

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

В. Э. Вацуро



ЛИРИКА
ПУШКИНСКОЙ
ПОРЫ

«ЭЛЕГИЧЕСКАЯ ШКОЛА»



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

«НАУКА»

1994

ББК 83.3.0(5)

В22

Ответственный редактор

С. А. ФОМИЧЕВ

Рецензенты:

А. А. ГОЗЕНПУД и В. Д. РАК

*Книга издана при финансовой поддержке
международного фонда «Культурная инициатива»*

В $\frac{4603020101-689}{042(02)-94}$ 736-90 (1)

ISBN 5-02-027991-9

lib.pushkinskijdom.ru

© В. Э. Вацуро, 1994

© Российская Академия
наук, 1994

ПРЕДИСЛОВИЕ

Книга, предлагаемая ныне вниманию читателя, посвящена истории и эволюции элегического жанра в первой четверти XIX в., т. е. теме на первый взгляд локальной и определенной, с более или менее четко обозначенными границами. Зыбкость самого предмета обнаруживается тогда, когда от общих дефиниций мы переходим к конкретному изучению. Тогда-то мы и сталкиваемся с явлением, уже многократно описанным в литературе, — с размыванием жанровых границ и появлением промежуточных жанровых образований, с нетрадиционными элементами поэтического языка, с разноголосицей критических суждений и оценок, с теоретической и практической ревизией фундаментальных понятий. Эта, казалось бы, хорошо известная и в то же время каждый раз заново открывающаяся перед исследователем картина должна занять свое место в системе исторических координат. Выяснение генезиса, внутренних и внешних связей, степени традиционности и новаторства, наконец, степени продуктивности изучаемых явлений — необходимое условие исследования подобного рода, но оно-то и оказывается иной раз трудно осуществимым. Исследователь русской элегии XVIII в. еще может позволить себе ограничить свою работу пределами жанра: это достаточно ясно показывают как старая, но не потерявшая своего значения монографическая статья Г. А. Гуковского — «Элегия в XVIII веке»,¹ так и последняя, во многом полемичная по отношению к ней, книга Б. Кронеберга о русской элегии эпохи классицизма.² Для следующего периода поколебленными оказываются структурные основания, определявшие жанровую природу произведения; уже Шиллер, предтеча романтической эстетики, кладет в основу своих определений элегии прежде всего содержательный момент. Нет ничего удивительного, что современные историки и теоретики, говоря о поэзии романтической эпохи, предпочитают расширенное понимание элегии: не жанр, но тип поэти-

¹ *Гуковский Г. А.* Русская поэзия XVIII века. Л., 1927. С. 48—102.

² *Kroneberg B.* Studien zur Geschichte der russischen klassizistischen Elegie. Wiesbaden, 1972.

ческого мышления («mode»)³ За всеми этими колебаниями в определениях стоит реальная сложность литературного процесса.

Не меньшие трудности возникают и тогда, когда исследователь пытается установить генезис наблюдаемых им явлений. Характерно признание Э. Рид, автора очень ценной работы об источниках «Сельского кладбища» Т. Грея. «В моей собственной работе, — писала исследовательница, — я вначале просто искала ранние выражения романтической меланхолии. К моему удивлению, я обнаружила, что чем ближе я рассматриваю „романтические истоки“, такие, например, как „Ночное сочинение о смерти“ («Night Piece on Death») Парнелла, тем более они готовы раствориться в стихии, хорошо известной читателям предшествующего столетия или даже более ранним, и тем меньше они предсказывают новую литературную эру. В конце концов я пришла к заключению, что вплоть до середины XVIII века меланхолическая литература не содержит ничего такого, что можно было бы, строго говоря, определить как романтическое в современном понимании этого слова, хотя такие произведения, как „Ночные мысли“ Юнга, „Могила“ Блэра и „Элегия“ Грея, и оказали потом влияние на романтическое движение».⁴ Наблюдение, несомненно, справедливое: генезис поэтических форм и тех или иных элементов поэтической системы, утвердившейся в европейских и русской литературах в начале XIX в., можно проследивать до античности, — недаром же элегики XVIII—XIX веков ссылались постоянно на Тибулла, Проперция и Овидия. Элегии с сожалением о промчавшейся молодости и уходящей жизни создавались в средние века на Западе и Востоке; фрагменты знаменитой элегии Вальтера фон дер Фогельвейде «Owe war sind verswunden alle mine iar» («Увы, промчались годы, сгорели все дотла...») ⁵ могли бы быть написаны рукой поэта начала XIX столетия. Едва ли не все мотивы, образные и даже лексические средства, которые мы находим в элегии предпушкинской и пушкинской поры, уже существовали в предшествующем литературном репертуаре, но в рассматриваемую нами эпоху они составили некое новое целое, и видоизменившийся жанр стал доминирующим в новой литературно-эстетической системе. Эту новую систему, в пределах которой менялось самое значение традиционных поэтических средств, мы и обозначаем условным, но получившим уже права гражданства термином «элегическая школа», не предвешая пока ответа на вопрос, какой литературно-эстетический метод лежит в ее основе. Скажем только, что переходный характер исследуемой литературной эпохи очевиден, и лучшее свидетельство тому — непрекращающиеся споры о поэтическом методе Жуковского и Батюшкова.

³ См.: Potts A. F. The Elegiac Mode. Poetic Forms in Wordsworth and other Elegists. Ithaca; New York, 1967.

⁴ Reed A. L. The Background of Gray's Elegy. A study in the Taste for melancholy Poetry. 1700—1751. New York, 1962. P. V.

⁵ См. русский перевод (В. Левика): Фогельвейде В., фон дер. Стихотворения. М., 1986. С. 152—153.

Два первых десятилетия XIX в., проходящих под знаком элегии, которая окрашивает своими рефлексамии или прямо подчиняет себе едва ли не все соседствующие поэтические жанры — идиллию, песню, послание, даже оду, два десятилетия господства «элегической школы» — эпоха повышенного динамизма литературного развития, диффузии эстетических и поэтических идей, далеко не всегда получающей теоретическое осмысление и закрепление. Строго говоря, исследователь «элегической школы» должен включить в сферу своего внимания и послание, и идиллию, и тем более такие «младшие», по терминологии Ю. Н. Тынянова, жанровые образования, как романс или стансы; но в этом случае работа переросла бы все возможные рамки, превратившись в исследование истории русской поэзии в целом, и, скорее всего, потеряла бы свой первоначальный предмет.

В пределах настоящей книги мы по необходимости вынуждены ограничиваться лишь краткими экскурсами в область истории соседних жанров или даже простыми отсылками и примерами, сократив до минимума их число; к сожалению, объем книги заставляет нас уменьшить и количество поэтических цитат, выбирая из них наиболее репрезентативные.

