

Кадочникова Ирина Сергеевна

**МИФ О ВЕЧНОМ ВОЗВРАЩЕНИИ В ЛИРИКЕ Ю. ЛЕВИТАНСКОГО**

В статье рассматриваются новогодний и весенний сюжет лирики Левитанского сквозь призму мифа о вечном возвращении. Исследователь приходит к выводу о гармоничности художественной системы поэта за счет актуализации в ней космогонической идеи.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/2/2008/2/16.html](http://www.gramota.net/materials/2/2008/2/16.html)

Источник

**Филологические науки. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2008. № 2 (2). С. 46-49. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/2.html](http://www.gramota.net/editions/2.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/2/2008/2/](http://www.gramota.net/materials/2/2008/2/)

**© Издательство "Грамота"**

Информацию о том, как опубликовать статью в журнале, можно получить на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)  
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [voprosy\\_phil@gramota.net](mailto:voprosy_phil@gramota.net)

Статья рекомендована к публикации д.ф.н., проф. Серовой М. В. и д.ф.н., проф. Подшиваловой Е. А.

*В статье рассматриваются новогодний и весенний сюжет лирики Левитанского сквозь призму мифа о вечном возвращении. Исследователь приходит к выводу о гармоничности художественной системы поэта за счет актуализации в ней космогонической идеи.*

Ядром художественной системы Ю. Левитанского является макрообраз времени. Время осмысливается художником в двойном аспекте: профанном и мифологическом. Причем, для поэта характерно стремление опрокинуть историю в до-историю и представить время не как линейную структуру, но как структуру циклическую, что заставляет говорить об актуализации в поэтическом мире Ю. Левитанского так называемого «мифа о вечном возвращении».

Образы Нового года и весны доминируют в художественной системе поэта. Они формируют новогодний и весенний сюжеты и отсылают к идее символического возрождения мира, в основе которого «лежит возврат к первичному и основному, то есть повторение Творения» [Элиаде 1998: 102].

Обновление естественного мира происходит ежегодно и совпадает с началом годового цикла. Оно может быть отмечено либо Новым годом (светский и религиозный календари), либо весной (народный календарь). Обе эти временные точки (Новый год и весна) сигнализируют о символическом возврате мира к его началу, к состоянию вновь сотворенного Космоса. Ежегодное повторение «весеннего чуда творения», возрождение зелени, ее воскрешение - это словно воплощение мифа о создании растительного мира в первые дни творения Вселенной, когда первозданная чистота Космоса еще не знала тяжести времени и не была вовлечена в его течение. Новый год и весна оказываются важнейшими точками на кольце «года-круга», который «имеет свое начало (рождение), расцвет, увядание (старость) и смерть, за которой следует возрождение и новый цикл» [Толстая 2004: 449].

Новый год для Ю. Левитанского связан с фигурами прошлогоднего и новогоднего снега (ср.: *А в городе шел снег, / и светились оранжевые абажуры <...> оранжевая кожура мандаринов / на новогоднем снегу и не прошлогодний снег, а новогодний, / в каплях мандаринной кожуры*). Речь идет не о снеге вообще, но каждый раз - о конкретном снеге: прошлогодний, белый будничный снег противопоставляется «нарядному» новогоднему. Образ мандаринной кожуры - один из наиболее устойчивых образов «новогоднего пространства». Именно мандаринами - помимо яблок - украшали новогоднюю елку, которая в России с середины 19 в. «превратившись из новогодней в рождественскую, стала приобретать христианскую символику» [Душечкина 2002: 112]. Елка стала символом воскресения, символом самого Христа, поскольку ставили ее на крест (крестовину). Но смерть Иисуса обернулась воскресением, а вечнозеленое дерево явилось знаком «вечного обновления жизни, нравственного возрождения, приносимого рождающимся Христом» [Душечкина 2002: 112]. Снег «в каплях мандаринной кожуры» - это снег возродившегося времени, образ, отсылающий к идее победы жизни над смертью, к истории о вечном возвращении.

