

ГЛАВА ПЕРВАЯ
У ИСТОКОВ НОВОЙ ЭЛЕГИИ.
УЧИТЕЛЯ И ТЕОРЕТИКИ



К началу XIX в. элегия в русской поэзии была не новым, а скорее архаическим жанром: в XVIII в. она прошла полный цикл развития, достигла расцвета в творчестве Сумарокова и уже в 1770-е годы начала исчезать с литературной авансцены. По подсчетам Г. А. Гуковского, с 1772 по 1800 г. в журналах появилось не более десятка элегий, притом совершенно эпигонских. Это был едва ли не уникальный случай перерыва жанровой традиции. Элегии предстояло родиться заново.

То, что родилось заново, уже мало напоминало элегию в прежнем понимании, которая умерла, распалась, как пишет Гуковский, на составные элементы, послужив «материалом для постройки систем других жанров».¹ Вместе с тем она не могла, конечно, исчезнуть бесследно.

Творчество Карамзина, открывающее новую эпоху русской поэзии, дает нам очень показательный пример преобразования старой элегической традиции, имевший, как нам представляется, важное значение для дальнейших судеб русской элегии. К 1795—1796 гг. относятся его «Послание к женщинам» и два других послания, «К неверной» и «К верной», — интроспективные образцы жанра, с субъектом размышляющим и анализирующим, отделенным от субъекта чувствующего некой временной дистанцией. Отсюда их рационализм; отсюда и несколько отчужденный, подчас иронический, подчас грустный или веселый тон моралистического рассуждения. Все это сочетается со страстностью любовного переживания, смутившей даже Державина.

Эти послания Карамзин назвал переводами с французского. Источник их не отыскан, и считается (видимо, не без оснований), что указание ложно и имело целью скрыть их автобиографический характер. При всем том помета «с французского» чрезвычайно любопытна. Она обозначает принадлежность к некоей литературной традиции. Это та самая традиция, которая была представлена во французской литературе элегиями Парни. При полном отсутствии каких-

либо заимствований из самого Парни послания Карамзина близки к типу его элегии, которая также может быть рассмотрена как послание — с прямыми обращениями, признаниями, жалобами, прихотливым и парадоксальным движением лирической эмоции. Что же касается общих принципов построения лирического сюжета, то простое сопоставление с образцами элегического жанра, созданными русским XVIII веком, не оставляет сомнений в том, что послания Карамзина вовсе не послания, а именно элегии, воспроизводящие традиционные структурные формы «реторизирующей» элегии,² характерной для сумароковской школы:

Жестокая! . . . увы! могло ли подозренье
Мне душу омрачить? Ужасною виной
Почел бы я тогда малейшее сомненье;
Оплакал бы его. Тебе неверной быть!
Скорее нас творец забудет,
Скорее изверг здесь покоен духом будет,
Чем милая души мне может изменить!
Так думал я . . . и что ж?³

Ср. в IX элегии Сумарокова:

Неверная! меня ты вечно погубила:
А мне казалось, что ты меня любила.
Как я тобой горел, ты в самы те часы
Вверяла от меня свои другим красы. . .⁴

Не только самая тема «неверной возлюбленной» ощущается уже в 1760-е годы как традиционная (Ф. Козельский, стремясь индивидуализировать ее, пишет несколько элегий от имени покинутой любовницы; впрочем, эту лирическую ситуацию уже использовал Сумароков), — мы находим в репертуаре русской элегии XVIII в. и частные мотивы, и ритмико-синтаксические ходы, употребленные Карамзиным. Ср. у Михаила Попова:

Другому ты приязнь и сердце отдала.
Другому . . . можно ль снести! . . . ты стала утешеньем. . .

В цитируемой элегии («Прешли ласкания, напасть моя открылась. . .», 1769) есть и мотив «обманутого доверия»:

И мнил ли, как душа моя тебе далася,
Чтоб столько лютою изменой был сражен. . .
Ах, нет! лице твое тогда мне не являло
Того, что ныне мне к лютейшей муке стало.⁵

² Об этом типе элегии см.: *Kroneberg B. Studien zur Geschichte der russischen klassizistischen Elegie.* Wiesbaden, 1972 (здесь собран значительный материал по истории русской элегии XVIII в.).

