

## Г. А. Токарева

### ОБРАЗЫ САДА И ЛЕСА В МИФОСИСТЕМЕ У. БЛЕЙКА

Художественная философия У. Блейка представляется многим поколениям его исследователей загадочной и сложной. Помимо того, что Блейк преподносит свои идеи в трудно усваиваемой форме “пророческих книг”, он предлагает и множество прочтенной своей неординарной философии, используя символический язык притч и парабол. Его позиция поражает своей непримиримостью и радикализмом. Еретическая интерпретация библейских образов и сюжетов отражает эту бескомпромиссность. Созданные поэтом образы Рая и Ада впитали в себя многовековую мифологическую традицию, при этом явно были окрашены автором-бунтарем в романтические тона. Образ райского сада в поэзии Блейка представлен в непосредственной связи с мифом о грехопадении, которое Блейк широко трактует как отпадение человека и современного ему мира от Бога. Это время, как и любая кризисная эпоха, вызывает к жизни миф о золотом веке и счастливом пребывании человечества под сенью Бога. В лирике Блейка мы найдем и более широкую трактовку образа сада, не соотнесенного непосредственно с Эдемом. В таком своем значении “сад” — понятие, близкое мифологическому образу леса. Эти и некоторые другие смыслы понятия “сад” предложены к рассмотрению в нашей статье.

В интерпретации образа сада мифологическая и позднее литературная традиция идут в нескольких направлениях. Первая: сад — это отделенная от внешнего мира территория, сакральный характер которой приводит к идентификации его с миром неземным, миром смерти. Ограда в данном случае выполняет функцию не столько запретительно-охранительную, сколько разделительную. Аналогичную семантику имеет в мифах и сказках образ леса. В. Пропп пишет: “.....сказочный лес, с одной стороны, отражает воспоминание о лесе, как о месте, где производился обряд (инициации. — Г. Т.), с другой стороны, — как о входе в царство мертвых. Оба представления тесно связаны друг с другом”<sup>1</sup>. У Блейка мистический лес как запредельный мир наиболее детально обрисован в диптихе о Лике (“Заблудившаяся девочка”, “Найденная девочка”). По предположению Д. Вагенкнехта, Лика — царская дочь (мотив утраты дочери царственными родителями — один из самых распространенных в сказке)<sup>2</sup>.

В таком случае во Льве легко усмотреть чудовище, бестиальное существо, которому, как правило, предназначена в жены исчезнувшая девушка (семилетие Лики — скорее символическая деталь, нежели реалья: на рисунке к тексту Лика изображена взрослой девушкой). В сказке так же, как и у Блейка, уход девушки от родителей обозначает ее смерть, а чудовище, поглощающее жертву, является персонификацией этой смерти. Метаморфоза, происходящая с хищником в иномирии, заменяет смерть на сон, а эзотерический союз жертвы и монстра превращается в благое соединение девушки с супругом, шире — человека с Богом (ср. мифологический сюжет об Амуре и Психее, сказочную его интерпретацию, например, в “Аленьком цветочке”).

Фольклорные мифологемы приходят в поэзию Блейка опосредованно: он усваивает их через многовековую литературную традицию. Это один из существенных моментов мифологизации блейковских текстов, демонстрирующих общую тенденцию литературы нового времени опираться на литературную традицию, а не на фольклорный первоисточник. У Блейка это еще связано с отторжением языческих образов в силу высокой степени христианизации его философии и соответственно поэтики его произведений. Блейк заимствует “вечные образы”, прежде всего, из произведений тех авторов, которые были для него наиболее авторитетными — Вергилия, Д. Мильтона, Данте. У Вергилия в “Энеиде” находим:

Вход в *пещеру* меж скал зиял глубоким провалом,  
Озеро путь преграждало к нему и *темная роца*<sup>3</sup>.

В стихотворном цикле Блейка Лику, блуждающую по лесу, окружают звери, вышедшие из пещер (*caverns deer*). В пещере же девочка находит временное пристанище (“Юный сон в пещере/Охраняют звери”)<sup>4</sup>.

