеально-безмятежном состоянии, в состоянии едва ли не дантовского эмпирея. Но буря II строфы порождает неожиданный и в своей неожиданности парадоксальный комментарий: «Увы! он счастья не ищет, / И не от счастья бежит!» Междометие связует топос и комментарии как логически связанные структуры, но постмеждометный текст разрушает логику, поскольку ориентирует на исходный и конечный пункты движения; «парус» «бежит», подобно пушкинскому герою, не от счастья и, в отличие от пушкинского героя, «счастья не ищет». И этот комментарий тем более алогичен и парадоксален в контексте III строфы с ее апологией «бури». Тем не менее комментарий II строфы отвечает совершенно определенно на вопросы I строфы: «парус» в «стране далекой» «не ищет» счастья, в «краю же родном» он «кинул» отнюдь не счастье, и в этом смысле «побег» правомерен и традиционен. С другой же стороны, комментарий II строфы утверждает, что «страна далекая» и «край родной» как пространственные полюсы есть мнимости, мним и вектор движения. Целью движения является именно море, как особое пространство, и особенность этого пространства в том, что оно есть пространство бури, бури, так сказать, в безусловном, «чистом» воплощении.

*Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой...
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!*
(Лермонтов 1958: I, 390)

Местоположение «паруса»-субъекта в III строфе – то идеальное местоположение на пространственной вертикали, которое являет собой междумирье *под – над*, под золотым лучом солнца, над лазурным потоком воды; одним словом, в свете взаимоотражающихся стихий моря и неба, в пространстве, утвержденном Жуковским в качестве абсолютной гармонии. Но достигнув стадии той высшей гармонии, которая только возможна (если возможна) для смертного, лирический субъект Лермонтова исповедует бурю, не катастрофическую бурю Пушкина, а мятежную бурю Баратынского, но исповедует не во имя поединка с ней, как мятежный герой Баратынского, а во имя растворения в ней. Гармония отвергнута Лермонтовым во имя бури, хаоса как позитивного миросостояния; в этой системе перевернутых ценностей и заключен мятеж, демонизм Лермонтова [М. М. Гиршман пишет о «стихии абсолютной мятежности» (Гиршман 1981: 82)].

И последнее. «Счастью» Лермонтов противопоставляет «покой», чем неожиданно смыкается с Пушкиным 1834 г.: «На свете счастья нет, но есть покой и воля» (Пушкин 1999: 675), тем не менее у Пушкина счастье есть *высшая* ценность, а покой и воля – ее эрзацы, заменители в сфере истории, у Лермонтова же наоборот: счастье – ценность более низкая, чем покой. Но покой видится не в гармонии, а в буре, что и представляет парадокс мышления в крайнем прояв-

лении. Но и это не последняя из лермонтовских антиномий, а последняя состоит в том, что «парус» просит бури, *полагая* в буре найти покой, возможность чего alter ego «паруса», скептический разум «я» ставит под сомнение. В результате все возможности обрести внутреннюю стабильность, стабильность сознания оказываются исчерпанными, в качестве единственного состояния человека остается состояние противоречия. И это состояние противоречия как абсолютной парадигмы сознания утверждается в структуре, безусловной по своей логической симметрии, по симметричной красоте; и в данном случае это еще одно свидетельство парадоксальности лермонтовского сознания (хаос противоречий и безупречные рациональные формулы его демонстрации), а не только закон текстопорождения, текстобывования.

И наконец, морской текст Языкова, всецело относящийся к постдерптскому периоду, а если точнее, к 1829–1842 годам, обширнейший в ряду морских текстов русского романтизма. Начальное и одновременно ключевое его стихотворение – «*Пловец*» 1829 г., одно из самых знаменитых созданий Языкова, ставшее народной песней и в этом качестве исполнявшееся и в XIX, и в XX веке.

Море в «*Пловце*», как и у Пушкина 1820 г., как и у Лермонтова 1832 г., – срединное, пограничное пространство, пролегающее между неактуализированным здесь и в высшей степени актуализированным там, которому посвящена V строфа и которое маркировано как «блаженная страна», чье «блаженство» определяется двумя важнейшими качествами – светом и тишиной:

*Там, за далью непогоды,
Есть блаженная страна:
Не темнеют неба своды,
Не проходит тишина.*
(Языков 1988: 240–241)

«Блаженная страна» тишины и света – несомненно «райское», «небесное» по своей сущности, по своей функции пространство.

