

Т. С. Петрова

МИФОПОЭТИКА ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКОЙ ГРУППЫ ПТИЦЫ В ЛИРИКЕ К.Д. БАЛЬМОНТА

Птицы – один из самых емких и значимых образов, имеющих богатые традиции употребления в фольклорных и литературных текстах [1]. Попробуем понять, в какой мере мифопоэтический характер этого образа определяется в лирике К. Бальмонта традиционными и индивидуально-авторскими чертами; в чем особенности употребления и какова роль лексико-семантической группы *птицы* в бальмонтовской поэтической системе.

ЛСГ *птицы* представляет собой ряд слов, объединенных гиперо-гипонимическими отношениями: слово *птица* и однокорневые дериваты выступают гиперонимами, а названия конкретных птиц – гипонимами. В нашем материале [2] гиперонимы – это слова *птица*, *птичка*, *пташка*. Гипонимы подразделяются на две подгруппы: названия фантастических птиц (их 9: *Сирин*, *Гамаюн*, *Стратим*, *Жар-Птица*, *Золото-Птица*, *Кветцаль*, *Чилиль*, *феникс*, *ксалав*) и наименования реальных птиц (44 слова).

Инвариантный образ *птицы* в лирике Бальмонта семантически неоднопланов. Крайне редко обнаруживается реалистически конкретное употребление этого образа: «Стаи птиц. Дороги лента. / Повалившийся плетень...» (Родная картина, 1, 16). Традиционное представление птицы как существа, принадлежащего к воздушной стихии («воздушные птицы»), проявляется в поэтике Бальмонта выражением быстроты передвижения по воздуху с помощью крыльев: птицы «по воздуху носятся», «мчатся». В непосредственной связи с этим – семантика свободы: «И дразнят свободные птицы» (Мертвые корабли, 1, 135), а также простора и вольного полета: «Много птиц, много гостей крылатых, летит через Море...» (Разлука, 1, 26); «Прошебечет блуждающих птиц перелетная стая...» («Над пучиной морской...», 1, 62).

Именно эти характеристики служат основанием сравнения птицы и человека, а также других существ и явлений: «Лечу я вольной птицей / Из царства скользких жаб» (Измена без изменника, 2, 498); «Слава – нас крепко хранящей, / Троице животворящей, / Быстро, как птица, нас мчащей / В жемчужность садов из пустынь...» (Слава, 2, 395); «Сердце трепещет восторженно вольною радостью птиц» (Нет и не будет, 1, 158); «И стал я легче птицы» (Русалочка, 2, 30). Образ птицы – вольной, крылатой, высоко и легко летящей – становится у Бальмонта основой изображения слов любви, которые «Легки, как всплески в тростниках, / Как взмахи птицы опьяненной, / С другою птицею сплетенной / В летучем беге, в облаках» (Слова любви, 1, 92).

Традиционно проявлением особой красоты и одухотворенности птиц выступает их пение, преображающее всё вокруг: «Лес от пенья птиц стал голосистым» (Решение месяцев, 2, 181); «И от птиц исходит глас, столь певуч, / Что во церкви там пробил быстрый ключ...» (На Дону, 2, 425); «И долго поют нам полдневные птицы, / И долго хотят нам все травы цвести» (Червонные святки, 2, 503). Не случайно именно в пении соотносится с птицами человек, стремящийся или способный передать особые чувства или особое знание: «Мы уйдем на закате багряного дня / В наш наполненный птичьими криками сад. / Слушай их, меж ветвей. Или слушай меня. / Я с тобой говорю – как они говорят. / Миновала зима. И в воздушность маня, / Это – сердце душе говорит через взгляд. / Это птицы поют о дрожаньях Огня. / Их понять торопись. Пропоют, улетят» (2, 453).

Последний пример отражает представление птиц как существ особого мира, наделенных сакральным знанием. В фольклорной традиции и особенно в символистской поэзии птица «выступает посредником между человеком и сверхъестественным существом и порой также обнаруживает свою софиологическую суть («мудрость»)» [3, с. 510]. В стихотворении «Птичка» образ обычной птички на глазах у читателя становится выразителем (символом) причастности к инобытию, к тайнам высшего мира, вечности:

«Воздушная птичка, на окне у меня, / На мгновенье присела и запела звеня, - / Воздушная птичка не видала меня. / <...> Но серая птичка, на раскрытом окне, / Всё воздушнее пела о негаснущем дне, - / О вечности светлой в неизвестной стране» (1, 635).

Актуализаторами такой семантики выступают знаки ноуменального (непостижимого, потустороннего, неземного) мира: категории вневременности и беспредельности (вечность, бесконечность), необычности и непостижимости (негаснущий день, неизвестная страна, птица странная), красоты и света, особые цветовые признаки (например, птица голубая, золотая). При этом в символическом образе птицы совмещаются пространственные и временные характеристики: «Я живу в дворце, чьё имя – Царство Мая. / Прилетает к окнам Птица голубая, / Крылья у нее и перья – цвета дней, / Цвета голубых пространственных зыбей. / И поёт та Птица. Говорит про время... / <...> Исчезает в даях Птица голубая. / И другие птицы плещут в Царстве Мая» (Голубая птица, 2, 621).

В соотношении с такими образами птиц весь мир представляется особым, символически отражающим в себе непостижимые и невыразимые сущностные свойства – будь то внутренний мир человека («Лети же в сердце, птица, / Открой мне в вечность грудь» - Июль, 2, 604) – или пространство бытия, которое обнаруживает грань, черту, непреодолимую для человека: «И птица от меня летела по Вселенной, / Когда я замолчал на темной высоте. / Внизу крутился вал, дробился, многопенный, / И птица от меня летела по Вселенной, / Непобедимая в крылатой красоте... (Птица, 2, 632).