³ *Карамзин Н. М.* Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1966. С. 207.

⁴ *Сумароков А.* Элегии любовные. . . СПб., 1774. С. 13.

⁵ *Поэты XVIII века.* Л., 1972. Т. 1. С. 548.

¹ *Гуковский Г. А.* Русская поэзия XVIII века. Л., 1927. С. 101.

У А. А. Ржевского есть даже фразеологические аналоги, хотя и с иным семантическим наполнением:

Неверным чтешь меня, — тебе ль неверным быть?
Тебя ль, прекрасная, обманом мне любить? ⁶

В элегиях этой тематической группы обычны более или менее детализированные описания любовного предательства, повышающие эмоциональный тон монолога. Иногда они приобретают эротический оттенок. Ср. у Карамзина:

Так думал я... и что ж? на розе уст небесных,
На тайной красоте твоих груди прелестных
Еще горел, пылал мой страстный поцелуй,
Когда сказала ты другому: торжествуй —
Люблю тебя! ⁷

У Сумарокова:

Моим сокровищем, тобой, тушил он жар:
Какой я чувствую несносный мне удар!
Не упражняюсь во суетных я пенях!
Тя зрели у нево седящу на коленях,
И обнажала ты свою бесстыдно грудь.
Прости, неверная, и вечно мя забудь:
Забуди те часы, как я тобою таял.
О небо, никогда я этого не чаял! ⁸

Наконец, в высшей степени обычна концовка с темой безнадежной любви к неверной. Заключительный кадансирующий образ — ожидание смерти и клятвы в верности до гроба (впоследствии он дает устойчивую концовку «могилы несчастного любовника»). Все это есть у Карамзина:

Тобой оставлен я; но ах! в моей ли власти
Неверную забыть? Однажды полюбив,
Я должен ввек любить; исчезну обожаю. ⁹

Ср. у Сумарокова:

Внемли, жестокая, мой томный глас, внемли
И по конце моем на месте той земли,
Где буду погребен, воззри на гробный камень
И, вспомнив, как пылал во мне тобою пламень,
Вздохни, вообразив, как рок меня губил,
И молвь: я помню то, что он меня любил. ¹⁰

У А. А. Ржевского:

Другой тобой любим, а я тебе постыл.
Другой любим! я весь покой изменой рушу;
Но и неверную люблю тебя как душу.

У него же, в другой элегии:

Несчастлив я хотя, но жить доколе стану,
Равно тебя любить по смерть не перестану. ¹¹

Подобные концовки постоянны у Ф. Козельского:

Увяну наконец и стану иссыхать,
Но в холодном теле жар не будет погасать. ¹²

Все эти устойчивые структурные элементы, сложившиеся в традиционной элегии уже в XVIII в., у Карамзина интегрированы, однако, самым типом лирического субъекта посланий-элегий. Его личностный характер несомненен: лирический «я» здесь представляет собой довольно сложное переплетение автобиографических и типовых жанровых черт, и это очень ясно почувствовал Державин, уловивший в «Послании к женщинам» выходящий за пределы жанрового канона тон интимного любовного признания. У Карамзина намечается путь к той форме лирического автобиографизма, которая затем будет представлена творчеством Пушкина и которую иногда определяют как лирическую индукцию — «конкретность ситуации единичной и в то же время символически расширяющейся»; ¹³ однако в целом послания Карамзина еще «дедуктивны» и потому-то широко пользуются традиционными формулами и ситуациями.

Здесь нет ни возможности, ни необходимости подробно освещать литературную позицию Карамзина, с которой ближайшим образом было связано становление новой элегии. Напомним лишь некоторые ее существенные черты, важные нам для дальнейшего изложения. Связь Карамзина с поэзией русского Просвещения и с классической традицией могла меняться в своем качестве, но не исчезла до последних дней его жизни; в этом смысле он оставался до конца человеком и литератором XVIII столетия, ценившим Сумарокова как эстетическую величину и при всем своем тяготении к руссоизму сохранявшим симпатии к Вольтеру.