“Божественная комедия” Данте начинается с известных строк: “Земную жизнь пройдя до середины,/Я оказался в сумрачном лесу”<sup>5</sup>. В обращении Вергилия к поэту прямо говорится о необходимости инициации, т.е. рождения в новом качестве:

Ты должен выбрать новую дорогу, —  
Он отвечал мне, увидав мой страх, —  
И к дикому не возвращаться логу<sup>6</sup>.

Так же, как и у Данте, родителям Лики является лев, который приводит их в ужас.

Но ужасом опять его стесня,  
Навстречу вышел лев с поднятой гривой. Лев могучий лег.

Он наступал как будто на меня,  
От голода рыча освиrepело  
И самый воздух страхом цепеня.

*(Данте, "Ад", песнь 1, 44—48)<sup>7</sup>*

Лев тяжелой гривой  
Машет горделиво.  
Наземь пали люди,  
Что же с ними будет?

*(У. Блейк,  
"Найденная девочка")*

Такое почти буквальное совпадение показательно: Блейк избирает широко распространенный мотив с тем, чтобы продемонстрировать благое преобразование, которое несет человеку смерть. Так можно трактовать ситуацию, исходя из контекста цикла, однако "временная смерть" и следующее за ней преобразование (инициация) — мифологема столь универсальная, что в контексте всего творчества Блейка мы найдем множество аналогичных моментов. Для поэта, например, подобная трехступенчатая трансформация — один из вариантов мистерии распятия и вознесения Христа. Эту универсальную конструкцию Блейк, вероятно, видел и в мифе о Прометее (см. аллюзии на ситуацию распятия в стихотворении "Странствие"). Становится ясно, что, триадическая схема "рождение—смерть—новое рождение" в различных ее модификациях есть основа блейковского представления о динамике мировых процессов.

Вернемся к мистическому лесу и попробуем более доказательно представить идею о функциональном сходстве архетипов сада и леса в произведениях Блейка. На то, что в сознании поэта сад и девственный лес — явления сходной этимологии, указывают прямые совпадения в описании леса и его обитателей в "Заблудившейся девочке" и описании Эдема в "Потерянном Рае" Мильтона, столь любимом Блейком.

Резвились тысячи земных зверей.....

.....  
В пустынях и в пещерах. Лев играл,  
Выказывая ловкость, и в когтях  
Козленка нянчил. Прыгали вокруг  
Медведи, барсы, тигры, леопарды.

*(Д. Милтон, "Потерянный рай")<sup>8</sup>*

Леопарды, тигры  
Затевают игры,  
Машет царь лесной  
Гривой золотой

*(У. Блейк,  
"Заблудившаяся девочка")*

Явление Лике и ее родителям златоволосого божества — прямое соответствие библейскому обещанию Бога быть рядом с человеком в раю: "Ныне же будешь со мною в раю" (Лука, 23, 43). В блейковском мистическом лесу, как и в Эдеме, Бог рядом с человеком:

Дух предстал пред ними  
В золотистом дыме.  
По плечам рекой  
Локон золотой,  
В волосах венец.  
Бедам всем конец!  
Он сказал: “За мной  
Тайною тропой  
В мой чертог пройдем.

Там же происходит воссоединение Лики с ее родителями (символическая встреча в мире теней) — и все это под эгидой божества — льва, зооморфный облик которого и последующая метаморфоза говорят о древности используемого Блейком архетипа. Герои мистического повествования обретают покой в этом мире, окруженные лесными зверями, утратившими свои бестиальные качества.

Лес изображен как девственная чаща с множеством препятствий (“Путь в лесу неторен/ Дочь бледна от горя”); преодоление этих непроходимых дебрей и есть цена жизни девочки. В инициации обязательным элементом является страдание (как субститут смерти), а наградой — обретение блаженства в новом качестве.

Смысловое поле символического образа леса оказывается шире, чем семантика образа сада, и литература нового времени отдает предпочтение первому. “Секуляризация темы рая как сада в западноевропейском искусстве, начиная с позднего северного средневековья, идет по линии чувствительной идиллии среди зелени с натуралистическим изображением цветов, источников, грядок и т.п.; позднее сад все больше превращается в лес, на подаче которого оттачивается чувство ландшафта”<sup>9</sup>. Расширение границ образа сада до условного пейзажа связано еще с одним значением образа сада, ставшего актуальным в эпоху романтизма, о чем будет сказано далее.