Путь в таком пространстве в сознании древнего человека был связан с звездным Млечным Путём, который считался дорогой душ, устремляющихся в мир иной; воплощением человеческой души выступала птица [4, с. 143.]. В поэтическом строе лирики Бальмонта это отражается неоднократно: «Звезда к звезде, звезда с звездой, / Поток всемирно-молодой. / Дорога душ, дорога птиц, / Дай быть мне там, где нет границ» (Звезда к звезде, 2, 547); «А Дорога-Путь, Дорога душ горит. / Говорит душе. А что же говорит? / Или только вот, что есть Дорога птиц? / Мне уж мало убеганий без границ... <...> Мне уж хочется двух звездных близких глаз, / И покоя в лебедино-тихий час...» (Белый Лебедь, 2, 595).

Выступая сопричастниками небесному миру и его вестниками на земле, птицы соотносятся и с явлениями мира земного. В то же время эти явления представляют собой нечто неординарное и сближаются с птицами именно в преодолении земной ограниченности, обыденности: «...Есть у Солнца аромат, / Сладко внятный только нам, / Зримый птицам и цветам!» (Аромат Солнца, 1, 294); «Ты была цветок и птица, / Праздник мой!» (Хорошо ль тебе, девица..., 1, 472); «Конь и птица – неразрывны, / Конь и птица – быстрый бег...» (Белый Лебедь, 2, 593); «И по Земле, в отдаленный предел / Сказка любви понеслась, / В трепете белых, и всяких цветков, / В пении птиц, и людей, и громов» (Две речи, 2, 640); «В конце концов – лишь путь цветка, / Лишь путь ребенка, птицы, / Меж трав полночных – светляка, / Свирельных струй издалека, / Узорчатой зарницы» (Путь, 2, 492).

Кроме того, птица в бальмонтовском поэтическом контексте оказывается одним из воплощений когда-то единой души. Нарушение былого единства приводит к разобщенности живого мира и выступает основой неблагополучия в нем: «Плачут, плачут, плачут очи человека, / Волк в лесу боится, пробуждая страх, / Бесприютна птица в воздухе, от века. / Три души забыли о совместных днях» (Три души, 2, 533).

В таком разобщенном мире царствует вражда, безжалостность становится общим свойством всего живого: «Орел точит когти. Крадет волк прерий. / Сова направляет окольный полет. / Безжалостны птицы. Без жалости звери. / Безжалостность – свойство всех тех, кто живет» (Оргия жизни, 2, 58).

Преодолеть это губительное для жизни состояние способны только высшие существа, среди которых Бальмонт называет демонов, гениев и человека: «Лишь демоны, да гении, да люди / Со временем заполнят все миры» (И да, и нет», 1, 316). Птицы же находятся среди тех, с кем связаны устойчивые сниженные коннотации: «Страшны мне звери, и черви, и птицы, / Душу томит мне животный их сон...» (там же, 1, 315).

Более обычно снижение образа птиц посредством эпитетов *хищные, прожорливые, глупые* и подобных, а также за счет окружающего контекста: «Как хищные прожорливые птицы, / Как полчища уродливых врагов, / Неслись они ко мне на звон моих оков...» (Последняя мысль Прометея, 1, 122).

Чаще же всего у Бальмонта с птицами связана положительная оценочность, что проявляется в устойчивом именовании ребенка или возлюбленной словом с уменьшительно-ласкательным суффиксом – *птичка*: «Спи, моя деточка, глазки свои закрывая, / Спи, моя девочка, птичка моя полевая...» (1, 698); «Спи же, спи, печальная, / Спи, многострадальная, / Грустная, стыдливая, / Птичка боязливая...» (Баюшки-баю, 1, 80). Как употребление уменьшительно-ласкательного суффикса, так и соотношение с позитивными образами в контексте обеспечивают положительную оценочность такого образа: «Легкий стройный стебелек, / С ласковым цветком, / Завязь, в мире, новых строк, / Птичка с светлым хохолком. / Птичка с светлым голоском, / Пой мне без конца, / Будь мне сказкой, будь цветком, / Будь улыбкою лица» (Смех ребенка, 2, 41).

Мифологизирующий контекст строится на основе ключевых образов-символов, связанных с сакрализацией мира: божественного света, молитвы, церковной службы и песнопений, а также с четырьмя стихиями (огнем – пожары, горение, пламя; водой – река, море, ручей; землей – зеленый сад, цветок, дерево; воздухом – вихрь, ветер, высота), с музыкой, белым и голубым цветом. В таком контексте образ птиц обнаруживает символический характер: «На тихом на Доне, / В сиянье и звоне, / Цветет зеленеющий сад. / Летают там птицы, / Сияют зарницы, / Стоят там светлицы, / Горят...» (Тихий Дон, 2, 356); «Светильники, кадильницы, моления и звон. / Цветы, и птичье пение, трава и небосклон» (Литургия в литургии, 2, 400).

С образами фантастических птиц у Бальмонта связано явление ремифологизации, которое Н. О. Осипова определяет как попытку «сквозь сказочную основу воссоздать глубинные архетипические корни, свойственные мифологическому видению “всесакральность” и “безбытность”, с помощью которых можно выразить художественную концепцию мира и человека» [5, с. 134]. При этом наряду с типичными для традиции духовной и народной поэзии образными средствами используются элементы символической поэтики. Так, *райские птицы* представлены «во зеленом саду», в свете и пении; вместе с тем с ними связана «сновиденная мечта»: «Во зеленом саду, в сновиденной я мечте, / Птица райская поет на превышней высоте, / Птица райская велит быть в любовной чистоте... <...> Птица райская поет, и трубит огонь-труба, / Говорит, что мир широк и окончена борьба, / Что любиться и любить – то вершинная судьба» (Ангел встреч, 2, 303). Они – «на превышней высоте» - и в то же время падают с ветвей, их можно сманить с Небес: «Мы звонили, и звенели в Небесах колокола, / И была над нами в ветках Птица райская светла. / <...> А потом мы пожелали, чтобы ум совсем исчез, / Мы манили и сманили Птицу райскую с Небес...» (Птица райская, 2, 315); «Розовая кашка / В заре расцвечалась, / А белая пташка / По садику металась. / Самая белая / Меж белых райских птиц, / Самая несмелая, / С ветвей упала ниц... <...> Я твоей был силой, / Слабостью несмелой. / С пташкой белокрылой / Быть мне птицей белой!» (Белая пташка, 2, 350-351).