Если там как «блаженная страна» совершенно очевидно, определенно, то здесь весьма двойственно, с мерцающими границами. Оно может быть интерпретировано как морское побережье, пространственно и семантически противоположное «блаженной стране», как это было у Пушкина в 1820 г. и во многих морских произведениях эпохи, начиная с «*Паломничества Чайльд-Гарольда*»; и в этом случае море разделяет пространство негативной экзистенции, в котором – по контрасту – нет ни света, ни тишины, и «блаженную страну», находящуюся «за далью непогоды». Но здесь может быть интерпретировано и как непосредственно море; I строфа – описание моря в его доминантных качествах:

*Нелюдимо наше море,
День и ночь шумит оно;
В роковом его просторе
Много бед погребено, –*

предполагает возможность как дистантного положения моря по отношению к «побережному» *здесь*, так и идентификации моря и *здесь*, т. е. море как пространственную точку отсчета. II строфа свидетельствует о векторе движения: лирический субъект «направляет» свой «парус» «на скользки волны». Тем не менее неразличимость отправного берега и моря, по всей вероятности, входит в задание Языкова; «край», в котором находится лирический субъект, морским «шумом», противоположным тишине «блаженной страны», «втянут» в морское пространство. Но как бы там ни было, для Языкова существенны два топоса: море и «блаженная страна». Моря посвящено четыре строфы; за морем находится «блаженная страна» (V строфа); VI строфа основным заданием имеет декларацию условия ее достижения. В этом смысле стихотворение Языкова есть стихотворение *цели*, не подвергаемой сомнению, безусловной, единственного смысла жизни.

Итак, настоящее – это море; и временное *сейчас* неотделимо от пространственного *здесь*. Море с его «шумом», «непогодой», «бурей» – это «роковой простор», простор «многих бед», гибели. Существенна лексема «нелюдимо», открывающая стихотворение, своего рода семантический камертон. «Нелюдимо» прочитывается в прямом и переносном значениях: 1) как безлюдное пространство; 2) как бесчеловечное, мрачное, катастрофическое пространство. В процессе становления текста «нелюдимость» моря возрастает и в IV строфе достигает кульминации: «ветер» – «скользки волны» – «облака» – «Крепнет ветер, зыбь черней» – «будет буря»:

*<...> Туча грядет,
Закипит громада вод,
Выше вал сердитый встанет,
Глубже бездна упадет!*

«Выше» – «глубже» – это захват бурей пространственной вертикали, свидетельство ее тотальной власти. IV строфа с ее картиной бури возвращает к I строфе с ее декларацией: «В роковом его просторе / Много бед погребено». Море как «роковой простор», как буря – это апокалиптика, мировая катастрофа. Лермонтовская буря – это норма жизни, соответствующая человеческому предназначению; мятеж природы, мира, отвечающий внутреннему мятежу человека. Буря Языкова своей катастрофической абсолютностью подобна буре Баратынского, но буря Баратынского – онтологический, сатанинский хаос; буря же Языкова – хаос исторический.

В этой связи чрезвычайно важно, что одновременно с выдвиганием на первый план «непогоды», «бури» на первый план выдвигается и человек, но не отдельная личность, а «братья», сообщество. В сущности, уже I строфа говорит о неразделимости моря и человека и о «роковом» характере этой неразделимости. Нельзя не обратить внимание на местоимение «наше» («наше море»), в сознании Языкова в скором времени обретшем статус идеологической категории, альтернативной «ненашему», «ненашим». Море при всей его «нелюдимости» –

это «наше» море, если и не родное, то «нам» принадлежащее, сфера «нашей» жизни и деятельности; море и «братья» представляют собой неразделимую общность; есть единое историческое бытие.