В новейшем исследовании Ю. М. Лотмана показано с полной убедительностью, как Карамзин экспонировал читателю свое литературное «я», создавая ролевою маску поэта и светского человека, даже «щеголя», чувствительного любовника, скептика и вольнодумца, то иронического, то, напротив, наивного. Во всем этом сказывалась его связь с культурой французского салона; можно считать доказанным, что и самая литературная реформа Карамзина в известной мере опиралась на традицию «щегольской» культуры. ¹⁴

¹¹ Поэты XVIII века. Т. 1. С. 195, 203.

¹² Козельский Ф. Соч. 2-е изд., испр. и вновь приумноженное. СПб., 1778. Ч. 2. С. 29.

¹³ Гинзбург Лидия. О старом и новом. Статьи и очерки. Л., 1982. С. 26.

¹⁴ См.: Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина. М., 1987. С. 199 и след.; Лотман Ю. М., Успенский Б. А. «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в истории культуры // Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 525—606; Успенский Б. А. Из истории русского литературного языка XVIII—начала XIX века. Языковая программа Карамзина и ее исторические корни. М., 1986. С. 3—70.

⁶ Там же. С. 239.

⁷ Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. С. 207.

⁸ Сумароков А. П. Элегии любовные... С. 14.

⁹ Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. С. 208.

¹⁰ Сумароков А. П. Элегии любовные... С. 16.

«Щегольская» культура — это культура рококо, «легкой поэзии», салонного языка, построенного на эстетизации описываемого предмета через метафору, сравнение и перифраз. В конце XVIII в. в России обращение к ней — не мода, а принцип. В эстетическом сознании общества оставил глубокий след спор Вольтера и Руссо, где определилась оппозиция «природы» и «цивилизации». Еще в «Письмах русского путешественника» Карамзин решительно объявил, что человеческая природа требует деятельности и общения и потому беспрестанное уединение есть «путь к ничтожеству»,¹⁵ а в 1797 г. во второй книжке «Аонид» он напечатал «Любителя нынешнего света» Д. О. Баранова — перевод поэмы «Le mondain» Вольтера, этого блестящего утверждения прав «роскоши» как условия прогресса материального и духовного, с недвусмысленным предпочтением аскезе гедонизма и эпикуреизма.¹⁶

Все это было своего рода теоретическим обоснованием нового обращения к «легкой поэзии», и Карамзин сознательно консолидирует в своих изданиях силы русских представителей «poésie fugitive» — от Дмитриева и Нелединского-Мелецкого до Вельяшева-Волынцева и Магницкого.¹⁷ «Легкая поэзия» — это «общественные стихи», «vers de société»; именно так она манифестировала себя на Западе, в первую очередь во Франции. Вольтер был ее классиком; творчество Парни рождалось из ее недр.

Определение «общественные стихи» принадлежало М. Н. Муравьеву, ближайшему предшественнику Карамзина. Согласно Муравьеву, такие стихи «рождаются в большом, прекрасном свете» и потому стихотворцу следует быть и «светским человеком», достигая гармонии между «вкусом» и «философией рассеяния». ¹⁸ Здесь Муравьев уже прямо подходит к идеям «Любителя нынешнего света».

В статье 1814 г., посвященной памяти М. Н. Муравьева, Батюшков вспоминал о его «блестящем изображении Вольтера» — любимца общества, мудреца, поэта и светского человека с «учтивостью тонкого маркиза», которому доступны и эпопея, и философское рассуждение, и «младые шалости» стихотворства в преклонных летах. Таким предстает фернейский отшельник в «Послании о легком стихотворстве» (1783).¹⁹ Как и многие другие социологи и моралисты его времени, Муравьев не считал, что цивилизация способствовала порче нравов; напротив, он был убежден, что подлинное приобщение к природе доступно только просвещенному уму, который способен

уловить в ней деистическую гармонию или с ее помощью обновить чувства, утомленные суетой общества или пресыщенные искусствами.²⁰ Все это вполне соответствовало тому, что писали Карамзин и его европейские предшественники, в частности Шефтсбери.

Если послания-элегии Карамзина были примером обновления уже угасшей, казалось, традиции (и в этом качестве им предстояло воскреснуть в элегическом творчестве русских поэтов 1810-х годов), то его проза формировала тот субстрат, на котором вырастал новый для русской литературы тип элегии.