В результате образ райских птиц участвует в создании бальмонтского мифопоэтического строя, характерной чертой которого выступает не просто амбивалентность практически каждого символа, но существование каждого символа в сопряжении разнонаправленных начал. Ярчайшим мифологическим образом такого плана выступает светящаяся птица-змея (или змея-птица) – её прообраз обнаруживается в мифологии индейцев Центральной Америки, где это существо связано с выражением божественного начала [6, с. 646]: «Я свечусь и лечу, / Как птица ночная, / Как птица, быть может, не птица, змея / Крылатая, зыбко-двойная...» (Змеиная свеча, 2, 517).

Развивая традиционный образ фантастических птиц, сидящих на дереве, Бальмонт сохраняет фольклорные черты: число три, дерево – золотое, птицы – золотые или медные, их когти – железные: «На Золоте-Древе / Есть Золото-Птица, / Но когти железны у ней...»

(Золото-Море, 2, 582); «Из тех этих древ есть построенный храм, / Три птицы поют песни райские там...» (В полях голубых, 2, 414). В символистском аспекте разворачивается образ, отмеченный А. Н. Афанасьевым в апокрифическом сказании, где «Христос вещает грешникам: “Пущу на вас птахи – черные – носы железные, которые летают и кричат и мелькают, у которых злое поветрие будет”» [7, с. 268.]. В стихотворении Бальмонта «Слово к трем птицам» возникает аналогичный образ медных птиц с золочеными носами, которые острят свои носы на твердом дубе, чтобы клевать человека, ибо «твёрд и жесток дух людской» (2, 521).

Отражая мифопоэтическое представление древних об устройстве мира (три Неба, Мировое древо), Бальмонт соотносит с одной из вещей птиц на верху древа – «основы всех миров» - категорию непостижимого, принципиально недоступного человеку: «Две птицы вещи сидят вверху всегда, / Одна из них клюёт румяный цвет плода. / Другую разглядеть нельзя нам. Никогда» (Три Неба, 2, 161).

Характерно, что известные мифические птицы *Сирин* и *Гамаюн* выступают у Бальмонта именно в подобном соотношении: *Сирин* – «волшебный», «сладко поёт», «поёт о счастья светлый Сирин»; *Гамаюн* – загадочная птица, которая «Поёт в безвестном, голубая» (Райские птицы, 2, 288). Необычность надмирного инобытия сопровождается упоминание о *Гамаюне* и в стихотворении «Гусяр»: «И цветочно звоны бродят, / Переключка голубая, / Словно в птице Гамаюне / Разыгралася свирель...» (2, 366).

Одновременно с двумя ключевыми образами – Морем и Солнцем - в космогонии Бальмонта связана птица *Стратим*: «С той поры на синем Море, / Там, где вал непобедим, / Правды ждет с огнем во взоре / Птица мощная Стратим. / И когда она протянет / Два могучие крыла, - / Солнце встанет, Море грянет: / “Правда, Правда в мир пришла!”» (Правда, 1, 167).

Птицу *Стратим* отличает масштабность, надмирный характер: «Птица птицам всем есть морской Стратим, / Взор его – огонь, а перо – как дым, / Он крылом своим обнимает мир, / Всех живых зовет на всемирный пир» (Море всех морей, 2, 159). Подчеркивая особые свойства этой птицы, причастной к неземному миру, поэт использует окказиональный эпитет «всемирно-грезящий», который усиливает символический аспект традиционного мифологического образа: «Но всех прекрасней меж крылатых / Всемирно-грезящий Стратим» (Птица Стратим, 2, 293).

Именно сопричастность надмирному бытию, тяготение к Солнцу как источнику жизненной, творческой и этической силы (Правды) позволяет использовать образ птицы *Стратим* для представления идеального сверхгероя, масштабной личности: «Можно, быть возможно птицею Стратим, / Раз ты в высших числах, с Солнцем, только с ним» (Птицы, 2, 492).

Многоаспектный и ёмкий смысл обнаруживает в лирике Бальмонта образ *Жар-Птицы*. Семантика горения, огненного начала как проявление и энергии света, и чудесного вневременного бытия позволяет поэту соотнести с этим фольклорным образом два другие – *феникса* и *ксалава*, мифических «огненных птиц». В то же время *Жар-Птица* у Бальмонта – это средоточие богатства народной мудрости, сакрального знания о мире, которое утрачивается с уходом веры в чудесное, способности чувствовать мир в единстве, в сопряжении его противоположных основ. Именно такую направленность образа отражает стихотворение, открывающее книгу «Жар-Птица» 1906 г.: «Народные поверья - / Неполные страницы, / Разрозненные перья / От улетевшей птицы. / Она вот тут сидела / На камне заповедном, / И пела здесь так смело / О сне своём заветном... <...> Где светов зароженье, / Где завершенье мраков, / Где видит ум сплетенье / Всего как вещей знаков. / Пропела, улетела, / Пред взором лишь зарница, / Лишь видишь – здесь блестела / Воистину Жар-Птица» (2, 129).

Образ Жар-Птицы выступает в книге не просто как стилизованный элемент народной поэтической системы («Едет, видит он перо из Жар-Птицы золотое...» - Елена-Краса, 2, 228), но как символ способности воспринимать чудесное, озаряться внутренним светом, нести его

в себе и светить другим: «Кто Жар-Птицу услышал хоть раз, / Тот уж темным не будет в пути ни на час» (Елена-Краса, 2, 230). *Жар-Птица* связана с мечтой «в яркой зыби дней» (Живая вода, 2, 235); это символ просветления мира, победы в нем светлого, высокого начала: «...В радости яркой, / Вдруг распустил в Небесах расцветённый свой хвост, / Словно Жар-Птица над миром раскрыла кометный свой хвост...» (Радуга, 2, 245).