Итак, цель наша — описать в историко-литературных категориях «элегическую школу» 1800—1810-х годов, рассмотрев ее сквозь призму доминирующего жанра — элегии; попытаться определить отношение ее к традиции и ее открытия в области поэтического мышления и языка; наметить пути ее исторического развития. Здесь мы встречаемся еще с одной трудностью, вряд ли преодолимой до конца. Описание литературной системы требует синхронного разреза, прослеживание же ее становления предполагает диахронию. Не рассчитывая разрешить удовлетворительно обе задачи одновременно, мы в данном случае отдаем предпочтение диахронному изучению, сосредоточив усилия на прослеживании эволюции поэтических форм. Но здесь сразу же возникает новая проблема: соотношение между типовым и индивидуальным в литературном процессе. Тема исследования — не «поэты», а «поэзия» начала XIX в., но то, что закрепляется в «поэзии» как некая, хотя бы временная, литературная норма, есть результат деятельности «поэта», под пером которого даже заимствованный из предшествующей традиции материал приобретает нередко резкие индивидуальные черты. Так Жуковский в своих переводах сублимировал собственную духовную биографию, без которой изучение поэтического языка начала века оказывается решительно невозможным; так индивидуальный творческий путь Батюшкова накладывает отпечаток на все развитие элегии 1810-х годов. В этом случае мы также вынуждены искать компромисс, иногда в ущерб единству исследовательского сюжета, совершая по неизбежности огрубляющие экскурсы в область индивидуальных творческих биографий.

На этом мы можем закончить предварительные замечания, касающиеся задач и характера настоящего труда, но к ним нужно добавить еще одно, последнее, — по месту, но не по важности.

В литературе, особенно научно-популярной, «элегическая школа» нередко оценивается «по Кюхельбекеру»: его знаменитая статья «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» (1824) дала мощный импульс критической оценке жанра, в котором «чувство уныния поглотило все прочие» и бесчисленные толпы подражателей Жуковского «взапуски» тоскуют «о погибшей молодости»; где, наконец, варьируются одни и те же картины и ситуации.⁶ Между тем статья Кюхельбекера — не историческая характеристика, а факт литературной полемики с уже угасающей школой, которая в момент своего возникновения и в апогее своего развития обладала чрезвычайно высоким философским и эстетическим потенциалом. К 1824 г. этот потенциал был частично утрачен, а частично и непонятен или не актуален. Так, мотив «сожаления об утраченной молодости», как мы постараемся показать ниже, концентрировал в себе целую систему моральной философии XVIII — начала XIX в. На этом субстрате возросли непреходящие эстетические ценности, созданные «элегической школой»; она ушла тогда, когда перестали быть продуктивными породившие ее эстетика и философия. Именно с этой эстетикой и философией боролись теоретики и практики следующей генерации поэтов: с одной стороны, Кюхельбекер, с другой — Пушкин и Баратынский, сами прошедшие через «элегический» искус; это была борьба не с бездарными эпигонами, а, если угодно, с учителями за право поэтического самоопределения.

Здесь, однако, мы выходим за пределы нашей книги, которая посвящена «элегической школе» в период ее становления и расцвета. Далее наступает смена литературных эпох; на авансцену выходят молодой Пушкин и его соратники, прежде всего Баратынский, и начинается ревизия господствующей традиции. Обо всем этом нужно говорить специально, в работе не меньшего объема, чем предлагаемая ныне читателю; пока заметим лишь, что торжество победителей в литературном процессе всегда относительно, а не абсолютно. Даже Пушкин не «отменил» своих предшественников — не только Жуковского и Батюшкова, но и, например, Милонова, — другое дело, что он и не пытался это сделать. В известном смысле портрет, подаренный «побежденным учителем» Жуковским «победителю-ученику» — юному Пушкину, имеет значение символическое.

Нам хотелось бы в этой книге продемонстрировать возможно нагляднее эстетическую значительность побежденной «элегической школы».

На протяжении нескольких лет работы над книгой автор пользовался многообразной дружеской помощью своих коллег по отделу пушкиноведения, отделу взаимосвязей русской и зарубежных лите-

⁶ Кюхельбекер В. К. Путешествия. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 456 и след.

ратур, сектору литературы XVIII в., наконец, работников библиотеки Пушкинского Дома. Не имея возможности назвать поименно всех, кому он обязан советами, консультацией, содействием, он хотел бы вспомнить здесь по крайней мере несколько имен: М. И. Гиллельсона, ныне уже покойного, рецензентов книги А. А. Гозенпуда и В. Д. Рака, С. А. Фомичева, любезно взявшего на себя труд главного редактора книги, Ю. Д. Левина, В. П. Степанова, Д. Н. Дубницкого; своих близких — жену Т. Ф. Селезневу и мать Л. В. Вацуро, без чьей самоотверженной помощи книга не могла бы появиться в свет.

Всем им автор приносит свою живейшую благодарность.

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 некой литературной традиции. Это та самая традиция, которая была представлена во французской литературе элегиями Парни. При полном отсутствии каких-

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

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 мукe 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.

У А. А. Ржевского есть даже фразеологические аналогии, 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 упражняюся 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 обожая. 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.

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.

У него же, в другой элегии:

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

Подобные концовки постоянны у Ф. Козельского:

Увяну наконец и стану иссыхать,
Но в хладном 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: лирическое «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.

«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 годах. 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

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.: Брузанский 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.

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

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 выразил 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 элегическому 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 элегические 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

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, *Städte K Die Entwicklung der russischen Erzählung (1800—1825) Eine Gattungsgeschichte Untersuchung* Berlin, 1971 S 42—43 Ср *Шредтке 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

литературы» в 1801—1802 гг. целый элегический 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, элегик и идиллик, пытался определить законы элегического жанра в своем «Предуведомительном 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. Элегический тон, согласно Шенстону, вносит единство во все это разнообразие, подобно траурным одеждам, облегающим всех участников похоронной процессии; стиль элегии — это голос скорби, он должен быть прост и струиться, как складки покрывала на плакальщике; в нем выражается искренность чувства

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 *Петрунина 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, распустившая небрежно власы свои, стонет над гробом; она изобразает 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, беспokoйной, 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 беспokoйным 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 достойные 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 poesies dans tous les genres, par une Société de gens de lettres Paris, 1805 T 11 Heroïdes, 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 Мильвуа,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 Т 1 Р 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 Р 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. Любовная 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-

³⁵ См.: Herder I. G. Sämmtliche 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. . . Т. 9. P. 85—86.

писанные рамки. Врывы ярости, крики отчаяния противопоставлены элегии: они разрушают очарование скорби. (...) Изысканность, декламация — недостатки, всюду достойные осуждения, — в ней являются непозволительными 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», исключаящей «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.

ДРУЖЕСКОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБЩЕСТВО.
ПРОБЛЕМА ЛИЧНОСТИ У «РУССКИХ ШИЛЛЕРИСТОВ».
«ЭЛЕГИЯ» АНДРЕЯ ТУРГЕНЕВА



Первые русские элегии XIX в. со следами формирующегося нового литературного метода — «Сельское кладбище» Жуковского и «Элегия» («Угрюмой Осени мертвящая рука. . .») Андрея Тургенева — выходят из среды Дружеского литературного общества.

История этого общества, просуществовавшего менее года (с января до осени 1801 г.) и объединившего молодого Жуковского, Андрея и Александра Тургеневых, А. Ф. Мерзлякова, братьев Кайсаровых, А. Ф. Воейкова, С. Е. Родзянку, в настоящее время изучена довольно подробно, прежде всего в работах В. М. Истрина, В. И. Резанова и Ю. М. Лотмана, и здесь нет надобности останавливаться на ней специально. Лишь один вопрос будет предметом нашего внимания: вопрос о концепции личности в представлении участников кружка, причем личности идеальной, поскольку именно она проецируется в начале XIX в. в поэзию в качестве лирического субъекта.

Нет сомнения, что представление о личностном идеале складывалось в тургеневском кружке под воздействием масонских этических программ, более всего — программы морального самовоспитания.

Братья Тургеневы с ранних лет оказываются в орбите влияния своего отца, известного масона И. П. Тургенева, и его ближайшего окружения — И. В. Лопухина, М. И. Невзорова и др. и усваивают с детства уроки масонской моральной философии и углубленного самоанализа. И. П. Тургенев посвятил детям второе издание своего перевода книги Иоанна Масона, в которой видел мощное средство воспитания личности. Старшие братья Тургеневы воспитывались также на «Детском чтении» Карамзина, на Геснере и Руссо; материалы их дневников и дружеской переписки дают нам весьма выразительные образцы почти анатомического анализа собственного и чужого душевного мира. Совершенно то же самое мы находим и у Жуковского. Одна из целей его юношеского дневника — познание собственного характера для его исправления. Эти психологические документы (в особенности если добавить к ним любовные письма, например письма к М. А. Протасовой-Мойер) исторически предвосхищают рефлексию писем Белинского, Бакунина, Боткина — людей 1840-х годов, хотя, конечно, принадлежат более ранней стадии философско-психологического сознания; по справедливому замеча-

нию современного исследователя, они ориентированы на «некий всеобщий, всегда себе равный идеал чувствительного и добродетельного человека. Достоинства и недостатки любого лица измеряются заранее заданной мерой этого идеала; они не индивидуальны».¹

Именно к этому идеалу «чувствительного» и «добродетельного» человека нам и придется теперь присмотреться; как уже сказано, с ним соотнесены не только письма и дневники людей поколения Жуковского и Андрея Тургенева, но и лирический субъект их поэтического творчества, в особенности творчества элегического, субъективно-исповедального. В начале века элегия, письмо, дневник — родственные формы личностного самовыражения, чего не было, например, в период расцвета сумароковской элегии. Письма Сумарокова очень «личностны», но даже в наиболее интимных из них, как в письмах к Г. В. Козицкому, отражается Сумароков — памфлетист, трагик, критик, журналист и никогда Сумароков-элегик.² Лирическое «я» Андрея Тургенева и Жуковского в элегиях и авторское «я» в их письмах и дневниках очень близки между собой; лирика учитывает опыт самонаблюдения и эмоционального переживания действительности, накопленный в прозе.

Конечно, эта близость отнюдь не есть тождество. Более того, субъекты двух родственных коммуникативных форм разделены почти непреодолимым барьером. В письме возможно то, что совершенно невозможно в элегии. Так Андрей Тургенев в дневниках и письмах сознается в своем охлаждении к Е. М. Соковниной; так он с ужасом записывает, что читал «с самым холодным духом» только что полученное письмо Жуковского: «Боже мой! Это ужасно. ЕСТЬЛИ бы, думаю, надобно было расставаться с ним, я бы расстался без слез. Что со мной?».³ Нечто подобное скажут Баратынский в «Признании» (1823) и Пушкин в элегии «Под небом голубым страны своей родной» (1826), но для этого должна будет смениться целая литературная эпоха.

Лирический субъект исповедальной поэзии начала века существует в гораздо более жесткой системе этических и эстетических запретов, нежели субъект письма и дневника. Иначе и не может быть. Выявление и осуждение собственных «пороков» — прямая задача дневника, который ведется для морального самоусовершенствования. Та же задача существует и для дружеских писем, где к ней добавляется установка на искренность — неперемнное условие понятия «дружбы», полного самораскрытия перед другом и совместного движения к моральному идеалу. Уклонения от него, подлинные или мнимые, тщательно отмечаются, описываются, осуждаются,

¹ Гинзбург Л. О психологической прозе. Л., 1977. С. 42.

² См.: Макогоненко Г. П. Письма русских писателей XVIII в. и литературный процесс // Письма русских писателей XVIII века. Л., 1980. С. 29—32. См. также комментарий В. П. Степанова к письмам Сумарокова: Там же. С. 183—186.

³ Цит. по: Истрик В. М. К биографии Жуковского. (По материалам архива братьев Тургеневых) // Журнал Министерства народного просвещения. 1911. № 4, отд. 2. С. 214.

но не анализируются как некое закономерное психологическое явление, имеющее свои истоки и причины. В лучшем случае они классифицируются согласно уже выработанной шкале негативных моральных качеств: «лень», «бездеятельность», «холодность», «насмешливость» и т. п. В дневниках и письмах участников Дружеского литературного общества накоплен довольно значительный запас такого рода эмпирических автонаблюдений с неизбежной негативной оценкой, но в литературном их наследии он не активизирован — напротив, он табуирован.

Анализу в элегии подвергается лишь позитивный душевный опыт, соотносимый с идеалом добродетельного человека, и он-то и образует морально-психологический статус лирического субъекта. Конечно, анализ этот рационалистичен и современному сознанию может показаться даже механистическим, но он гораздо сложнее, чем представлялся уже ближайшим литературным поколениям, нападшим на «элегиков» иной раз с позиции самого плоского дидактизма. Субъект элегии начала века формируется в совершенно особой культурной атмосфере, насыщенной гносеологическими, морально-философскими, социальными, религиозными, естественнонаучными идеями, то вступающими в противоборство, то предстающими в синкретическом комплексе. Поэтому описание его — довольно сложная задача: литературная практика лишь отчасти покрывается современными трактатами и декларациями, и самые литературные идеи далеко не полностью совпадают со своими философскими аналогами. Здесь возможно очертить лишь самые общие контуры типа «элегического героя» начала века, имеющего к тому же и свои индивидуальные модификации.