В специальном примечании к рассуждению «Нечто о науках, искусствах и просвещении» (1803) Карамзин объявлял элегическую поэзию первоначальной формой поэтического творчества. Он опирался на психологические аргументы: «Человек веселящийся бывает столько занят предметом своего веселья, своей радости, что не может заняться описанием своих чувств»; напротив, «горестный друг, горестный любовник, потеряв милую половину души своей, любит думать и говорить о своей печали (< . . . > состояние души его есть уже, так сказать, поэзия; он хочет облегчить свое сердце и облегчает его — слезами и песнью». И далее Карамзин намечает противопоставление субъективной и объективной поэзии: «Все веселые стихотворения произошли в позднейшие времена, когда человек стал описывать не только свои, но и других людей чувства; не только настоящее, но и прошедшее; не только действительное, но и возможное или вероятное».²¹

В этом очень примечательном рассуждении Карамзин говорит о стихотворной элегии; однако то же понятие он применял и к прозе. Новелла «Сиерра-Морена» в первой публикации имела подзаголовок «элегический отрывок». Прозаические эквиваленты жанра он создает начиная с «Прогулки» (1789). «Прогулка», где исследователи находят скрестившиеся воздействия Клейста, Юнга, Бонне, дала толчок широкому распространению лирических медитаций в прозе.²² В «Письмах русского путешественника» мы легко уловим вторжение в повествовательную ткань ритмизованной медитации — в тех местах, где сюжет требует лирического отступления, повышенной эмоциональности и соответственно субъективности рассказа. Ритмизованные фрагменты нередки в «Бедной Лизе»; резко повышается ритмомелодическая оформленность текста в «Острове Борнгольме», «Сиерре-Морене», «Лиодоре». По точному наблюдению Ю. М. Лотмана, Карамзин «прозаизировал» свой стих и «поэтизировал» прозу.²³

Эта «поэтизация прозы» была общим процессом, захватившим всю русскую литературу на рубеже столетий. У последователей

¹⁵ Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. С. 203.

¹⁶ См. об этой поэме: Заборов П. Р. Русская литература и Вольтер. XVIII—первая треть XIX века. Л., 1978. С. 98—100.

¹⁷ См. подборку этих текстов в кн.: Цветник. Русская легкая поэзия конца XVIII—начала XIX века. М., 1987. Ряд существенных замечаний о «легкой поэзии» в России см. в статье А. Л. Зорина «Вслед шествуя Анакреону» (Там же. С. 5—53).

¹⁸ См.: Бруханский А. Н. М. Н. Муравьев и «легкое стихотворство» // XVIII век. М.; Л., 1959. Сб. 4. С. 164—165.

¹⁹ См.: Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. Изд. подготовила И. М. Семенко. М., 1977. С. 68; Муравьев М. Н. Стихотворения. Л., 1967. С. 220—221, 227—228.

²⁰ См. его «Зрелище природы» и «Мысли, замечания и отрывки, выбранные из записок автора» (Муравьев М. Н. Соч. СПб., 1856. Т. 2. С. 292, 308—309).

²¹ Карамзин Н. М. Соч.: В 2 т. Л., 1984. Т. 2. С. 47—48.

²² См.: Сиповский В. В. Н. М. Карамзин, автор «Писем русского путешественника». СПб., 1899. С. 132—134.

²³ Лотман Ю. М. Поэзия Карамзина // Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. С. 27.

Карамзина он достигает апогея. В 1790—1800-е годы лирическая стихия буквально захлестывает русские прозаические жанры; сюжетные, повествовательные элементы все более растворяются в субъективно-лирической медитации. Уже в «путешествиях» В. В. Измайлова и в особенности П. И. Шаликова теряется информативно-просветительская установка «Писем русского путешественника», и из среды правоверных карамзинистов идет критический отклик: Шаликов «предлагает читателю только <...> впечатления свои!».²⁴ Но Шаликов лишь выражал общую тенденцию. Вслед за европейской преромантической прозой русская литература начинает культивировать жанр «отрывка», лирического фрагмента, содержанием которого оказываются субъективно окрашенный пейзаж или монолог чувствительного героя, потерявшего друга или утратившего любовь, а задачей — создание атмосферы, меланхолической или таинственной.²⁵ Образцы таких фрагментов давала оссианическая проза.