Итак, традиционные мифологические образы участвуют в становлении мифопоэтического выразительного языка Бальмонта-символиста, усиливая сакральный характер символических образов. Сама по себе сказочность птиц в таких текстах выглядит весьма относительной, поскольку творчество представляется поэтом как реальность сложного, многоаспектного мира, чудесным образом сочетающего в себе видимое и невидимое, явное и скрытое, явленное и ноуменальное. В таком мире творчество – проявление воли Творца, а сам художник сравнивается со сказочной птицей в беспредельности чудесных творческих возможностей: «Бог создал мир из ничего. / Учись, художник, у него, - / И, если твой талант крупца, / Соделай с нею чудеса, / Взрасти безмерные леса, / И сам, как сказочная птица, / Умчись высоко в небеса, / Где светит вольная зарница, / Где вечный облачный прибор / Бежит по бездне голубой» (1, 642).

В числе названий реальных птиц исследуемые тексты обнаруживают 44 наименования, относящиеся к 31 виду птиц. Перечислим их, начиная с наиболее употребительных: *голубь, голубок, голубочек, голубка, голубица, голубятки, горлица; лебедь, лебедка; орел, орлица; ворон, вран; чайка; альбатрос, буревестник; сова, филин; сокол; коршун; жаворонок; соловей, соловушка; пингвин; ласточка; журавль; кукушка; петушок, петел, курочка; колибри; глупыш; стриж; кречет; кондор; гриф; дрозд;* остальные наименования зафиксированы в единственном употреблении: *павлин, малиновка, трясогузка, снегирь, воробей, синица, скупец.*

О своей избирательности в отношении определенных птиц Бальмонт писал: «Если бы меня спросили, какая *моя* любимая птица, я бы, не извиняясь за арифметическую неточность и расточительность, сказал: “Жаворонок, ласточка, кукушка, стриж, ворон, колибри, альбатрос”. Что делать? Чувствую, что с пятой птицей кончаю быть русским, но это уж так...» [8, с. 351]. В стихотворении «Что мне нравится» поэт выделяет среди птиц альбатроса, коршуна и жаворонка, так или иначе объясняя это: «Что мне больше нравится в безднах мировых, / И кого отметил я между всех живых? / Альбатроса, коршуна, тигра и коня, / Жаворонка, бабочку и цветы огня. / Альбатрос мне нравится тем, что он крылат, / Тем, что он врезается в грозовой раскат. / В коршуне мне нравится то, что он могуч, / И, как камень, падает из высоких туч. / <...> Жаворонок – пением, быстротою – конь, / Бабочка – воздушностью, красотой – огонь...» (1, 560).

В мифопоэтическом строе бальмонтской лирики значимость образов тех или иных конкретных птиц определяется не только частотностью употребления их названий, но и местом в поэтической системе, особенностями семантического наполнения. Так, мифопоэтический характер слова *голубь* связан у Бальмонта с хлыстовской символикой и реализуется в образной системе книги «Зеленый вертоград» [9, с. 242]. Поэтический строй этой книги определяется оппозициями ключевых образов: брат – сестра = голубь – голубка, голубица, горлица; небо – земля, дух – плоть, верх – низ, Солнце – Луна, Золото – серебро. Зеленый вертоград – это образ бытия, соединяющего полярные члены оппозиций; реализациями этого инвариантного образа становятся зеленый (изумрудный, райский) сад, чудо-древо «от Земли и до Небес» («Древо вековое»), Божья книга (Голубиная книга): «Прилетев на это древо, / С воркованием напева, / В изумрудностях ветвей, / Молодая Голубица / Выводила там детей. / Молодица, Голубица, / Эта ласковая птица / Ворковала к молодым, / Говорила им загадки / Там под Древом вековым» (Голубица, 2, 312-313). Смысл такого сопряжения полюсов – образное выражение одухотворения плоти, органично необходимого для воплощения бытийной целостности мира, соединения в нем противоположных начал. Таким образом, голубиная символика книги обнаруживает хлыстовские тенденции, связанные, как считает А. Ханзен-Лёве, с символическим

отражением «сублимированной Анимы, чистоты и потусторонности Святого Духа или Софии» [10, с. 536]: «Был голос из-за облака: - Пребудьте в бытии. / Послушайте вы, голуби, вы, верные мои... <...> И будет дух – в кружении, как голубь круговой...» (Голос, 2, 357); «Бог громов, Саваоф, / Ты над вихрем наших снов, / Ускоряя голубей, / Духом облачным повея...» (Саваоф, 2, 371).

Космогонический аспект бальмонтовского мифа о мире определяет активность в его лирике названия *орла*, связанного с лейтмотивным образом-символом – Солнцем. В стихотворении «Гимн Солнцу» (1, 553) отражается народное представление о том, что орел – единственная птица, способная прямо смотреть на солнце; в целом ряде стихов орел назван огненным и соотнесен с недоступным для других пространством гор: «Солнце жжет горячей, где гнездятся орлы... / <...> И кричали орлы, на уступах скалы, / У истоков ручья, в торжестве бытия» (Зарождение ручья, 1, 67). *Орёл* обнаруживает у Бальмонта традиционно отмеченную причастность к тайнам древности, близость к божественному началу, царственность; он связан с мифологическими героями – владыками и царями: «Сигурд, Сигурд, ты звался Чудом, / Ты смело в мире шёл, / Ты видел Землю изумрудом, / И пел тебе Орёл. / «Возьми, - он пел напевом властным, - / Запястья золотые... / <...> Тебе открыто утро Мира, / И ты в том Мире – Царь» (Сигурд, 1, 559-560); «Вапанэлева был вождём, / Людей сплотил он в диком крае, / Он Белым-Белым был Орлом, / Он был владыкой целой стаи...» (Под тенью крыльев, 2, 563).

Сакральный характер образа *орла* проявляется у Бальмонта в употреблении его как знака Иоанна-евангелиста: «Орлом седым поюще, / Тельцом вопиюще, / Могучим львом взывающе, / Как человек глаголюще...» (Четыре знака, 2, 423). Здесь же и в других стихотворениях с орлом соотносится творческая сила поэта и самого Бога. Поэт избирает «крылья орлиные», чтобы отправиться в самый главный «единый путь», где «лишь простор – и полёт» (там же, 2, 424). Поэтому и творческая свобода представляется у Бальмонта в контрастном соотношении свободного огненного орла – и низкого полёта героя, угнетённого притяжением тусклого дня: «Я сейчас летаю низко над землёй, / Дух забот вседневных виснет надо мной. / Можно ль быть свободным огненным орлом, / Если ты притянут этим тусклым днём?..» (Птицы, 2, 491).