Итак, первая ипостась образа сада — сад огороженный, запредельный, территория смерти; сад, соотносимый с лесом, в котором происходит мистерия инициации. В этом своем значении он сливается с образом божественного предела, недоступного человеку.

Вторая интерпретация образа сада связана с идеей вечного блаженства, гармонии, красоты и изобилия (запретность, божественность, трансцендентность сада есть логический мостик между этими двумя значениями). Смерть в соответствии с христианской доктриной означает вечную жизнь на небесах. В гречес-

кой мифологии блаженство в Элизиуме обещано лишь избранным, которым даровано божественное бессмертие, для остальных — лишь мир теней или даже ужасный Тартар. Более отчетливое деление умерших на праведников и грешников в христианской религии — результат активного вторжения в христианство этического компонента. И в том и в другом случае блаженство после смерти рассматривается как приближение человека к Богу, профанного к сакральному, несовершенного к идеальному. В соответствии с этой логикой райский сад просто обязан быть образцом совершенства.

Описание райского сада в Библии достаточно лапидарно, трудно даже назвать его описанием: “И насадил Господь Бог рай в Едеме на востоке, и поместил там человека, которого создал. И произрастил Господь Бог из земли всякое дерево, приятное на вид и хорошее для пищи” (Бытие, 2;8,9). Аналогичное изображение рая находим в “Заблудшей дочери” Блейка. Минимум изобразительности дает максимум символических смыслов, природописание в стихотворении мифологизировано, и каждая его деталь — смыслоемкий знак. Так же, как и в Библии, в “Заблудшей дочери” образ сада лишь намечен скудными мазками: это место, где вечное лето согревает влюбленных солнечными лучами (sunny beams), Сад осенен божественным сиянием (holy light), рассветный час (rising day) соотносим с библейским востоком. Способ существования мифологических символов в тексте Блейка — не просто подтверждение принципа “облачения в плоть” всякого вечного образа в контексте времени и индивидуального творчества, но предмет полемики и радикального семантического “разворота” знака. Райский сад Блейка — территория безгрешного существования неведающих (innocence) людей — всей своей атмосферой побуждает к познанию, прежде всего, эротическому (ср. “Адам познал Еву, жену свою, и она зачала” — Бытие, 4;1).

В ярком свете дня  
Травы их манят.  
Вдалеке от всех  
Посреди утех  
Позабыт запрет и сладок грех.

На эту функцию образа сада указывает, например, О. Фрейденберг: “Сад станет местом любовных свиданий, производительного акта”<sup>10</sup>.

В библейской книге “Бытие” находим: “И благословил Бог Ноя и сынов его и сказал: плодитесь и размножайтесь, и напол-

няйте землю” (Бытие, 9;1). Таким образом, Блейк косвенно ставит под сомнение деяния Бога, посадившего посередине(!) Рая дерево познания добра и зла и наложившего на него запрет (“Гусеница оскверняет лучшие листья, церковник оскверняет чистейшие радости”<sup>11</sup>). Заметим, что на провокационные действия Господа обратили внимание не только солидарные с Блейком романтики (например, “Каин” Д. Г. Байрона), но и многие ученые, интерпретировавшие библейский миф на научной основе. В их числе один из родоначальников мифологической школы(?) Д. Фрезер, достаточно своеобразно трактовавший образ библейского сада и мифологического дерева познания<sup>12</sup>.

Абсолютно знаковую функцию выполняет образ сада и в самом загадочном стихотворении Блейка “Странствие”:

И вот пред Девой весь в крови  
Он бледным отроком встает.  
Оковы разорвав свои,  
На землю он поверг ее.  
Он в плоть ее корнями врос  
И как супруг ее любил,  
Она же стала словно сад,  
Что щедрые плоды дарил.

И вновь обратим внимание на мотив запрета и освобождения от него. Освобождение мыслится, прежде всего, как раскрепощение эротической, т.е., по Блейку, творческой энергии<sup>13</sup>.