II строфа начата восклицанием «Смело, братья!», являющимся не только обращением, побуждением, призывом, но и актуализацией сообщества, «братьев». Существенно, что стихотворение, названное «Пловец», т. е. индивид, личность, «я», традиционный персонаж и морских текстов, и в целом романтической культуры, говорит не только о «плывце», сколько о «братьях». Есть сообщество, руководимое вожатым, вождем, лирическим субъектом, заявляющим о своем «я» лишь в последнем стихе («Прям и крепок парус мой»), но и весь текст, и обращение «Смело, братья!» принадлежат именно ему, и в этом смысл названия языковского стихотворения. Есть сообщество, есть социум, чьим пространством является катастрофическое море и чьим локальным пространством (локусом) является «быстрокрылая ладья»; есть сообщество, кормчим которого является «пловец», вождь.

Трансформация «я» в «мы», осуществленная Языковым, – свидетельство важной культурно-идеологической трансформации. Романтизм как в своем раннем, так и позднем варианте был культурой исключительной личности, или демиургической, или утратившей демиургическую функцию, но сохранившей ее героический, ее высокий ореол. Но в болезненные периоды национальной истории идеология личности сменяется идеологией нации, наделяемой высшим ценностным, в том числе демиургическим, статусом. Так формируется национал-романтическая культура, первым европейским образцом которой был Гейдельберг и которую в России представило славянофильство. «Пловец» Языкова ни в коей мере не является славянофильским текстом, но демонстрирует тенденцию культурной эволюции; свидетельством этой эволюции является и тот факт, что стихотворение было энергично поддержано будущими славянофилами, в частности, И. Киреевским («В нем все, чего недоставало тебе прежде: глубокое чувство, обнявшись с мыслью», Языков 1982: 401), увидевшим в нем не только чувство, но и мысль; в стихах же последерптского периода – «зарю новой эпохи» его творчества (Киреевский 1979: 142).

«Полет» «быстрокрылой ладьи» во II строфе – это общеколлективное действие, направленное на освоение, на подчинение «рокового простора», на достижение «блаженной страны». В этом закликательный смысл рефрена «Смело, братья!», делящего текст на относительно симметричные фрагменты: начало II строфы – начало IV строфы – VI строфа со сбоем в симметрии (начало третьего стиха); с точки зрения семантики, «сбой» естественен, закономерен, как вынесение «под завес», в заключительное пуантовое положение той «смелости», которая приведет к достижению цели.

Весьма значимо, что отношения моря и сообщества «братьев» построены по модели противодействия-взаимодействия. Нарастание «непогоды» порождает и нарастание, концентрацию воли и энергии действия: «Будет буря: мы поспорим / И помужествуем с ней». Но главное в этом плане сказано в последней строфе: противодействие моря и людей трансформируется в единодействие, в одина-

правленное действие: торжество над морем, т. е. достижение «блаженной страны», совершается не только в результате «спора» с морем, но и при поддержке моря:

*Но туда выносят волны
Только сильного душой!..
Смело, братья, бурей полный,
Прям и крепок парус мой.*

Стихотворение, написанное в 1829 г., апеллирует не только в языковское, но и в российское историческое будущее.

Как уже говорилось, морской текст – сквозной текст Языкова постперпетской эпохи. Оознавательными знаками морской темы, продемонстрированной в 1829 г. в «Пловце», точнее, знаками ее принципиальной важности, явилось еще два «Пловца» – «Пловец» 1831 г. и «Пловец» 1839 г., достаточно редкий случай в литературной практике. Три «Пловца», созданные в течение десятилетия, – это своеобразные опоры, «острия» темы («Всякое стихотворение, – писал Блок, – покрывало, растянутое на остриях нескольких слов», Блок 1965: 84). Каждый из «Пловцов», взятый в отдельности, в высшей степени самостоятелен, имеет «независимое» задание, но названием каждый из них «обречен» на контекстуальное прочтение.

Замечательный «Пловец» 1831 г., написанный тем же песенным 4-стопным хореем, что и «Пловец» 1829 г., не имеет ни отправной, ни заключительной точки движения. Первый «Пловец» был апологией цели и тактики ее достижения, второй «Пловец» – апология состояния. Есть морское пространство и есть «легкий челн», по нему «мчащийся»; главное – движение, процесс как самодостаточный смысл жизни. Море, как и все сущее, имеет два альтернативных состояния – «бурю» и штиль (гармонию), мрак и свет.