Новый год - время столкновения двух времен, праздник смерти одного и рождения другого. М. Элиаде, приводя многочисленные примеры обрядовых действий, имеющих место в жизненном цикле примитивных народов, говорит о том, что народы эти, ориентируясь на архетип, на миф как форму бытия архетипа, мыслят свое существование существованием во времени не историческом, но мифическом. Профанное время словно не существует для них, поскольку ему не придают значения. «Более того, как только время начинают ощущать (из-за «прегрешения» человека, то есть в тех случаях, когда человек удаляется от архетипа и попадает в течение времени), его беспрепятственно аннулируют» [Элиаде 1998: 113]. Происходит же это аннулирование посредством совершения ритуального действия, космогонического акта, один из вариантов которого - жертвоприношение. Разделанный мандарин (*оранжевая кожура мандаринов / на новогоднем снегу; не прошлогодний снег, а новогодний, / в каплях мандаринной кожуры*), непременный атрибут Нового, года, и есть пример символического жертвоприношения. «Принести в жертву, - отмечает О. М. Фрейденберг, - значит съесть... С едой, таким образом, связано представление о преодолении смерти, об обновлении жизни, о воскресении» [Фрейденберг 1997: 64]. «Каждое жертвоприношение означает сотворение мира» [Элиаде 1987: 85]. Воспроизведение космогонического акта - попытка уничтожения времени и повторения космогонии. «Весь Новый год - это возобновление изначального времени <...> В конце года и в ожидании наступления нового года повторяются временные мифические эпизоды перехода от хаоса к космогонии» [Элиаде 1998: 89].

Таким образом, Новый год - точка критическая, точка, в которой возрождается время. Именно эта «эсхато-космогоническая» (М. Элиаде) функция Нового года и актуализируется в тех стихотворениях, где воссоздана новогодняя атмосфера. Показательным в этом плане является «Диалог у новогодней елки»: - *Что происходит на свете? - А просто зима. // - Просто зима, полагаете вы? - Полагаю. Зима как метафорическое обозначение «посмертного состояния природы»* (М. Эпштейн) есть пример хаоса до творения: из зимы должна родиться весна, и это уже будет космогонией, а основной предпосылкой для воздвижения Космоса является наличие стихии Хаоса. Хаос (смерть) - рождающее начало, и за счет акцентуации его космогониче-

ской функции Левитанский снимает с идеи хаоса налет трагизма: «просто зима». Мысль о временности зимы подчеркивается дважды: посредством экспликации идеи об ее «отмене» (*сколько вьюге ни кружить, не долговечны ее кабала и опала*) и посредством введения в смысловое пространство текста амбивалентного образа января. Именно январь и есть то переломное время, время рождения нового «года-круга», когда сходятся начала и концы. «Зима» мыслится Левитанским в модальности настоящего времени, она оказывается началом, исходной точкой для отсчета времени; зима уже происходит, а все, что «будет», еще только произойдет, и станет оно продолжением (январь) и окончанием (апрель).

Символом пробудившейся жизни становится карнавал: *Месяц серебряный. Шар со свечою внутри. / И карнавальные маски - по кругу, по кругу.* «Карнавал носит вселенский характер, это особое состояние всего мира, его возрождение и обновление, которому все причастны <...>. Эта идея карнавала отчетливее всего проявлялась и осознавалась в римских сатурналиях, которые мыслились как реальный подлинный (но временный) возврат на землю сатурнова «золотого века» <...>. Моменты смерти и возрождения, смены и обновления всегда были ведущими в праздничном мироощущении <...>. Это был подлинный праздник времени, праздник становления, смен и обновления» [Бахтин 1965: 12]. Атмосфера карнавальности, воссоздаваемая в «Диалоге...», и делает узнаваемым сам Новый год - праздник, где мотив вечного возвращения модифицируется мотивом кругового движения масок вокруг елки. А елка в новогодней обрядности выступает не только как символ древа жизни, но и как символ мирового древа, маркирующего центр Вселенной.