Прежде всего, это, конечно, «чувствительный человек», генетически связанный с тем типом, который выработала сентиментальная литература. В дневнике 1805 г. Жуковский пытался определить, что такое чувствительный человек, и приходил к выводу: «Такой человек, который в некоторых обстоятельствах и случаях очень быстро все объёмлет, в котором натуральное чувство служит вместо размышления, который видит результат вещи, не сделав по форме рассуждения».⁴ Примат «натурального чувства» распространяется и на область гносеологии, и на мораль, и на социальные отношения. Жуковский вступает в спор с Руссо, утверждая, что понятия о справедливом и несправедливом даны человеку от природы,⁵ а Михаил Кайсаров в заседании общества 15 марта 1801 г. произносит даже особую речь, где доказывает, что «чувствования порока и добродетели живо напечатлены на сердце всякого человека, как дикого, так и общественного», причем первый чувствует их «живее», ибо у второго естественное чувство заглушено социальными предрассудками.⁶

⁴ Жуковский В. А. Дневники. СПб., 1903. С. 13.

⁵ См.: Канунова Ф. Э. Творчество Ж.-Ж. Руссо в восприятии Жуковского // Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1984. Ч. 2. С. 256.

⁶ См.: Истрин В. М. Из архива братьев Тургеневых. Дружеское литературное общество 1801 г. (Дополнение) // Журнал Министерства народного просвещения. 1913. № 3, отд. 3. С. 6.

Чувствительный человек добродетелен, таким образом, «по определению». Когда Андрей Тургенев упрекает себя в недостаточной внимательности к отцу или в равнодушии к друзьям, он пользуется словом «нечувствительность».

Атрибутом чувствительного человека является «доброта» — согласно Руссо, естественное свойство человеческой природы. Доброта занимает одно из высших мест в шкале моральных ценностей, принятой в Дружеском литературном обществе; она дифференцирована и имеет меру. Известный «паспорт», составленный С. Е. Родзянкой, согласно которому Жуковский «гораздо добрее, нежели сколько выражает слово *добрый*», Андрей Тургенев — «почти то же, что Жуковский», Андрей Кайсаров просто «добр», «но в некоторых обстоятельствах характер его *se dément*» («заблуждается»), брат его Михаил «имеет холодно-доброе сердце» и т. д., — документ, очень характерный именно для этой среды.⁷ Способность к эмоциональному созерцанию природы, стремление к божеству как воплощению конечной гармонии, любовь к человечеству и сопряженное с нею чувство сострадания, любовь к отечеству и гражданской свободе, наконец, культ дружбы и любви к женщине, с демонстративно подчеркнутым духовным началом, — все это входит в кодекс чувствительного человека, и именно такой человек является прекрасным и в эстетическом смысле.

Все эти дефиниции разделялись и старшим поколением последователей Карамзина; отличия начинались там, где дело шло о практической реализации всех этих требований. И в литературной, и в более общей духовной области участники Дружеского литературного общества ощущали себя как единство, противопоставленное не только «карамзинистам», но во многом и самому Карамзину. П. И. Шаликов, В. В. Измайлов для них — образцы «ложной чувствительности». «...они не сами любовались Натурою, — пишет Ал. И. Тургенев о Шаликове и «прочих стиходеях», — а только вычисляли и списывали с других те красоты ее, которые врожденные поэты сами находили. Иначе любовь их была бы пламеннее и журчание ручейков их сильнее бы действовало на чувства читателей».⁸ То же пишет Андрей Тургенев отцу о В. В. Измайлове: «В нем одно принуждение, одна натяжка; он не оттого пишет, что смотрит на прекрасный предмет, но смотрит для того, чтобы написать о нем; а ничего нет хуже».⁹ Здесь поставлен очень важный акцент: эпигоны Карамзина псевдочувствительны, потому что р а ц и о н а л ь н ы. Их восхищение природой искусственно, ибо не опирается на непосредственное пере-

⁷ Цит. по: *Истрин В. М.* Младший тургеневский кружок и Александр Иванович Тургенев // *Архив братьев Тургеневых*. СПб., 1911. Вып. 2. С. 35.

⁸ *Архив братьев Тургеневых*. Вып. 2. С. 206.

⁹ Там же. С. 92. Ср. также отзыв Андрея Тургенева о Шаликове в письме к Жуковскому 1803 г. (Письма Андрея Тургенева к Жуковскому. Публ. В. Э. Вацура и М. Н. Виротайнен // *Жуковский и русская культура*. Л., 1987. С. 423—424; *Веселовский А. Н.* В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». Пг., 1918. С. 46).

живание. Можно думать, что этот упрек в значительной степени адресовался и самому Карамзину.

Вопрос об отношении нового поколения к Карамзину принципиально важен для уяснения характера литературной эволюции. Это ясно видели уже первые исследователи Общества, в частности В. М. Истрин, тщательно собравший отзывы о Карамзине в дневнике Андрея Тургенева и в письмах братьев Тургеневых. Уже в наше время Ю. М. Лотман, изучив факты идейных споров, приведших в конечном счете к расслоению кружка, выделил две группировки, определившиеся на протяжении короткого времени существования Общества. Одна из них, включавшая Андрея Тургенева, А. Кайсарова, Мерялякова, Воейкова, тяготела к общественной и национальной проблематике и была затронута стихийно-демократическими веяниями; она была во многом оппозиционна к Карамзину и отчасти предвосхитила последующую гражданскую литературу и эстетику. Вторая, включавшая Жуковского, Александра Тургенева, М. Кайсарова и позднее С. Родзянку, ориентировалась на субъективно-лирическую тематику в поэзии и идеалистические философские системы.¹⁰

Такое представление, отчасти заостренное в полемике против преимущественно психологических методологических установок Истрина, сейчас общепринято и не нуждается в кардинальном пересмотре. Но оно ставит акцент на идеологической и социологической стороне дела и в меньшей степени учитывает мироощущение, общественную психологию и сферу эстетических ориентаций в широком смысле, что несколько корректирует картину. Апогей расхождения Андрея Тургенева с Карамзиным — его речь в Дружеском литературном обществе в марте 1801 г.; за несколько месяцев до нее, 9 сентября 1800 г., Тургенев пишет Карамзину восторженное письмо (по-видимому, неотосланное): «Стихи „К Милости“, „Песнь Боже-ству“ и почти все стихотворения ваши знаю я наизусть и нахожу всегда живое удовольствие декламировать, повторять их про себя, особливо в те минуты, когда сердце мое дышит свободно и бьется для добра».¹¹ Еще важнее, однако, что и самая речь вовсе не является безусловно негативной оценкой литературного значения Карамзина; претензии обращаются не к литературному и идейному противнику, а к главе школы.

Согласно Тургеневу, Карамзин «виноват» перед русской литературой лишь относительно: он явился преждевременно, когда «общий ход просвещения» не успел еще создать национальной литературы. И здесь сразу же Тургенев делает очень важную оговорку: «〈Карам-

¹⁰ См.: Лотман Ю. М. 1) Стихотворение Андрея Тургенева «К отечеству» и его речь в «Дружеском литературном обществе» // Литературное наследство. М., 1956. Т. 60, кн. 1. С. 323—338; 2) Андрей Сергеевич Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени. Тарту, 1958. С. 18—76.