Если видеть в “Странствии” символическую картину смены одной идейной парадигмы другой<sup>14</sup>, то сад (дерево) здесь становится аналогом любого явления, которое зарождается, растет, развивается, достигает зрелости, а затем клонится к своему закату и смерти (“И в тот же миг исчезнет дом/ И сад, где наливался плод” — “Странствие”). Высокая степень обобщения образа позволяет редуцировать образ сада до образа дерева — исходного архетипа, спектр “наращенных” значений которого неисчерпаем.

“Сад любви” — таким должен быть Эдем в представлении Блейка. “Мир свободы, беззаботной дружбы и любви”, однако, разрушен, слова запрета начертаны на часовне, появившейся в центре сада (ср. дерево познания с запретными плодами в центре Рая). Этот запрет уничтожает свободные желания и превращает цветы радости в могильные надгробия:

Но могильные плиты и прах  
Там, где все утонуло в цветах.

И церковник суровый страшный пояс терновый  
Плел моим всем желаньям и невинным мечтаньям.

Вполне понятно, что здесь речь идет уже не только о свободе любви, но и о свободе помыслов вообще. Лихачев замечает: “.....“естественный” сад был изобретением тех поэтов, которые проповедовали не только душевную, но и гражданскую свободу — Мильтона, Томсона, Попа”<sup>15</sup>. В числе свободолюбцев — Милтон, столь близкий сердцу Блейка. Итак, в изображении райского сада Блейк тяготеет в большей степени к библейской традиции, не в пример романтикам-современникам, которые обилие изобразительных деталей порой возводят в романтический культ, а идею свободы часто выражают через создание образа “пейзажного” сада, облик которого не нормирован классицистической эстетикой, — сада, максимально приближенного к свободному ландшафту. Блейк отдаст дань этой традиции в своей пасторали “Песни Невинности”, но эта проблема заслуживает специального исследования. Здесь же лишь скажем, что расширение границ райского сада до границ счастливой Англии (“Мы возведем Иерусалим<sup>16</sup> в зеленой Англии родной” — “Милтон”) получит продолжение в пророческих книгах Блейка “Милтон” и “Иерусалим”.

Еще один важный смысл блейковского сада невозможно обойти стороной — это “сад души” поэта. Космизированное пространство сада как знак упорядоченности и совершенства часто метафорически сопоставлялось с “пространством” души. В русле этой традиции — известные строчки библейской “Песни песней”: “Рассадники твои — сад с гранатовыми яблоками, с превосходными плодами, киперы с нардами, нард и шафран, аир и корица со всякими благовонными деревьями, мирра и алой со всякими лучшими ароматами; садовый источник — кладезь живых вод... ..пусть войдет возлюбленный в сад мой и вкушает его плоды” (4;12—16). Отчетливый эротический смысл текста тем не менее не исключает широкой трактовки образа сада. Влюбленная Суламита предана своему возлюбленному и телом, и душой. Сад в таком контексте вновь обретает черты сакральности, и Блейку подобное сопряжение смыслов очень близко, его “bosom” можно перевести и как “лоно”, и как “пазуха”, и как нейтральное “тайная тайных” (см. стихотворения “Ночь”, “Цветок”, пророческую книгу “Тэль”).

Метафорический “мой сад” в “Древе яда” — это сад души лирического героя — сокровенность помыслов, тайное хранилище доброго и злого:

Как на друга был я зол,  
Я вспылил — и гнев прошел,  
Зло на недруга я скрыл  
И в молчанье гнев взрастил.

Заповедные пространства сада души — как рождающее чрево, и неосторожное нарушение его сокровенности приводит к вызреванию плодов зла.

Древо к солнцу поднималось,  
И на ветке наливалось  
Яблоко, и недруг мой  
Видел плод тот наливной.

Ночь взошла на небосвод,  
И похитил недруг плод.  
Утром я возликовал:  
Мертвым он в саду лежал.