Архетипом танца (*Вальс начинается. / Дайте ж, сударыня, руку*), имеющего круговую траекторию, является хоровод, движением своим образующий параллель к солнцевороту и выступающий как образ вечного повторения, возвращения в начальную точку. Хоровод - словно пример визуализации мифа, синтез солярной и космогонической символики.

В последних строках текста («и - раз-два-три, / раз-два-три, / раз-два-три, / раз-два-три!..») сюжет миротворения актуализируется уже на уровне символизма числа. Мир творится по слову героя, последовательно создается («раз-два») и окончательно возникает на счет «три». «Первым числом в ряде традиций... считается число 3; оно открывает числовой ряд и квалифицируется как совершенное число. 3 - основная константа мифопоэтического макрокосма и социальной организации» [Топоров 1997: 680]. Так, в финале раскрывается демиургическая сущность героя, не случайно ему ведомо о мире буквально «все» (ср. роль отвечающего). Троекратное повторение формулы миротворения («раз-два-три») а, по сути, самой модели мира звучит в унисон с основной идеей стихотворения - идеей «вечного возвращения»: сотворенный космос («три») переживает пересотворение («раз»), стремится опрокинуться в ничто (ср. способ подачи строки: лесенка, где за каждым «три» следует пустота, пробел) - и вновь возникнуть из этого ничто.

В стихотворении «Как показать зиму» новогодняя ель из атмосферы карнавала перемещается в атмосферу метели, что говорит о временности возрождения «золотого века», об обязательном проигрывании и окончании праздника, о возвращении, но не в символический рай, помеченный райским деревом, а в обыденность. Полет ели и кружение масок сменяются кружением снежной стихии. Дерево, принесенное в жертву новому году, мыслится неким маркером окончания годового цикла, смерти старого года. Изгнание ели - свидетельство изгнания прошлого: *безмолвный двор / и елка на снегу / точней, чем календарь, нам обозначат, / что минул год, / что следующий начат.* Прощание с елкой и минувшим годом приобретает трагический разворот, поскольку «протекание времени предполагает все большее удаление от «начала», а, следовательно, и утрату первоначального совершенства» [Элиаде 2001: 76].

Новогодняя тема у Левитанского, таким образом, получает двоякую разработку: с одной стороны, она сопрягается с темой жизни, как это было в «Диалоге...» (*Что же из этого следует? - Следует жить*), а с другой - с темой смерти, и пример тому - «Как показать зиму». И эта двоякая разработка новогодней темы обусловлена амбивалентностью семантики Нового года, совмещающего в себе космогоническое и эсхатологическое начала.

Следующей критической точкой является весна. Функциональное сближение весны и Нового года приводит к тому, что новогодняя и весенняя темы сталкиваются в пределах одного поэтического контекста: *Колокол, солнце, елка стоит, сверкая. / День новогодний - Боже, теплынь какая! / День новогодний, теплый, весенний, синий.* Для поэтики Левитанского характерно как бы встраивание темы весны в снежную тему. Поэт стремится воскресить жизнь, нарушить линейное течение времени, не дожидаясь естественного конца годового цикла, но словно вырвать «начало» из будущего и поместить в реальность настоящего, возродить иллюзию весны. Этот вариант выхода из ситуации неприятия спящего мира представлен в стихотворениях «Птицы в Кишиневе», «Птицы», «Луковица». Поющие птицы и расцветающая луковица - это те островки весеннего пейзажа, которые открываются зрению и слуху за занавесом «белых январских снегов». Они - примеры вечного движения жизни, существование которого есть залог существования космоса. Пока расцветает луковица и стучат о подоконник птицы, существует ритм как форма проявления жизни, а «без ритма, без ритма всему наступает конец, это смерть, ибо только она существует вне ритма». Стихотворения, где рисуется картина оживания весны в зимнем пространстве, координируют со стихотворениями, где Ю. Левитанский непосредственно воспроизводит ситуацию наступления весны. В пределах единого весеннего сюжета нам кажется целесообразным выделить два самостоятельных мотива - водный и растительный.