Знаком особого, свободного от обыденности романтического мира выступает у Бальмонта *коршун* – горный, крылатый, он находится как бы на грани земного и небесного миров: «Люблю я в мире скрип всемирных осей, / Крик коршуна на сумрачном откосе...» (Проклятые глупости, 1, 270). Уподобление коршуну именно в этом качестве необходимо поэту для образного представления своего духовного устройства («Крылатым коршуном повисши в пустоте, / Мой дух изменчивый стремится каждый миг...» - Сквозь мир случайностей, 1, 273). Не случайно *коршуны* – необходимая деталь экзотического, подчеркнута надбытового пространства, где только и могла родиться романтически надмирная, необыкновенная в своих неизмеримых желаниях и возможностях личность – истинный поэт: «Я, родившийся в ущелье, под Сиэррою-Невадой, / Где лишь коршуны кричали за утёсистой громадой, / Я хочу, чтоб мне открылись первобытные леса, / Чтобы заревом над Перу засветились небеса» (Как испанец, 1, 226). Такой герой «между скал родимых» видит главную цель своего жизненного подвига, своей неукротимой устремлённости к беспредельному – «Солнце, Солнце, Солнце, красное, как кровь» (там же, 1, 227).

К «солнечным» птицам в мифологии по праву относится *петух*: он «не только возвещает о начале дня <...>, но и является проводником солнца как в его годовом, так и суточном циклах; <...> с петухом связывается и символика воскресения из мертвых, вечного возрождения к жизни. <...>В Новом завете образ петуха имеет символическое значение некой решающей грани» [11, с. 310]. Эта семантика наблюдается в стихотворении Бальмонта «Стих о величестве Солнца», где не случайно используется церковнославянское слово *петел*: «И едва в полночь от престола Господнего двигнет Ангел покров и венец, / Петел тут пробуждается, глас его возглашается, из конца поднебесной в конец» (2, 249).

Контрастным образом выступает *ворон*, чаще всего связанный с тёмным, ночным, вражеским началом, что определяется эпитетами *черный, злой, лихой* (в значении «злой»), а также соотносённостью с западной стороной («А от Запада навстречу черный ворон к ней летит...» - Вольга, 2, 197). Негативное соотношение *ворона* с тьмой ночной поддерживается в контексте аллитерацией на основе звуков, составляющих слово *ворон*, паронимическими сближениями: «Чёрные вороны, воры играли над нами. / Каркали. День погасал...<...> Каркают вороны, каркают чёрные, каркают злые над нами...» (Чёрные вороны, 2, 86); «Ворон, Ворон, о, Ворон, враг желанен, я жду!» (Заговор ратника, 2, 133).

Неполногласная форма *вран* подчеркивает фольклорный и мистический характер образа, символическая направленность которого усиливается употреблением заглавной буквы в наименовании, а суггестивность – многочисленными повторами: «Если спросит Чёрный Вран: / - “Ты откуда, Белый Дух? / Отчего в тебе всё бело?” - / Ты пред ним промысли вслух: / -“Уж такой закон мне дан, / Чёрный Вран, Чёрный Вран, / Белый я телесный дух, / И духовное я тело.../ <...> Ты же, Вран, / Чёрный Вран. / Каркай! Прочь! / В мрак и в ночь!..”» (Чёрному Врану, 2, 323).

Соотношение *ворона* со скандинавским эпосом определяет проявление в бальмонтском употреблении позитивной окраски: «Гордым воронам – хваленье. Скандинавам память наша / Вознесёт охотно песню, светел Один, мощен Тор...» (Северные, 2, 233). Видимо, это определяется ключевым мотивом древнейшего корневого единства, отраженного в прапамяти, которую несет в себе народное поэтическое творчество. По преданию, верховного бога скандинавской мифологии Одина сопровождают два ворона: Хугин и Мунин – «думающий» и «помнящий» [12, с. 241]. Бог войны Один одновременно – покровитель героев, а также «владелец магических рун, бог мудрости»; он «выступает также в качестве культурного героя, добывающего мёд поэзии» [13, с. 242]. Отсюда – неоднозначность оценочного плана в семантике образа ворона.

В одном ряду с вороном, представляющим мудрость и мистическое всеведение, находятся у Бальмонта *сова* и *филин*. В стихотворении «Птицы Чернобога» именно эти птицы выступают в мифопоэтическом аспекте как ночные вещи «слуги Чернобога», причастные к тайнам загробного мира (не случайно их названия выделены заглавными буквами: «Ворон, Филин и Сова, / Слуги Чернобога, / Ваша слава век жива, / С вами вещи слова, / Тайная дорога. / Тот, кто Ворона видал, / Знает тайну мрака... / <...> Тот, кто с Филином побыл, / Знает тайну гроба... <...> Кто беседовал с Совой, / Знает силу ночи...» (2, 289). «Безмерное желтое око» *совы* выступает у Бальмонта символическим образом космического мироустройства: «Я знаю, когда-нибудь в безднах, далёко, / Погаснет Светило кружащихся дней, / Но в новых ночах первозданных, в смещении тьмы и огней, / Пред творчеством новым зажжется, сквозь Хаос, безмерное желтое око» (Сова, 2, 292).

Ярко выраженный символический характер обнаруживает у Бальмонта словообраз *лебедь*. Связь этого образа с традициями русской и западноевропейской художественной культуры прослеживает Л. И. Будникова, обращая внимание на особую роль образа *лебедя* в бальмонтском автобиографическом мифе [14, с. 49]. Действительно, Бальмонт, считая себя потомком татарского князя Золотой Орды Белый Лебедь (по линии матери, в девичестве Лебедевой) и викинга Балмута (по отцовской линии), связывал в своем творчестве образы обоих предков, по словам исследовательницы, «с лебединой темой».