¹¹ Архив братьев Тургеневых. Вып. 2. С. 73.

зин) вместо вреда (который, впрочем, существует, может быть, только в моем воображении) принес бы величайшую пользу, если бы в эту самую минуту, как он явился на сцену, не устремилась за ним толпа безрассудных подражателей». ¹² Итак, речь идет о последствиях литературной реформы Карамзина, о том самом «втором поколении» адептов-карамзинистов, о которых мы говорили несколько выше. Между прочим, эту же оговорку делает Мерзляков в своей статье о Хераскове: «...при появлении Карамзина, столь удачно и счастливо показавшего нам слог простой, чистой и нежной, *все* застонало и пролилось в источниках слез»; подражатели, так же как это случилось и с эпигонами Ломоносова, не достигнули «истинного достоинства предводительствующего гения». ¹³

Речь Тургенева была произнесена в 1801 г. Со следующего года начинает издаваться «Вестник Европы», где печатаются статьи Карамзина «О любви к отечеству и народной гордости», «О книжной торговле и любви ко чтению в России», «Отчего в России мало авторских талантов?», «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств», — как раз с теми проблемами национального литературного развития, которых ждал от Карамзина его критик. В 1802 г. упрек Карамзину в пренебрежении национальными началами был бы невозможен.

Но даже и в период острых расхождений письма Андрея Тургенева 1801—1802 гг. свидетельствуют о безусловном признании за Карамзиным первенства в литературной сфере. Карамзину отводится роль арбитра и верховного судьи в области «вкуса», и, возможно, эти ожидания и обусловили во многом первоначальную резкость критических оценок: к Карамзину применялся иной, нежели к другим современникам, и гораздо более высокий эталон. Цитатами из Карамзина, вопросами о нем пестрят поздние письма Тургенева, в одном из них мы находим характерное признание: «Вот человек, которого я никогда не перестану любить». Вся эта совокупность упоминаний венчается надписью к портрету Карамзина, которая могла бы принадлежать самому пылкому из его адептов:

Ты враг поэзии? Его стихи читай —
Твой дух гармонией пленится;
Ты враг людей? Его узнай —
И сердце с ними примирится.

Все это пишется уже после распада Общества, в письме из Вены от 1—2 июня 1802 г. ¹⁴

Полемика с Карамзиным идет, таким образом, внутри единого в своих основах, хотя и достаточно широкого литературно-эстетического течения, между родственными группами. Группы эти принадлежат к разным поколениям, и это важно. Полемические столкновения обозначают момент движения.

¹² Литературная критика 1800—1820-х годов. М., 1980. С. 46.

¹³ Там же. С. 179.

¹⁴ См.: Письма Андрея Тургенева к Жуковскому. С. 355—357, 411, 419.

В движении находится, однако, не только литература в целом, но и индивидуальные художественно-эстетические системы, и в первую очередь это относится к самому Карамзину. В его стихах, повестях, морально-философских этюдах происходит переоценка систем философского оптимизма, начавшаяся под влиянием событий французской революции. С другой стороны, они несут следы пережитых личных драм; в них проецируется интимный душевный опыт их автора. Перелом в его мировоззрении приходится на вторую половину 1790-х годов; к концу десятилетия он усугубляется кризисом, о котором мы узнаем из писем к Дмитриеву. «...прошли годы тайных надежд и сладких мечтаний!», — пишет он 20 мая 1800 г., и это лейтмотив всех последующих писем. 3 декабря он грустно иронизирует над своими любовными неудачами: «Третьего дня мне исполнилось 35 лет от роду —

Время нравиться прошло,
А пленяться не пленяя,
И пылать не воспалая,
Есть худое ремесло».

В этом же письме он цитирует отрывок из своего стихотворения «Меланхолия. (Подражание Делилю)»:

Что Меланхолия? Нежнейший перелив
От скорби и тоски к утехам наслажденья.
Веселья нет еще и нет уже мученья;
Отчаянье прошло — но слезы осушив,
Она еще взглянуть с улыбкою не смеет...¹⁵

Заметим психологическое состояние «перехода», «промежутка», схваченное Карамзиным и еще подчеркнутое выделением временных наречий «еще» и «уже», — оно станет затем одной из существенных черт элегической ситуации. Карамзин включает в письмо миниатюрную элегию, где намечаются контуры характера разочарованного героя, который определится в русской поэзии лишь спустя два с лишним десятилетия.

Его поэзия 1794—1800 гг. окрашена общественным пессимизмом и ироническим скепсисом. В «Послании к Дмитриеву...» (1794) он демонстративно отказывается от юношеских иллюзий, в том числе и социальных. В «Опытной Соломоновой мудрости, или Мыслях, выбранных из Экклезиаста» (1796) земные блага — любовь, богатство, слава — объявляются суетой. В эти годы и пишутся послания-элегии — «Послание к женщинам», «К неверной» и «К верной», о которых уже речь шла выше. Свообразным венцом всех этих настроений было «Исправление» (1797), где тема разочарования в любви была иронически опущена в нижний поэтический регистр: возникла исповедь и одновременно жизненная программа бывшего дон-жуана и петиметра, ставшего ханжой с утратой «способности грешить». Именно этот этап эволюции Карамзина и застаёт Друже-

¹⁵ Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866. С. 117, 120.

ское литературное общество — новая литературно-общественная генерация, поколение «русских шиллеристов».

Говоря о «шиллеризме» нового литературного поколения, мы должны, однако, ясно представлять себе условность понятия. То, что Андрей Тургенев и его друзья увлекались Шиллером, вовсе еще не свидетельствует о том, что Шиллер был источником их мироощущения, подобно тому как «вольтерьянство» XVIII в. не было результатом чтения Вольтера, а «байронизм» 1830-х годов — следствием влияния Байрона. Духовная жизнь общества формируется по своим внутренним законам, и внешние воздействия не могут быть исходной точкой отсчета: они, как правило, не причина, а следствие. Не Шиллер породил «русское шиллерианство», а, напротив, «шиллерианство» — русского Шиллера: близость мироощущения создала предпосылки для его популярности. Кризис сентименталистского рационализма, охвативший всю Европу и ставший мировоззренческой основой романтического движения, затронул и русское общество; в Германии культ чувства привел к появлению «Бури и натиска», в России он вызвал к жизни типологически родственные явления в духовной сфере. Дружеское литературное общество обратилось к переводам из Иффланда, Шписса и Коцебу, но никто из этих писателей, конечно, не мог конкурировать с Гете и Шиллером. «Вертер», «Коварство и любовь» давали модели личности и поведения, эмоционально и социально резонирующие с умонастроениями нового поколения, и естественно, что оно выбирает эти произведения в качестве ориентира. Только когда это произошло, можно ставить вопрос о воздействии: индивидуальное поведение, эмоциональный и интеллектуальный модусы человека 1800-х годов начинают то сознательно, то бессознательно соотноситься с конкретным литературным образцом, подсказывающим культурные формы проявления личности. Отсюда идет «русский вертеризм» в быту, который — что очень показательно — накладывается на впечатления от «Новой Элоизы» Руссо и «Бедной Лизы» Карамзина. Подобно тому как читательницы «Бедной Лизы» кончали счеты с жизнью, бросаясь в «Лизин пруд» у Симонова монастыря, русская молодежь под впечатлением «Вертера» начинала смотреть на самоубийство как на выход из жизненных противоречий, приличествующий «чувствительному человеку». Так произошло с М. В. Сушковым, автором «Российского Вертера»; известны и другие примеры того же рода. Пример Сушкова показателен еще и тем, что «вертеровскому» поведению дается обоснование вовсе не штюрмерское, но в духе деистического вольнодумства XVIII в.: «вертерианство» как органическое духовное явление еще не успело сложиться.¹⁶