Исследователи этого жанра иногда пользуются обозначением «прозаическая элегия», и не без оснований. Лирический фрагмент сближался с элегией и в выборе тем, и в самих своих структурных основах. Даже переводя Оссиана, русские интерпретаторы, начиная с первого из них — А. И. Дмитриева (старшего брата поэта), выбирают для своих переложений именно то, что в наибольшей мере соответствовало эгегическому жанру, оставляя без внимания сюжетные повествовательные отрывки. Этот принцип отбора более или менее последовательно выдерживался и позднее. Наиболее популярны были «Песни в Сельме» и «Картон», причем и здесь русские «оссианисты» предпочитали эгегические фрагменты.²⁶ В 1790-е годы переложения Оссиана в стихах — совершенно исключительное явление; В. Л. Пушкин, переводя в 1795 г. отрывок из «Песней в Сельме», делает примечание: «Опыт сей сделан по просьбе одного приятеля, желавшего видеть в стихах Оссиановы песни; но едва ли их течение и гармония не противятся стихам».²⁷

Так же, прозой, переводятся Томсон, Юнг, Грей, и дело, вероятно, не только в том, что перед глазами русского автора были французские и немецкие переводы, сделанные прозой, но и в том, что проза выработала особый язык для передачи эмоциональной гаммы подлинника, — язык, которого не имела еще русская поэзия. Примечание В. Л. Пушкина было симптоматичным: проза имеет, с его точки зрения, особое «течение» и «гармонию», недоступные стихам.

В прозе мы находим и искомое нами жанровое обозначение. Так, П. Ю. Львов печатает в «Иппокрене» и в «Новостях русской

литературы» в 1801—1802 гг. целый эгегический цикл в прозе; одновременно в последнем журнале появляется прозаическая кладбищенская элегия «Монастырь».

Эти аналогии, при всей их выборочности, оттеняют одну закономерность: Жуковский, с именем которого связано рождение новой русской элегии, начинает как автор прозаических лирических медитаций; их стилистический опыт был учтен затем и в «Сельском кладбище», и в «Вечере», и в «Славянке».²⁸

Появление русской медитативной стихотворной элегии становилось почти неизбежностью.

Становление и развитие жанра элегии в России начала XIX в. было не локальным процессом, а частью общеевропейской литературной эволюции в национальном варианте. Россия здесь не была исключением: ни французская, ни английская, ни немецкая элегия не могут изучаться только в пределах национальной традиции, и, может быть, правильно было бы говорить о национальных модификациях некой общеевропейской модели жанра с более или менее устойчивыми структурными особенностями. Элегия была унаследована романтической литературой из прошлых эпох, и романтизм, с его обостренным вниманием к национальным литературным истокам, вливал новое вино в уже готовые мехи, пока не начали деформироваться ставшие уже тесными жанровые формы. Именно этот процесс деформации и сказывался в тех расплывчатых жанровых определениях, которые давала элегии теоретическая мысль нового времени.

В середине 1740-х годов, а может быть, и ранее (точная хронология его труда неизвестна), Вильям Шенстон, эгегик и идиллик, пытался определить законы эгегического жанра в своем «Предупредительном опыте об элегии» («Prefatory Essay on Elegy»), опубликованном в 1764 г. Он допускал большое разнообразие тем — от надгробной ламентации до описания любовных страданий; более того, он открывал пути и идиллическим темам: удаления на лоно природы, наслаждения сельской жизнью, дружбой, любовью и добродетелью; вслед за Шефтсбери он соединял «сладкую меланхолию» с понятием нравственного идеала. Эгегический тон, согласно Шенстону, вносит единство во все это разнообразие, подобно траурным одеждам, облекающим всех участников похоронной процессии; стиль элегии — это голос скорби, он должен быть прост и струиться, как складки покрывала на плакальнице; в нем выражается искренность чувства

²⁴ Московский Меркурий 1803 Май С 120—121

²⁵ См *Brang P* Studien zur Theorie und Praxis der russischen Erzählung, 1770—1811 Wiesbaden, 1960 S 163—164, 199 u a, *Städtke K* Die Entwicklung der russischen Erzählung (1800—1825) Eine Gattungsgeschichte Untersuchung Berlin, 1971 S 42—43 Ср *Штэдтке К* К вопросу о повествовательных структурах в период русского романтизма // Проблемы теории и истории литературы М, 1971 С 161 и след