В основе лирического сюжета поэмы «Белый Лебедь» - художественная интерпретация отказа вольного степного воина от кочевого бездомья ради мирной жизни и любви. Оппозиция жизнь – смерть, добро – зло обозначается в поэме соотношением птичьих образов: «Лебедь белый хочет лилий, / Коршун хочет мёртвых тел» (2, 596). Разнонаправленным выступает центральный образ: с одной стороны, это стая белых лебедей – свободная в разрушительном движении по Дороге птиц – Млечному Пути, где неизбежно падение и угасание звёзд – душ убитых («Воссияла лебединой красотой, / И упала, перестала быть звездой»); с другой – это белокрылые птицы, соотносённые с бесконечностью самовозрождающейся мирной жизни. В цепи образов, объединённых инвариантным

символом негасимого огня, - звёзды-свечи «в кругозданности храмов ночных», море белых цветов, стаи белокрылых птиц – образы цельного, единого в слиянии неба и земли, вечно живого, радостного, поющего мира.

Таким образом, не просто семейное предание отражено в поэме «Белый Лебедь», в ней – бальмонтовская экзистенциальная позиция, выступающая основанием автобиографического мифа, который для самого поэта именно в таком представлении был безусловной реальностью и высшей правдой. Поэтому органичайшей частью этого мифа выступает образ *лебедя*, соединивший песенную душу Литвы – легендарной родины предков Бальмонта – и голос самого поэта, «В чьём вспеве, лебедем пlying, поёт Литва» (Морской сказ). Л. И. Будникова отмечает, что образ *лебедя* выступает «эмблемой художественной культуры Серебряного века», и определяет его «как символ поэзии, смерти, красоты, Вечной женственности» [15, с. 56]. Фольклорные грани этого образа акцентируются обращением к формам женского рода: «Лебедь Белая, ведунья старых дней, / Берегиню была среди людей...» (Берегиня, 2, 267); «О, Царь-Девуца, Лебедь вековая...» (Царь-Девуца, 2, 626); «Вдруг на заводи он увидал / Лебедь Белую, словно видение сна, / Чрез перо вся была золотая она, / На головушке жемчуг блистал...» (Поток, 2, 199). Во всех отмеченных случаях категория женского рода определяется характером женской ипостаси образа *лебедя*, весьма органичайной для поэтического строя бальмонтовской лирики.

Особым символическим смыслом отличаются в лирике Бальмонта словообразы *альбатрос* и *чайка*. *Альбатроса* поэт называет среди тех, кто значим для него «в безднах мировых» (Что мне нравится, 1, 560). Символический характер образа *альбатроса* определяется причастностью к морской и воздушной стихиям, семантикой надмирной властной силы: «Альбатрос мне нравится тем, что он крылат, / Тем, что он врезается в грозовой раскат...» (Что мне нравится, 1, 560); «Я видел, как кондор царит над пространством, как мощь альбатроса прекрасна...» (Вопль, 2, 85). Именно в этих качествах лирический герой поэзии Бальмонта соотносен с *альбатросом*: «Я знаю, что некогда, в воздухе, тёмном от гроз, / Среди длиннокрылых, меж братьев, я был альбатрос» (Я с каждым могу говорить на его языке, 1, 477).

Однако образ *альбатроса* обнаруживает у Бальмонта типичную для символа амбивалентность. Сам мир, в котором находится *альбатрос*, неоднoplanов: это вольный простор, пространство свободы – и даже одиночество «на пустыней ночью морей» романтически прекрасно и желанно: «О, блаженство быть сильным и гордым и вечно свободным! / Одиночество! Мир тебе! Море, покой, тишина!» (Альбатрос, 1, 329). С другой стороны, это - тревожный мир бездомья, в котором *альбатрос* – вестник иных миров, их иконический знак: «Над свинцовыми тучами / Альбатросы летят, / За волнами кипучими / С поднебесья следят... <...> И бездомные, тёмные, / Посылают – в Лазурь / Эти крики заёмные, / Эти отклики бурь» (Бездомные, 1, 154-155); «Ропот бури, и гром, и ворчанье волны, / В них кричит альбатрос, длиннокрылая птица, / Из воздушной, из мёртвой, из вольной страны» (Исландия, 1, 300). Поэтому, с одной стороны, *альбатрос* противопоставлен «глупым птицам», занятым лишь поиском пищи в морских волнах, - и в этом контексте «морской разбойник» «альбатрос длиннокрылый» романтически прекрасен: он «дерзок, красив и могуч» (Морской разбойник, 1, 225). В то же время именно длинные крылья могут стать причиной падения, если намокнут [16, с. 529]. Это придаёт трагический характер образу, в котором неоднократно отмечалось бодлеровское начало [17, с. 9]. Вслед за Бодлером Бальмонт соотносит поэта с *альбатросом*, подчеркивая драматизм его судьбы.

Неоднoplanовым выступает и образ *чайки*: как правило, *серая чайка* связана с выражением тоски, горя, бездомности, тягостного состояния: «Чайка, серая чайка с печальными криками носится / Над холодной пучиной морской...<...> Плачет северный ветер, и чайка рыдает, безумная, / Бесприютная чайка из дальней страны» (Чайка, 1, 21). *Белая чайка* – образ светлого мира; обычно он представляется в гармонии с морской стихией: «Но только одну белокрылую чайку / С любовью баюкает, словно в родной колыбели, / Морская волна...» (Разлука, 1, 26).

Именно с образом *чайки* связано выражение тоски в разлуке и устремленности к родному: как чайка возвращается «к синей родимой волне», «...Так и я, разлучившись с тобой, / О, мой друг бесконечно любимый, / Был сердцем с тобой неразлучен...» (Разлука, 1, 27).

Таким образом, птицы, связанные в поэтической системе Бальмонтовской лирики с водным пространством (*лебедь, чайка, альбатрос*), отражают романтическую семантику особой причастности к таинственному миру воды, который воспринимается ими как родная стихия.