*Пронесися, мрак ненастный!
Воссияя, лазурный свод!
Разверни свой день прекрасный
Надо всем простором вод:
Смокнув бездны громогласны,
Их волнение падет!
(Языков 1988: 278–279)*

Но движение «легкого челна» непрестанно. Стихотворение, состоящее из пяти строф-шестиступий (АБАБАБ), обрамлено строфами, два первых двуступия которых различны по информации [I строфа: «Воют волны, скачут волны! Под тяжелым плеском волн...» (буря); V строфа: «Блещут волны, плещут волны! Под стеклянным брызгом волн...» (штиль)], а четыре заключительных стиха – почти тождественны; в них – не особенное, а общее, и это общее – движение: «Прям стоит наш парус полный, / Быстро мчится легкий челн...» Из сферы ис-

торической «Пловца» 1829 г. Языков в «Пловце» 1831 г. уходит в сферу внеисторическую, метафизическую, тем не менее тенденция движения очевидна: от мрака к свету.

В назидательном «Пловце» 1839 г. воздается хвала пловцу, который «до разгремевшегося грома», до бури, до дня «готовил паруса», чтобы беспрепятственно достигнуть «желанного берега» и «вкусить» «дома / Родной веселый пир и сладостный ночлег» (Языков 1988: 308). Тактика умелого хозяйствования во имя оптимального достижения цели, которой является дом и семья, как это и подобает людям национальной ориентации, для которых дом – это государство, а семья – это нация (см.: Федоров 1988: 164–275).

«Пловец» 1829 г., благодаря его исключительному статусу в культурном сознании, становится своего рода прецедентом, в схему которого укладываются все языковские тексты, так или иначе связанные с морем; тем более, что они большей или меньшей частью лексически, ситуационно восходят к «Пловцу» 1829 г. Можно сказать иначе: морские тексты Языкова находятся в семантическом поле первотекста, «Пловца» 1829 года.

ЛИТЕРАТУРА

- Байрон Д. Г.
1974 *Сочинения в 3 томах*, т. 1. Москва.
- Баратынский Е. А.
1989 *Полное собрание стихотворений*. Ленинград.
- Батюшков К. П.
1977 *Опыты в стихах и прозе*. Москва.
- Блок А. А.
1965 *Записные книжки. 1901–1920*. Москва.
- Боннар А.
1994 *Греческая цивилизация*. В 2 кн. Ростов-на-Дону.
- Валери П.
1976 *Об искусстве*. Москва.
- Вяземский П. А.
1986 *Стихотворения*. Ленинград.
- Гиршман М. М.
1981 *Анализ поэтических произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева*. Москва.
- Жуковский В. А.
2000 *Полное собрание сочинений и писем в 20 томах*, т. 2. Москва.
- Камознс Луис де
1980 *Лирика*. Москва.
- Киреевский И. В.
1979 *Критика и эстетика*. Москва.
- Лермонтов М. Ю.
1958 *Собрание сочинений в 4 томах*, т. 1. Москва – Ленинград.
- Мифы народов мира в 2 томах*
1980-1982 Москва.
- Пастернак Б.
1990 *Стихотворения и поэмы в 2-х томах*. Ленинград.
- Пушкин А. С.
1999 *Полное собрание художественных произведений*. Санкт-Петербург – Москва.
- Свяжков Л. С.
1997 *Примечания. Стихотворения Александра Пушкина*. Санкт-Петербург.

Топоров В. Н.
1995

Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Москва.

Тютчев Ф. И.
1957

Полное собрание стихотворений. Ленинград.

Федоров Ф. П.
1988
2002

Романтический художественный мир: пространство и время. Рига.
Элегия Жуковского «Вечер» как апология романтической демнургии. *Славянские чтения – 2.* Резекне–Даугавпилс.

Языков Н. М.
1982
1988

Сочинения. Ленинград.
Стихотворения и поэмы. Ленинград.

ДАУГАВПИЛССКИЙ ЦЕНТР РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ
(ДОМ КАЛЛИСТРАТОВА)

ДАУГАВПИЛССКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
КАФЕДРА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И КУЛЬТУРЫ

СЛАВЯНСКИЕ ЧТЕНИЯ

III



ИЗДАТЕЛЬСТВО ЛАТГАЛЬСКОГО КУЛЬТУРНОГО ЦЕНТРА
ДАУГАВПИЛС-РЕЗЕКНЕ 2003