Сад своей души необходимо терпеливо взращивать, украшать и совершенствовать, ибо под садом души древние подразумевали нравственную и интеллектуальную поросль. Широко известна античная традиция проводить философские беседы в садах, которые, как правило, примыкали к зданиям, где располагались философские школы, фиасы, учебные заведения. Погруженные в гармонию естественной и рукотворной природы, отрешались от всего земного индийские философы: “Философы пребывают в парке перед городом, в скромной ограде, они живут просто, спят на соломенных подстилках и на звериных шкурах”<sup>17</sup>. Именно в таком саду (реалия — сад в Фелпхеме, где поэт создавал свой пророческий эпос) является визионеру Блейку Ололон (“Мильтон”), которая укажет ему путь в Бесконечное. Обращаясь к Музам, поэт призывает их вызвать из глубин его сознания Божественного посланника Вечности, которому и дано насадить свой рай в душах заблудших смертных:

Come into my hand  
By your mild power; descending down the Nerves of my right arm  
From out the Portals of my Brain, where by your ministry The Eternal  
Great  
Humanity Divine planted his Paradise.  
[Музы, придите ко мне и нежно, но властно  
Трепет руки моей правой уймите, о Музы! Откройте  
Двери сознания — великую книгу пророчеств,  
Силам божественным там суждено насадить Райский сад]

Перенесение поля битвы Добра и Зла, холодного Разума и Творческого Воображения из сферы внешней во внутренний мир личности сразу превращают это последнее значение слова “сад” в наиболее актуальное для позднего творчества Блейка. Райский сад становится символом внутренней гармонии, которая, по Блейку, достигается избавлением от “духовных оков” (“Лондон”)



и обретением внутренней свободы. Эту свободу поэт связывает, прежде всего, с раскрепощением творческого воображения. Приход Блейка-романтика к осознанию необходимости достижения внутренней гармонии есть его собственная инициация: Блейк-бунтарь, приветствовавший распространение свободолюбивых идей французской революции, сторонник американского аболиционизма, прославлявший вольные воды Огайо, умирает и рождается Блейк-философ, сознающий необходимость возвращения, прежде всего, своего собственного духовного сада, над которым не властны никакие социальные катаклизмы.

---

<sup>1</sup> *Пронн В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000. С. 41.

<sup>2</sup> См.: *Wagenknecht D.* Blake's Night // William Blake and the idea of Pastoral. The Belknap Press of Harvard University Press; Cambridge, Massachusetts, 1973. P. 37.

<sup>3</sup> Публий Вергилий Марон. Буколики. Георгики. Энеида. М.: Художественная литература, 1971. С. 226.

<sup>4</sup> Здесь и далее все произведения У. Блейка даны в переводе автора статьи.

<sup>5</sup> *Данте Алигьери.* Новая жизнь. Божественная комедия. М.: Художественная литература, 1967. С. 77.

<sup>6</sup> Там же. С. 80.

<sup>7</sup> Там же. С. 78.

<sup>8</sup> *Мильтон Д.* Потерянный Рай // Люцифер. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000. С. 331—332.

<sup>9</sup> *Аверинцев С. С.* Рай // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. М.: Российская энциклопедия; Олимп, 1997. Т. 2. С. 364.

<sup>10</sup> *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. С. 207.

<sup>11</sup> Блейк У. Избр. стихи: Сборник / Сост. А. М. Зверев. На англ. и русск. яз. М.: Прогресс, 1982. С. 361.

<sup>12</sup> См.: *Фрезер Д.* Фольклор в Ветхом Завете. М.: Изд-во полит. лит., 1990. С. 30—35.

<sup>13</sup> См. трактовку понятия “Эрос” у Блейка в моей статье “Эрос и Танатос в лирике У. Блейка” (Филол. науки. 2002. № 3).

<sup>14</sup> Эта концепция предложена в комментариях А. Глебовской. См.: *Блейк У.* Песни Невинности и Опыта (на англ. и рус. яз.). СПб.: Северо-запад, 1993. С. 264—267.

<sup>15</sup> *Лихачев Д. С.* В садах Лицея // Лихачев Д. С. Литература—реальность—литература. Л.: Сов. писатель, 1984. С. 26.

<sup>16</sup> О соотношении райского сада и небесного Иерусалима см.: *Аверинцев С.* Указ. соч. С. 364; соответственно — у Блейка в пророческих книгах “Мильтон” и “Иерусалим”.

<sup>17</sup> *Гачев Г. Д.* Образы Индии (Опыт экзистенциальной культурологии). М.: Наука, 1994. С. 66.