Соответственно стихия воздуха – мир *стрижей* и *ласточек*, с которыми у Бальмонта связана семантика высоты, чистоты и света. Все отмеченные примеры употребления названия стрижа обнаруживают форму множественного числа: «Скользят стрижи в лазури неба чистой» (Два голоса, 1, 38); «Порой – порой! – весь мир так свеж и нов, / И всё влечёт, всё близко без изъятья, / И свист стрижей, и звон колоколов...» (Вечерний час, 1, 542); «Так в знойный летний день, над гладью вод речных / Порою ласточка игриво пронесётся...» (Ласточки, 1, 41). В эмоционально-оценочном плане слова *ласточка* ярко выражен оттенок нежности, что мотивирует ласковое обращение к ребёнку: «О, моя ласточка, о, моя деточка...» (Колыбельная песня, 1, 28). Благодаря устойчиво проявляющейся семантике трогательной ласковости в соотношении словообразов *ласточки* и *орла* создается необходимый контраст для представления вездесущего и всемогущего Бога, сила которого отражается в малых и великих птицах: «В орле, и в ласточке летящей, / Лишь Бог – поэт...» (Лишь Бог, 2, 617).

Творческую силу, проявляющуюся в пении, поэт передает как отличительное свойство *жаворонка* (Что мне нравится, 1, 560). Именно певческий жизнеутверждающий дар сближает *жаворонка* с Солнцем («И жаворонки Солнца звенели без конца» - Солнечник, 2, 482) и с самим поэтом-«Солнечником»: «Как жаворонок был я, / Испивши вод твоих» (К Сладим-Реке, 2, 363); «В Небе жаворонком пел» (Без конца, 2, 329).

Традиционно мифопоэтическое значение творческого песенного дара, а также любви, весенней и летней поры выражает словообраз *соловей* («О, весенние грозы! / Детство с веткой сирени, в вечерней тиши соловей...» - Берёза, 2, 40). В этом качестве он соотносён в бальмонтовском мифологизированном контексте с *жаворонком* по контрасту – как ночная певчая птица: «Солнце жаворонку силу петь даёт, / Он до солнца долетает и поёт. / Птичка жаворонок – певчим птичкам царь. / На совете птиц давно решили, встарь. / Но решенье птиц не принял соловей, / Он с обидой дожидается ночей. / И как только означается Луна, / Соловьина баллада всем слышна» (Решение Феи», 2, 13).

В парадигме символических образов *соловей* у Бальмонта традиционно связан с луной, звёздами, цветами, грёзами и снами любви: «Я взглянула из окна, / Вижу – белая Луна. / Слышу – сладко меж ветвей / Распекает соловей. <...> И от звезд и от цветов / Столько всюду было снов, / Что навек в душе моей / Не смолкает соловей» (Прозрачность, 2, 348).

Кукушка неизменно представляется Бальмонтом в связи с родным миром и человеком; в её голосе – особое знание о человеке и мире: «И Лада затерялась, но долго меж ветвей / Кукушка куковала о нежности моей...» (Солнечник, 2, 482).

Знаками чужого мира выступают образы экзотических птиц. Как правило, они обнаруживают иноязычные названия: *колибри, павлин, пингвин*; реже – русские: *глухыш*. Ярким мифопоэтическим ореолом обладает словообраз *колибри*: с ним связана семантика не только экзотического, но и сказочного, фантастического, праздничного мира. Подчёркивая малый рост *колибри*, поэт представляет её в ряду птиц, соотносённых с солнцем, и, включая в мифопоэтическое пространство преданий Центральной Америки, свободно соединяет с образами русского фольклора: «Колибри, птичка-мушка, бесстрашная, хоть малая, / Которой властью Солнца наряд цветистый дан, / Рубиновая фея, лазурная и алая, / Сманила смелых бросить родимый их Ацлан...» (Колибри, 1, 676); «Колибри, малая Жар-Птица, / Рожденье

Воздуха и грёз, / Крылато-быстрая зарница, / Цветная лакомка мимоз. / Ты нежный перстень, ожерелье...» (Перистый перстень, 2, 566).

Представлению важного в бальмонтской поэтике экзотического мира служат и образы, восходящие к фольклору майя и других древних народов: «Вся изумрудная, с хвостом нарядно-длинным, / Как грёзы – крылышки, её зовут *Кветцаль*...» (Изумрудная птица, 2, 559). «И много их, венчанных славой, / И много их, чьё имя – был...», - пишет поэт, подчеркивая особое место экзотических – реальных и фантастических – птиц в своём поэтическом мире.

Очень редко словообраз птицы обнаруживает у Бальмонта сниженный характер. Таков *пингвин*, утративший тягу и способность к полёту и этим противопоставленный *альбатросу*: «Предполярное виденье, альбатрос наоборот, / Птица – земность, отупенье, птица – глупость, птица – скот» (Белоглазые пингвины, 2, 660). В соотношении с пингвином аналогичную оценочность проявляет другой образ северной птицы – *глупыш*: «Тюлень. Пингвин. Глупыш. / Снега. Мерцанье. Тишь. / Ищи. Хоть целый день. / Глупыш. Пингвин. Тюлень. / Пройди. Весь снег до льдин. / Тюлень. Глупыш. Пингвин...» (2, 658).

Таким образом, экзотические птицы реализуют у Бальмонта многоаспектную мифопоэтическую семантику, обнаруживая положительную оценочность в представлении южных стран и отрицательную при обрисовке ледяной северной пустыни.

Совершенно очевидно, что птицы у Бальмонта – образ, соотношенный со всеми четырьмя стихиями: воздухом («Хмельные в небе птицы» - Красная Горка, 2, 476); землёй («Как струна, / Из ветвей, / Звонко кличет соловей» - Май, 2, 602); огнём («Можно ль быть свободным огненным орлом...» - Птицы, 2, 491); водой («Белые чайки на гребне, над зыбью, тех чаек качающей...» - Морское, 2, 491). Мифопоэтика птиц отражает в себе «четверогласие стихий» как основу бальмонтского поэтического космоса, символизируя в нём одухотворённое, творческое, свободное начало, вечное – и мгновенное, сильное – и трепетное, мощное – и хрупкое одновременно, многоаспектное в своих контрастных проявлениях, как сама жизнь. Основа поэтической семантики орнитологических образов у Бальмонта – одухотворяющее начало, связанное с причастностью птиц к тайнам бытия и мироздания, к ноуменальному миру. Вот почему душа человека, мироощущение и творческий дар представляются через соотношение с птицами в контексте сравнения, метафоры или в метафорических дефинициях: душа – «как буревестник» (С ветрами, 2, 455), «как лебедь» (Есть люди..., 1, 579), «И душа, альбатросом, / Унесётся к неведомой мгле» (Отчего мне так душно?, 1, 633), «В мыслях – горлицы поют» (Златой ткач, 2, 364), «Как жаворонок был я...» (К Сладим-Реке, 2, 363), «Как феникс, я хочу сгореть, / Чтобы восстать преображённым», «Как лебедь, песню я пою, / И после песни умираю» (Трубадур, 1, 92), «Ты пропой, моя головушка, соловушкой в саду...» (Моя головушка, 2, 426), «Я птица между птиц» (Измена без изменника, 2, 498).