«Вода» - один из тех китов, на котором стоит художественный мир Левитанского, но и не только: воду поэт определяет в качестве важнейшего компонента Космоса как такового: *И мир, на части разрозненный, / вновь обретает цельность / и вновь состоит из простых вещей - / из солнца, земли, воды.* Известно, что с

водой связывается представление об обновлении и очищении. В этом плане знаковым оказывается христианский обряд крещения, которое приравнивается к ритуальной смерти человека, разрешающей его новым рождением. Как пишет М. Элиаде, «на космическом уровне крещение равно потоку: отмена границ, слияние всех форм, отход в бесформенность» [Элиаде 1998: 95]. В стихотворении «Как показать весну» как раз таки и актуализируется данная семантика воды. Миру возвращается «форма» лишь тогда, когда «водный Хаос» упорядочивается рукой человека, моющего окно: *И тут мы вдруг увидим не одно, / а сотни раскрывающихся окон / и женских лиц, / и оголенных рук, / вершащих на стекле прощальный круг.* Круг, рисуемый женщиной на «водной глади» оконного стекла, сопоставим с образом «года-круга»: в мире - весна как завершение старого / начало нового цикла, и «прощальный круг» на стекле звучит словно прощание с предыдущим витком на спирали времени.

Мир может твориться из воды как из неизвестности, подниматься из хаоса небытия, но может и твориться посредством воды как очищающего начала, и тогда воде отводится роль внеличного субъекта космогонии. Дождь - вот формула пересотворения мира, его нового рождения. Смывая с лица земли напластования пыли, он возвращает миру его первоначальный лик, обращает его в эпоху первопричин и, таким образом, служит повторению космогонии, а «путем повторения время прерывается или, в крайнем случае, смягчается его разрушительный характер» [Элиаде 1998: 95]. Суть грозы / дождя, по Левитанскому, - в ее «очистительной» природе: *А весенний дождик все смывает, облеглает, очищает душу, Смотрите, как жертвенны липы, / как дышится в ливень легко.* Очищение мира силой воды - один из вариантов его обновления, возвращения к первоначальной стадии бытия. Дождь - «символ божественного благосостояния, нисхождение небесного блаженства и очищения, плодородия. Символизм дождя совпадает с символизмом солнечных лучей, когда он олицетворяет оплодотворение и духовное открытие» [Энциклопедия символов 2005: 214]. Вода возвращает «к первичному и основному» (М. Элиаде), становясь, таким образом, участником космогонии.