²⁶ См *Левин Ю Д* 1) Оссиан в русской литературе (конец XVIII—первая треть XIX века) Л, 1980 С 24—25, 53—54, 154, 2) Английская поэзия и литература русского сентиментализма // От классицизма к романтизму Л, 1970 С 195—297

²⁷ *Макферсон Дж* Поэмы Оссиана Изд подготовил Ю Д Левин Л, 1983 С 559

²⁸ О связи «Сельского кладбища» с прозаическими фрагментами Жуковского см замечания В Н Топорова *Топоров В Н* «Сельское кладбище» Жуковского К истокам русской поэзии // Russian Literature (North-Holland Publishing Company) 1981 Vol X P 242 ff Ср также *Петрушина Н Н* Жуковский и пути становления русской повествовательной прозы // Жуковский и русская культура Л, 1987 С 45—80

автора. Его собственные элегии автобиографичны; они могут быть соотнесены с его письмами, и в этом ощущается художественный принцип.²⁹

Во Франции определение особенностей жанра еще к 1810-м годам оказывается едва ли не непреодолимым затруднением для авторов нормативных поэтик и даже критических эссе. В 1814 г. «Сын отечества» перепечатывает из журнала «Le Spectateur» статью Мальтебрена, жаловавшегося на отсутствие «основательных правил» для элегии у Мармонтеля, Жокура, Лагарпа и иных литературных законодателей. Отправной точкой для рассуждений служит формула Буало в «Искусстве поэзии»: «Унылая элегия, облеченная в одежду печали, распутившая небрежно власы свои, стонет над гробом; она изображает и радости, и страдания любовников; ласкает, раздражает, успокаивает любовницу». Этот отрывок, который анонимный автор рассуждения об элегии во французской «Малой поэтической энциклопедии» 1805 г. считал заключающим в себе «всю поэтику элегии», был популярен и в России: он был вынесен в эпиграф четвертой части изданного Жуковским «Собрания русских стихотворений»; эта часть включала образцы элегической поэзии.³⁰

Мальтебрен пытался найти новые определения путем сравнения элегии с одой и героидой. Подобно оде, элегия выражает «чувство самого стихотворца», но если ода есть «порыв» иступленного чувства, подчиненный, однако, «строжайшему единству мыслей», то элегия есть «картина мечты продолжительной, беспокойной, смешанной с радостью и страхом». «Разные части элегии, как мечты, связуются между собою едва приметной нитию воображения: в соединении мыслей настоящее смешивается с будущим; нерешительный разум беспрестанно возвращается к предметам, которые казались истощенными».³¹ И в другом месте: «Восторг радости, безнадежная скорбь принадлежат лирику. Но если радость отравляется прискорбным воспоминанием, если она смешана с беспокойным страхом, если луч надежды рассекает на время тучи бедствий и горестей, то разум, успокоясь несколько, останавливается, и с некоторым меланхолическим удовольствием, на предмете наших желаний или опасений: он наблюдает его и в том, и в другом отношении, и, не уверенный в будущем, он углубляется в настоящее и, так сказать, истощает его. Сии-то смешанные ощущения, как то доказал один славный германский критик, составляют достояние элегии». К этому

²⁹ См. Reed A. L. The Background of Gray's Elegy A study in the Taste for melancholy Poetry 1700—1751 New York, 1962 P. 228 ff.

³⁰ См. Рассуждение об элегии Соч. Мальтебрена (Из нового французского журнала «Le Spectateur») Пер П. К.—в // Сын отечества 1814 № 51 С. 215—225, Petit encyclopédie poétique, ou Choix de poésies dans tous les genres, par une Société de gens de lettres Paris, 1805 T. 11 Heroides, élégies, idylles, ecloges et stances P. 85—88, Собрание русских стихотворений, взятых из сочинений лучших стихотворцев российских и из многих русских журналов, изданное Василием Жуковским М., 1811 Ч. IV С. 2 (отсюда заимствуется прозаический перевод)

³¹ Сын отечества 1814 № 51 С. 221

месту статьи сделано примечание: «Гердер, в письмах своих о литературе».³²

С именем Гердера мы вступаем в область философско-эстетических и психологических концепций западноевропейского преромантизма. Мальтебрен черпает свои определения из немецких теоретиков. О «смешении противоположных впечатлений» («mélange d'impressions opposées») будет писать в своем рассуждении об элегии Мильтвуа,³³ а потом и русские эстетики. Они закрепят в пересказах одно из центральных понятий, выработанных немецкой теорией жанра.