¹⁶ См.: Сиповский В. В. 1) Очерки из истории русского романа. СПб., 1910. Т. 1, вып. 2. С. 512—618; 2) Влияние «Вертера» на русский роман XVIII в. // Журнал Министерства народного просвещения. 1906. № 1, отд. 2. С. 52—106; Жирмунский В. М. Гете в русской литературе. Л., 1981. С. 49 и след.

«Шиллеризм» в Дружеском литературном обществе — уже доминанта духовной жизни, а не только поведенческая модель, и он определяет многое и в литературных, и в межличностных отношениях. Поэтому отношение к самому Шиллеру оказывается своего рода индикатором «чувствительности».

В 1797 г. Андрей Тургенев набрасывает прозаический перевод гимна Шиллера «К радости». Рядом с этим наброском в его дневнике появляются и строки незаконченного стихотворного перевода:

Братья! Там под кровом звездным,
Там живет благой отец. . .

25 октября 1800 г. он делает запись: «Я бы ничего так не желал, как перевести „Lied an die Freude“ в стихах, с рифмами». Есть предположение, что этот перевод был осуществлен, но не дошел до нас. Одновременно Тургенев читает «Разбойников» и «Коварство и любовь». Позднее он вспоминал: «Не помню, чтобы я что-нибудь читал с таким восторгом, как „Sab(ale) u(nd) Liebe“ в первый раз, и ничья философия так меня не услаждает. . . А песнь „К радости“ как на меня подействовала в 1-й раз. Этова я никогда не забуду. Такие поэты — властелины, сладостные мучители сердец».¹⁷ Прямые отзвуки шиллеровского гимна есть в ранних стихах Мерзлякова, начиная с 1798 г., а годом позднее Андрей Тургенев осознает этот гимн как своего рода поэтическую программу будущего дружеского кружка, который возникает словно под его знаком.

В этом настойчивом возвращении к одному и тому же стихотворению — не только общественная позиция, но и выражение умонастроений и мироощущения. После безвременной смерти Тургенева воспоминания о нем в стихах Жуковского будут постоянно сопровождаться шиллеровскими реминисценциями, причем именно реминисценциями из гимна «К радости».¹⁸ Он ощущается как негласный гимн Общества. Мерзляков, произнося речь на втором заседании, 19 января 1801 г., начинает и оканчивает ее цитацией шиллеровских строк.¹⁹

Гимн «К радости» был концентрированным поэтическим выражением целого комплекса философских идей, во многом уже усвоенных русской социальной и эстетической мыслью. Источники, на которые опирался Шиллер, известны: это английские и шотландские оптимисты — Шефтсбери и Хатчесон, воспринятые не непосредственно, а через сочинения их немецких последователей — прежде всего

¹⁷ Цит. по: Данилевский Р. Ю. Шиллер и становление русского романтизма // Ранние романтические веяния. Л., 1972. С. 42—44, 62—63; Логман Ю. М. Андрей Сергеевич Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени. С. 73 и след.; Lotman Ju. Neue Materialien über die Anfänge der Beschäftigung mit Schiller in der russischen Literatur // Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Greifswald. Jg. VIII. 1958—1959. № 5—6. S. 429.

¹⁸ См.: Данилевский Р. Ю. Шиллер в русской лирике 1820—1830-х годов // Русская литература. 1976. № 4. С. 140—141.

¹⁹ См.: Истрин В. М. Из архива братьев Тургеневых. Дружеское литературное общество 1801 г. (Дополнение). С. 4; Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Пг., 1916. Вып. 2. С. 125.

трактат Фергюсона, переведенный Гарве; через «Теодицею» Лейбница, поэзию Галлера и массовую философскую и моралистическую литературу, попадавшую в поле зрения юного поэта, писавшего в эти годы свои медицинские диссертации и стихи, посвященные «Лауре». «Фантазия к Лауре», «Дружба», «Триумф любви» вырастают на основе шиллеровской философии, где ключевым понятием является «совершенство» (*Vollkommenheit*). Как и для Шефтсбери, Лейбница и всех деистов, французских и русских, мир для Шиллера — не Хаос, а Универсум, результат разумной воли высшего мыслящего существа, гармоническое единство, в приобщении к которому состоит цель поступательного движения человечества. Конечный результат этого движения — полное слияние, отождествление с божеством — недостижим в силу несовершенства, ограниченности человека. В отличие от оптимистов Шиллер усвоил идею двойственной природы человека — «животной» и «божественной», и это внесло в его систему неразрешимое противоречие, которое привело его потом к философии Канта. Тем не менее на пути своего движения к совершенству человек достигает «добродетели» и «счастья, блаженства» (*Glückseligkeit*), но это осуществляется только через приобщение к человечеству как единству. Внимательный читатель Фергюсона, Шиллер воспринял от него мысль, что человек по своей природе — общественное существо и что отправной точкой философского анализа является не индивидуальность, а общество. Поэтому естественная, заложенная природой любовь к добродетели есть любовь к людям, к человечеству в целом. Этот философский альтруизм, который Шиллер постоянно противопоставляет эгоизму, вполне соответствовал онтологическому представлению о мире как высшем единстве, в котором моральная гармония сливается с гармонией космической.