Другой разворот весеннего сюжета связан с вегетативными мотивами: *Человек сидит в весеннем сквере, / в сквере, где сейчас творится чудо, / чудо непрерывного творенья, / сотворенья ветки и куста, / чудо воссозданья, / повторенья, / завершенья круга, / воскрешенья / линий изначального рисунка, / формы прошлогоднего листа.* Поэт нагнетает такой образный ряд, каждый элемент которого входит в круг ключевых концептов космогонии: творенье, воссозданье, повторенье, завершение круга, воскресенье. Чудо творенья осуществляется за счет возврата к абсолютному началу («изначальный рисунок»): воссоздать - значит, вновь создать то, что уже некогда существовало, но чье существование по каким-либо объективным причинам - в данном случае причина в смене природного цикла - оборвалось. Но весна не творит ничего качественно нового, она лишь воскрешает преданное временной смерти (ср. образ прошлогоднего листа). Мотив прошлого года, эксплицируемый поэтом, свидетельствует о выстраивании модели времен по принципу круга, где начальная и конечная точка совпадают («завершение круга»). Повторение космогонии - это лишь пример того, как в профанном, линейном времени проступают следы времени первотворения. Творящаяся ветка, являясь примером метонимии, заменяет собою целое - дерево, и, подобно дереву, мыслится «олицетворением жизни Космоса как живого организма» [Энциклопедия символов, знаков, эмблем 2000: 143]. И оживание ветки, совершающееся с периодичностью в год, оценивается как вечное и продолжающее вечность: *Я хочу написать, как опять совершается / вечное чудо творенья.* Вегетация становится для Ю. Левитанского знаком перехода времени через рубеж и символом космогонии. Но если с Новым годом поэт связывал исключительно временные метаморфозы, то весна предстает в поэтическом мире художника в ее связи с пространственными структурами: сквер, «фиолетовый сад» (стихотворение «День все быстрее на убыль...»), архетипами которых является рай. «Сад - это подобие Вселенной, книга, по которой можно прочесть Вселенную. Вместе с тем сад - аналог Библии, ибо сама Вселенная - это как бы материализованная Библия. Вселенная своего рода текст, по которому читается божественная воля. Но сад - книга особая: она отражает мир только в его доброй и идеальной сущности. Поэтому высшее назначение сада - рай, Эдем. Сад можно и должно «читать»» [Лихачев 1998: 24]. Миф актуализирует себя уже не только в пределах «календаря», но и в пределах топоса, на который проецируются календарные изменения и который начинает сводиться к некоему идеальному образцу, в частности, к модели рая как идеальной модели мироздания, в рамках коей и совершается космогонический акт, призванный возратить утерянное и воскресить преданное временной смерти.

Умирание сада сигнализирует об окончании года-круга, который должен повториться в серии следующих циклов, рожденных «вечным и мудрым круговоротом природы». И чтобы «весной все началось дружно, неповторимой новизной», «природа должна пройти смертную агонию осени» (М. Эпштейн): *Листья молки за окном, / намокали. / Дело к осени идет, / намекали. / Только зрелые плоды, тяжелея, / наливались, ни о чем / не жалея.* И о чем может жалеть плод, в сердцевине которого спрятано семя как залог будущей жизни после смерти, после отпадения от «отцовского» дерева, после возвращения в прах земли? Незрелое яблоко (стихотворение «Воспоминание о Марусе») и зрелый плод - вот формулы жизни и смерти. Зеленое яблоко станет «червонным», а «червонное» повторится в зеленых плодах. Так смерть оказывается рождающим началом и - как экзистенциальной категории - ей отдается «центральное» место в цепочке «жизнь - смерть - жизнь». Этот цикл оказывается постулатом идеи об «отмене смерти».

Поэт выстраивает образ мира, в основе которого лежит идея о возвращении к началу (к «апрелю»), идея о возрождении пространства и времени. Таким образом преодолевается трагизм смерти и небытия: *Что бы там ни было с нами, но снова и снова / пахнет черемухой и ничего не поделать.*

Итак, возможность прочтения новогоднего и весеннего сюжетов в лирике Ю. Левитанского сквозь призму мифа о вечном возвращении дает основания говорить о лежащей в основе поэтического мира художника архетипической модели Космоса, который строится как идеальная структура, гармонический миропорядок. Эта гармония следует из приоритетной для Левитанского идеи о возможности снятия «напластований пыли истории» с бытия за счет совершения космогонического акта, который всегда позитивизируется и актуализируется. Ядро временного пласта составляют два времени - Новый год и весна, выбор которых детерминирован их особым статусом в мифологической картине мира, поскольку с ними связана актуальная для любой (не только первобытной) культуры проблема обновления времени. Образная система лирики Левитанского, концентрирующаяся вокруг новогоднего и весеннего сюжетов, так или иначе размещается в пределах идеи круга - будь то круг как таковой (шар как геометрическая форма), круг как кружение (вальс, метель), круг как год, и здесь он неразрывно связан с образами птиц, воды и зелени. Каждый новый временной цикл для Левитанского начинается с «нуля», время словно освобождается от самого себя: Новый год и весна проецируются на зеркало мифа и выступают как аналоги космогонии. Весенний сюжет в лирике Левитанского получает более масштабное развитие, чем зимний, новогодний, поскольку в его структуру включена не только категория времени, но и категория пространства, сада, «история» которого строится как история умирающего и возрождающего бытия.