Понятие это не принадлежало собственно Гердеру. Оно формировалось исподволь, по мере того как распространяющийся философский сенсуализм подтачивал основы нормативной эстетики. По-видимому, одним из первых к нему подошел М. Мендельсон в своих «Письмах об ощущениях» («Briefe über die Empfindungen», 1755), а затем в этюде «Рапсодия, или Дополнения к Письмам об ощущениях» («Rhapsodie, oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen», 1781), где он опирался уже и на только что вышедший трактат Э. Берка. В полном согласии с Берком Мендельсон рассматривает наши ощущения, теперь уже и эстетические, как двуединое сочетание страдания и удовольствия, удовлетворения и неудовлетворенности. Так, жалость, сочувствие есть смешение любви к объекту и страдания от его несчастья. Это учение было высоко оценено Лессингом в «Гамбургской драматургии».³⁴

В «Письмах о новейшей литературе» (1762) рано умершего Томаса Аббта (Abbt, 1738—1766) психологические теории Мендельсона были применены непосредственно к элегическому жанру. И лишь пятью годами позднее и через год после смерти автора Гердер, увидевший в «Письмах...» новый путь в развитии эстетики, перепечатал их в своих «Фрагментах о новой немецкой литературе» (1767) под названием «О подражании латинской элегии» («Von Nachahmung der lateinischen Elegien») и со своими примечаниями.

В трактате Аббта и комментариях Гердера содержалось наиболее развернутое изложение эстетико-психологических основ новейшей элегии. Согласно представлениям Аббта—Гердера, элегия есть выражение подлинных движений души, но смягченных, облагороженных и переведенных в план эстетического. Душа, захваченная страстью или подавленная страданием, либо вовсе не способна к самовыражению, либо изливает себя в одическом лиризме и в бурной энергии трагического монолога; но, когда она выходит из этого состояния, в ней пробуждаются исконно присущие ей противоположные ощущения, смягчающие и умеряющие страдание. Это и есть «смешанные ощущения» (vermischte Empfindungen) в отличие от «чистого»

³² Там же С. 220

³³ Millevoye Ch., de Oeuvres Paris, 1833 T. 1 P. 16

³⁴ Подробно об истории учения о «смешанных ощущениях» в применении к элегии см. Beissner F. Geschichte der deutschen Elegie Berlin, 1941 S. 103—106, Ziolkowsky Th. The Classical German Elegy 1795—1950 Princeton, New Jersey, 1980 P. 76—88

чувства, присущего оде, и выражение их принимает форму жалобы и сочувствия. Возникает психологическая ситуация элегии, и в трактате она подвергнута подробному анализу, в котором понятие индивидуальности составляет краеугольный камень концепции. Элегия предполагает сочувствие индивидуального читателя индивидуальному герою, и Гердер в примечании подробно доказывает невозможность элегии о всеобщем страдании человечества: чтобы достигнуть необходимого психологического эффекта, оно должно принять формы единичного страдания, в противном случае произведение выйдет за пределы жанра в область философской лирики, прозаического монолога и т. д., сохранив лишь элегический тон. Исходя из этих посылок строится и классификация жанра. Выделяются элегии об обществе, несчастья которого вызывают к себе личное отношение субъекта и читателя. Их темы: беды отечества, родного города и народа; родина, попранная врагами; обитель муз, разрушенная варварством. Воспоминание о прежнем цветущем состоянии — психологический стимул элегического тона; оно смягчает скорбь и предопределяет появление «смешанных ощущений». Пример такой элегии — плач Иеремии и 137-й псалом «На реках Вавилонских». В пределах человеческого общества могут возникать и особые элегические ситуации, пример которых дает «Сельское кладбище» Грея. Любвиная элегия — наиболее распространенный тип, который иногда считают единственным, и это, по Гердеру, происходит от нескольких причин. Во-первых, древние дали образцы преимущественно любовной элегии, создав тем самым традицию. Во-вторых, любовное чувство наиболее органично в элегии: оно спокойно, редко достигает напряжения страсти и вполне соответствует оптимальному элегическому тону. Наконец, оно дает психологическую основу сочувствию субъекта и читателя, сочувствию «самому себе» и «другому». В дефиницию жанра включался, таким образом, эмоциональный опыт воспринимающего субъекта.