Так возникают предпосылки шиллеровской метафизики любви и дружбы. Любовь к женщине, к другу есть общее, связующее и организующее начало мира, преобразующее хаос в гармонию, связывающее разрозненные элементы в стройное единство, подобно тому как силы притяжения организуют вселенную. Любовь и дружба — воплощение мирового закона. Это чисто платоническое представление, донесенное до Шиллера (не читавшего, по-видимому, самого Платона) всей традицией философского оптимизма XVII—XVIII вв.; оно есть и у Шефтсбери, и у представителей многочисленных неоплатонических школ.²⁰

Когда в 1791 г. Карамзин в «Песни мира» обратился к мотивам шиллеровского гимна, он подчеркнул в нем именно тему единения через любовь и дружбу, но осмыслил ее под углом зрения философского оптимизма, оставив в стороне трактовку любви в духе

²⁰ См. об этой концепции, например: *Iffert W., Dr. Der junge Schiller im Weltanschauungs Kampf seiner Zeit.* 2-е Aufl. Halle; Saale; Berlin, 1933. S. 1 ff; *Wiese B., vol. Friedrich Schiller.* Stuttgart, 1959. S. 76 ff. О философии Шефтсбери в этой связи см.: *Михайлов Ал. В. Эстетический мир Шефтсбери // Шефтсбери. Эстетические опыты.* М., 1975. С. 58—68 (с указаниями на литературу вопроса).

платоновского космического Эроса. Его интересовало преимущественно социальное и моральное наполнение мотива, который ассоциировался с животрепещущей темой политического и социального мира. В «Песни мира» он не стремился переводить Шиллера, но взял от него гимническую форму и те акцентные строки, которые поддерживали здание иной, хотя и родственной философской системы. Отход от оптимистических концепций и новый взгляд на эмоциональную жизнь — прежде всего свою собственную — означал для Карамзина в то же время и падение интереса к Шиллеру, которого он в 1791—1792 гг. усиленно пропагандировал в «Московском журнале»; с середины 1790-х годов растет скептицизм Карамзина в отношении как философии Шиллера, так и психологического статуса его героев.²¹ Молодые последователи Карамзина, воспитанные на «Московском журнале» и испытавшие на себе сильное воздействие «Песни мира», становятся свидетелями процесса, который они воспринимают почти как деградацию.

В 1799 г. юный Андрей Тургенев с восторгом читает карамзинскую «Песнь божеству» и его же «An die Freude» (т. е. «Песнь мира») и «К Милости». Вслед за тем он вспоминает об «Исправлении» Карамзина и решительно отвергает этот иронический манифест переоценки юношеских идеалов. С этой записью в дневнике Тургенева непосредственно связана другая — о чтении «Разбойников»: «Карамзин говорит, что этот сюжет отвратителен... хотя он и сам прельщался этой пьеской, когда еще не истощил до последней капли всех удовольствий в жизни. Это пустое. То, что может нас тронуть, интересовать, произвести в нас ужас или сожаление, может ли быть отвергнуто как никуда негодное?». И в другом месте: «Сегодня читал я Schill(ers) Almanach für das Jahr 1797. Я прочел некоторые стихи его и опять нашел в них (в некоторых) своего Шиллера, хотя не певца „Радости“, но великого стихотворца, напр(имер) „Klage der Ceter“ — прекрасная пьеска; что ни говори истощенный Кар(амзин), но как ни зрела душа его, — он не Шиллер».²²

В этих отзывах несомненна полемика с Карамзиным, но лишь в одном и строго определенном аспекте. Она относится к скептическому релятивизму «зрелого ума», отвергающего Шиллера как прекраснодушного мечтателя. Эпитет «истощенный» осмысливается в контексте записи о «Разбойниках». Как и в других отмеченных нами случаях, молодое поколение определяет свой жизненный идеал «по Шиллеру» и противопоставляет прежнему, в котором заподозривает следы «вольтерьянской» морали XVIII в. Под сомнение ставится способность пресыщенного «вольтерьянца» к искреннему чувству. В. М. Истрин видел в этом неприятии русскими «шиллеристами» «сентиментализма» Карамзина воздействие духа «Sturm und Drang», и в значительной степени это справедливо. Рационалисту противопоставляется энтузиаст, носитель непосредственных

²¹ См.: Данилевский Р. Ю. Шиллер и становление русского романтизма. С. 8—36.

²² Архив братьев Тургеневых. СПб., 1911. Вып. 2. С. 72, 81, 79.

и потому подлинных чувств, выражаемых языком вдохновения и страсти. Примеры такого языка мы в изобилии встретим на страницах дневника Тургенева; они приведены и В. М. Истриным. Между тем Карамзин уже в 1794 г. в «Юлии» начинает слегка пародировать штюрмерский энтузиазм.²³ За всеми этими расхождениями стоит не разница индивидуальных темпераментов, как считал В. М. Истрин, а разница мироощущений, и она обнаруживается еще яснее, если мы обратимся к ближайшим по времени морально-философским статьям Карамзина. Сам того не подозревая, Карамзин ревизует в них всю ту шкалу моральных ценностей, которую молодые энтузиасты тургеневского кружка считали незыблемой. Как мы помним, «чувствительность» в системе их мировоззрения имела безусловно позитивный смысл, а «холодность» — негативный; А. Кайсаров даже произносит речь «О том, что мизантропов несправедливо почитают бесчеловечными» (1 июня 1801 г.), где доказывает, что в ожесточенности мизантропа больше чувствительности, нежели в осуждающем его «плаксивом селадоне».²⁴ Словно отвечая на все эти декларации, Карамзин в 1803 г. печатает очерк «Чувствительный и холодный», где парадоксально переворачивает ставшие привычными понятия: «чувствительный» Эраст и «холодный» Леонид не только равноценны в этическом отношении, но Леонид, исповедующий принцип «разумного эгоизма», добровольно подчинивший себя всем, в том числе и сомнительным, нравственным законам человеческого общежития (вспомним его осознанный брак по расчету), то и дело оказывается выше своего порывистого, страстного и даровитого товарища, живущего сердцем и непосредственными впечатлениями. Оба характера для Карамзина «естественны»: его этюд начинается полемическим пассажем, направленным против «духа системы», полностью детерминирующего личность воспитанием. Это полемическое задание заставляет его рассматривать как положительные, так и теневые стороны «чувствительности» и «холодности»; важно, однако, что в основе взаимоотношений друзей-антагонистов лежит один и тот же руссоистский принцип исконного добра, хотя и понимаемого по-разному. Идеи женевого мыслителя продолжают сохранять свое обаяние для автора «Чувствительного и холодного», но с теми коррективами, которые уже наметились в конце 1790-х годов.

Участники Дружеского общества — руссоисты, готовые обнажить шпагу за честь своего кумира, не в переносном, а в прямом смысле; во всяком случае Кайсаров не шути угрожает Тургеневу дуэлью за то, что тот осмелился сравнить с Руссо Родзянку, не достойного такого уподобления.²⁵ Это не значит, конечно, что они полностью разделяют концепцию Руссо, они также оспаривают многое в его

²³ См.: Там же. С. 79 и след.; *Данилевский Р. Ю.* Шиллер и становление русского романтизма. С. 29.

²⁴ См.: *Резанов В. И.* Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Вып. 2. С. 153—154.

²⁵ См.: Архив братьев Тургеневых. Вып. 2. С. 48.