#### *Список использованной литературы*

1. Бахтин М. Творчество Ф. Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. - М., 1965. - 526 с.
2. Душечкина Е. В. Русская елка: история, мифология, литература. - СПб., 2002. - 416 с.
3. Лихачев Д. С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. - М., 1998. - 356 с.
4. Толстая С. М. Время // Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5 т. - М., 2004. - Т. 1. - С. 448-452.
5. Топоров В. Н. Числа // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. - М.: Большая Российская энциклопедия, 1997. - Т. 2: К-Я. - С. 679-680.
6. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. - М., 1997. - 448 с.
7. Элиаде М. Аспекты мифа. - М., 2001. - 240 с.
8. Элиаде М. Космос и миф. - М.: Прогресс, 1987. - 312 с.
9. Элиаде М. Миф о вечном возвращении // Архетипы и повторяемость. - СПб., 1998. - 250 с.
10. Энциклопедия символов / Сост. В. М. Рошаль. - М., 2005. - 1007 с.
11. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Сост. В. Андреева и др. - М., 2000. - 576 с.

#### ПРИОРИТЕТНАЯ РОЛЬ МЕТАФОРЫ В ПРОЦЕССЕ ПОЗНАНИЯ

*Калашикова Л. В.*

*Орловский государственный аграрный университет*

**Статья рекомендована к публикации к.ф.н., доц. Бурко Н. В. и к.ф.н., доц. Дружининой С. И.**

*Метафору можно рассматривать как когнитивную операцию над понятиями и видеть в ней средство концептуализации, позволяющее осмыслить ту или иную область действительности в терминах понятийных структур, изначально сложившихся на базе опыта, полученного в других областях.*

С возникновением когнитивной науки в истории исследования метафоры начался новый период, связанный с переосмыслением ее роли практически во всех сферах. Труды Дж. Лакоффа придали метафоре достойный статус: это не поверхностный риторический механизм украшения речи, а фундаментальный когнитивный агент, который организует наши мысли, оформляет суждения и структурирует язык. Метафоры облегчают процесс мышления, предоставляя нам эмпирические рамки, внутри которых мы можем осваивать новоприобретенные абстрактные концепты. Переплетение метафор, лежащее в основе мыслительной деятельности, формирует когнитивную карту, сеть концептов, организованных таким образом, чтобы укоренить абстрактные концепты в физическом опыте когнитивного агента, в его отношениях с внешним миром. Метафора - это уже не какой-то случайный феномен, нарушающий условия истинности, но когнитивный инструмент, модернизирующий конвенции и открывающий новые перспективы. Психология прототипов и идеализированные когнитивные модели (ИКМ) дают ясное когнитивное обоснование приоритетной роли метафоры.

Процесс метафоризации создает проблемную когнитивно-номинативную ситуацию. Он включает мотив выбора того или иного выражения в зависимости от прагматического замысла и характера текста и неосуществим без некоторого допущения о возможности подобия в реальности несопоставимых сущностей. Нарушая границы несовместимого, метафора потому и синтезирует новые концепты, что базируется на «принципе фиктивности» [Телия 1988: 40]. Этот принцип вводит в процесс метафоризации ее субъекта, который определяет не только возможность подобия, обрабатываемого когнитивно за счет аналогии [Караулов 1987: 42-43], но и способность соизмерять одну сущность с другой в соответствии с человеческим масштабом знаний и представлений. Метафору можно рассматривать как когнитивную операцию над понятиями и видеть в ней средство концептуализации, позволяющее осмыслить ту или иную область действительности в терминах понятийных структур, изначально сложившихся на базе опыта, полученного в других областях.