Мифопоэтический характер образности создаётся у Бальмонта за счет персонификации, позволяющей выразить одноприродность поэта и близких ему по духу живых существ, в том числе птиц: «Я знаю, что некогда, в воздухе, тёмном от гроз, / Среди длиннокрылых, меж братьев, я был альбатрос» (Я с каждым могу говорить на его языке, 1, 477); « - Нет могил. Могила – дверь. / Был я птица, был я зверь. / - Был ты птицею какой? / Добрый был ты или злой? / - Был я волк, и заяц бел, / В Небе жаворонком пел...» (Без конца, 2, 329).

Не случайно образ мира, единого в своих бытийных качествах, часто создаётся Бальмонтом на основе «птичьих» свойств: морской ветер взводень «взводит стаю водных сил» (Взводень, 2, 459); Млечный Путь назван «дорогой птиц» (Звезда к звезде, 2, 547); звёзды – «птичий рой» (2, 549); образ ночи передаётся метафорой «Жар-Птица Ночи» (Комета, 2, 652); Жар-Птицей названа вселенская любовь (Жар-Птица, 1, 562), птицей мести – дух возмездия, убивающий не только жертву, но и самого мстителя (Птица мести, 2, 493). Общими характеристиками наделяются птицы и соотношённые с ними явления: Жар-Птица и

Жар-цветы (2, 462), «лебедь белый и Лилея» (2, 524), лазоревая Птица – цветок лазоревый, колибри – «крылато-быстрая зарница»).

Безусловно, лирика Бальмонта отражает традиционную семантику орнитологических образов в собственном преломлении, в аспекте становления и реализации своей мифопоэтической системы. Динамику развития в ней образов птиц отражает, в частности, характер названий стихов, составляющих первый и второй том рассматриваемого издания. В первом томе (избранное из книг 1894 – 1906 г.г.) встречается в общей сложности семь стихотворений, заглавием которых выступают наименования отдельных птиц (Чайка, Ласточки, Лебедь, Белый лебедь, Альбатрос, Жар-Птица, Колибри); три названия включают в себя слово *птичка* (Маленькая птичка, Птичка, Серая птичка). Во втором томе (избранное из книг с 1906 г.) около сорока названий, отражающих наименования различных птиц или слово *птица* в разных формах.

Актуализация орнитологических образов в аспекте мифопоэтики у Бальмонта проявляется и в том, что второй том содержит три книги стихов, композиционно-образной основой которых выступают образы птиц: «Жар-Птица», «Зелёный вертоград» и «Птицы в воздухе».

Совершенно очевидно, что мифопоэтический характер образов птиц в лирике Бальмонта обнаруживает своеобразное преломление самых разных традиционных смыслов в аспекте собственного бальмонтского мироощущения и составляет органичное целое с другими элементами единого поэтического строя его поэзии. Ремифологизация достигается не просто развёртыванием мифопоэтической семантики, но в большой мере переосмыслением традиционных образов птиц в системе бальмонтской лирики, в том числе отражением их в автобиографическом мифе. Кроме того, через образы птиц осуществляется на интертекстуальном уровне соотношение самых разных мифов: античных, славянских, египетских, ацтеков и майя и других древних народов. Это создаёт необходимую глубину символического пространства поэзии Бальмонта. В бальмонтском мифе о мире через образ птиц преломляются такие ключевые мифологемы, как четверогласие стихий, свобода, путь, художественно воплощаются основные категории жизни и смерти, родного и вселенского, временного и вечного, реального и чудесного и представляется в соотношении с Творцом дар творчества.

Примечания

1. См., например: Кожевникова Н. А., Петрова З. Ю. Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX-XX в.в. Вып. 1: «Птицы». – М., 2000.
2. Материал цитируется по изданию: К. Д. Бальмонт. Собрание сочинений в 2-х томах. – М., 1994. Первая цифра в скобках обозначает том, следующая через запятую – страницу.
3. Ханзен-Лёве А. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. – СПб, 2003.
4. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. В 3-х томах. – М., 1995. Т. 3.
5. Осипова Н. О. Творчество М. И. Цветаевой в контексте культурной мифологии Серебряного века. – Киров, 2000..
6. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. – М., 1991. Т. 1.
7. Афанасьев А. Н. Указ. соч. Т. 1.
8. Бальмонт К. Горящее сердце (Иван Сергеевич Шмелёв) // Константин Бальмонт – Ивану Шмелёву. Письма и стихотворения. 1926-1936 / сост., вступ. ст., коммент. Л. М. Азадовского, Г. М. Бонгард-Левина. – М., 2005.
9. См. об этом: Куприяновский П. В., Молчанова Н. А. «Поэт с утренней душой»: Жизнь, творчество, судьба Константина Бальмонта. – М., 2003.
10. Ханзен-Лёве А. Указ. соч.
11. Мифы народов мира. Т. 2.
12. Там же. Т. 2.

13. Там же. Т. 2.
14. Будникова Л. И. Стихотворения К. Бальмонта «Лебедь», «Белый лебедь» в контексте русской и западноевропейской художественной культуры // К. Бальмонт, М. Цветаева и художественные искания XX века. Вып. 6. – Иваново, 2004.
15. Там же.
16. Ханзен-Лёве А. Указ. раб.
17. См., например: Куприяновский П. В., Молчанова Н. А. Указ. соч.

Опубликовано в сокращении: Русский язык в школе. 2008. № 9. – С. 48–54.