В трактате Аббта — Гердера был еще один очень важный негативный момент, а именно решительное неприятие «остроумия», изысканности, блесков стиля, — всего, что обнаруживает присутствие «ума» в элегии.³⁵ Позднейшие теоретики особенно культивировали этот запрет на прециозный стиль и, шире, на рационализм XVIII столетия: «Изысканные мысли, напыщенные выражения, трагические движения не должны иметь места в элегии; она должна быть проста и трогательна, — таково требование авторов компиляции во французской „Малой поэтической энциклопедии“. — <...> *Остроумие* (l'esprit) — антипод элегии; там, где оно показывается, исчезает прелесть, исчезает иллюзия. Элегия — всего лишь красноречивое размышление».³⁶ «Сюжеты, говорящие о страсти, не должны переходить определенного предела экзальтированности, чтобы не выйти за пред-

писанные рамки. Взрывы ярости, крики отчаяния противопоказаны элегии: они разрушают очарование скорби. <...> Изысканность, декламация — недостатки, всюду достойные осуждения, — в ней являются непроизвольными пороками», — пишет Мильвуа и далее тоже упоминает о неуместности в элегии трагических монологов и «остроумия», т. е. острот и стилистической игры. Все эти запреты в конечном счете шли еще от Буало и известны и русской классицистской эстетике в лице хотя бы Сумарокова: именно он требовал в любовных изъяснениях «простоты и ясности», исключаяющей «витийства». Но сейчас изгоняется не только «витийство». Запрет касается рационального начала: «чувство» должно вытеснить «ум». Мильвуа отправляется от психологической элегии в том виде, в каком она была описана Гердером, и с этой точки зрения оценивает предшествующую традицию.³⁷ Он упрекает Бертена за «остроты» и заимствования из древних элегиков и пренебрежительно проходит мимо всей прециозной поэзии; впрочем, он готов признать элегические достоинства за Ронсаром и Клеманом Маро (у последнего он выделяет стихотворение «De soy mesme» — то самое, которое будет переведено в лицейские годы Пушкиным: см. «Старик», 1815).

Все это становится «общим местом» элегической эстетики уже в последней четверти XVIII столетия: у Зульцера, в этюде «Об элегии» («Über die Elegie», 1775) И.-Г. Якоби. Элегия начинает определяться не по материалу и форме, но по модусу (mode), созданному «смешанными ощущениями».³⁸ В поэтике Эшенбурга эти ощущения занимают центральное место в определении элегии, как психологическая доминанта элегического повествования.

В 1805—1806 гг. Жуковский усиленно изучал Эшенбурга. В сохранившихся фрагментах его переводов-конспектов работ Эшенбурга нет, правда, раздела об элегии, однако учение о «смешанных ощущениях» было усвоено им довольно прочно. Читая «Мимику» И. Я. Энгеля, Жуковский с особым вниманием отмечает те места труда, где развивается теория «смешанных страстей», а позднее, уже в 1820-е годы, делает пометы против аналогичных мест «Трактата об ощущениях» Кондильяка.³⁹

Мы можем ограничиться пока этими замечаниями: их достаточно, чтобы перейти непосредственно к анализу русской литературной ситуации 1800-х годов.

³⁷ Millevoye Ch., de. Oeuvres. Paris, 1833. T. 1. P. 17.

³⁸ Ziolkowsky Th. The Classical German Elegy. P. 81—82.

³⁹ См.: Янушкевич А. С. Немецкая эстетика в библиотеке Жуковского // Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1984. Ч. 2. С. 159; Канунова Ф. З. «Трактат об ощущениях» Э. Б. Кондильяка в восприятии Жуковского // Там же. Томск, 1978. Ч. 1. С. 368—369.

³⁵ См.: Herder I. G. Sämtliche Werke. Zur schönen Literatur und Kunst. Th. 2. Fragmente zur deutschen Literatur. 2-te und 3-te Sammlung. Stuttgart; Tübingen, 1827. S. 280—300.

³⁶ Petit encyclopédie poétique... T. 9. P. 85—86.