учении, но им решительно чужд аналитический скептицизм «вольтерьянской» критики Руссо. В конце 1801 г. Андрей Тургенев с жаром убеждает М. Н. Свечину, что Жуковский «по своему сердцу» не может любить Вольтера, что «Руссо — его наставник».²⁶ Напротив, Карамзину в годы его пессимистических размышлений о социальных судьбах человечества оказывается близок Вольтер, по крайней мере Вольтер — автор «Извлечений из Экклезиаста», с его разочарованием в политике и философских поисках истины. В «Опытной Соломоновой мудрости...» он пытался соединить вольтеровский скептицизм с преромантическим литературным мышлением.²⁷ Между старшим и младшим поколениями здесь проходит очень ощутимая грань: если для Шаликова, В. Л. Пушкина, даже руссоиста В. Измайлова Вольтер — непременный спутник просвещенного человека, а Дмитриев и в поздние годы считает, что «не хвалить его» может «один безграмотный калмык»,²⁸ то в сознании Андрея Тургенева он носитель философии «дерзости, ругательства, эгоизма»,²⁹ несовместимой с самыми основами того культа добродетели, чувствительности и любви к человечеству, который должен лежать в основе литературного братства. Даже «насмешливость» считалась в кружке пороком, и Андрей Тургенев в письмах и дневнике неоднократно осуждал в себе эту черту. В своей речи «О дружбе» Жуковский настаивал, что в дружбе не должно быть «остроты», вредящей взаимному почтению.³⁰ Ирония, скепсис решительно изгнаны из речей и литературных произведений членов Общества, как противоречащие энтузиазму и исповедальному началу.

Склонный по своей индивидуальной психологической организации к юмору, мастер виртуозной «арзамасской галиматши», возведенной им в степень искусства, Жуковский всю жизнь избегал иронии и сарказма: даже случаи пародии в собственном смысле слова в его творчестве редки.³¹

В ранние годы, читая с карандашом в руках «Подготовительную школу эстетики» Жан-Поля, Жуковский совершенно проходит мимо теоретического исследования комического, юмора и иронии, — того, что составляло одну из центральных проблем трактата. «Триумф иронии» (выражение самого Жуковского)³² «словно не коснулся его», — очень точно пишет по этому поводу новейший исследователь эстетики Жуковского.³³ В 1810 г. в статью «О сатире и сатирах Кан-

²⁶ Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». С. 68—69; Письма Андрея Тургенева к Жуковскому. С. 387.

²⁷ См.: Заборов П. Р. Русская литература и Вольтер. XVIII—первая треть XIX века. Л., 1978. С. 95—96.

²⁸ Дмитриев И. И. Соч. СПб., 1895. Т. 2. С. 250.

²⁹ Заборов П. Р. Русская литература и Вольтер. С. 118.

³⁰ Истрин В. М. Дружеское литературное общество. (По материалам архива братьев Тургеневых) // Журнал Министерства народного просвещения. 1910. № 8, отд. 2. С. 290.

³¹ См.: Иезуитова Р. В. Жуковский и его время. Л., 1989. С. 207—238.

³² Жуковский В. А. Дневники. СПб., 1903. С. 92 (запись от 13 ноября 1820 г.).

³³ См.: Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1984. Ч. 2. С. 186 (автор раздела — А. С. Янушкевич).

темира» Жуковский вставляет очень характерный пассаж: в самые моменты сатирических обличений, пишет он, сатирик должен сохранять и видимую для всех «любовь к добродетели, и чувствительность, и благородное уважение ко всему прекрасному». «На этих только условиях,— продолжает Жуковский, приоткрывая мировоззренческую основу своего рассуждения,— и в обществе бывает терпим колкий насмешник; (<...>) но тот, кто всем без разбора жертвует своему остроумию, необходимо удаляет от себя всякое доброе сердце...».³⁴ Характерно, что при этом в сознании Жуковского постоянно присутствует пример Вольтера; годом ранее, в статье «О критике», он вспомнил о его «забавных софизмах», повредивших «важным и спасительным истинам христианства», иллюстрируя мысль, что «насмешка производит не убеждение, а предубеждение» и таит в себе опасность «унизить самое превосходное».³⁵ Если мы вспомним при этом, что культ иронии почти с неизбежностью сопутствовал просветительской ориентации и увлечению Вольтером, как это было у Дмитриева, Вяземского, Дашкова, молодого Пушкина, то мы сможем с еще большей степенью вероятности говорить о некоторых отличиях в самой типологии личности, свойственных разным литературным поколениям.

Тот личностный комплекс, который противопоставлялся рационализму, скептицизму и вольтерьянству минувшего века, который и обусловил во многом критицизм молодых шиллерянцев в отношении личности и вкусов Карамзина, отразился потом в пушкинском Ленском. Обычно о нем вспоминают в связи с геттингенским периодом в жизни Александра Тургенева и его друзей, но это скорее внешнее сходство. «Вольнолюбивые мечты», «пылкий дух», «всегда восторженная речь» — все это черты «энтузиазма» в его позитивном значении (в сочинениях Локка, Шефтсбери и др. обычно негативное значение этого понятия: религиозный фанатизм, исступление). Еще более интересна та этическая философия, которая составляет основу мировоззрения пушкинского поэта:

Он верил, что душа родная
Соединиться с ним должна,
Что, безотрадно изывая,
Его вседневно ждет она...

Здесь явственно слышатся отзвуки неоплатонических идей, о которых нам приходилось уже упоминать в связи с Шиллером. Собственно, на них и выросла идея дружеского объединения энтузиастов, о чем говорит и Пушкин:

Он верил, что друзья готовы
За честь его приять оковы...

Наконец, последние строки этой VIII строфы второй главы

³⁴ Жуковский В. А. Соч.: В 3 т. М., 1980. Т. 3. С. 395.

³⁵ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. Под ред. А. С. Архангельского. Пг., 1918. Т. 3. С. 99.

«Онегина» звучат как парафраза философских идей гимна «К радости»:

Что есть избранные судьбами,
Людей священные друзья;
Что их бессмертная семья
Неотразимыми лучами
Когда-нибудь, нас озарит
И мир блаженством одарит.

То, что Ленский читает Шиллера — заметим, в свои предсмертные часы, — показывает, насколько ясно представлял себе Пушкин источник мироощущения своего героя. Оно определило и систему этических и эстетических ценностей, в пределах которой Ленский реализует себя и как личность, и как поэт:

Он в песнях гордо сохранил
Всегда возвышенные чувства,
Порывы девственной мечты
И прелесть важной простоты.³⁶

И то, что Ленский исповедуется Онегину, открывая ему свою интимную биографию, и то, что он сохраняет многолетнюю верность своему идеалу, и то, что любовь его — страсть, лишенная чувственно-го начала, — все это концептуальные признаки «шиллеровского» характера. Характер этот уже предстает в слегка ироническом свете, но схвачен он точно и соотносен с несформулированным понятием «schöne Seele» — «прекрасной души», которое появится несколько позднее в посвящении «Онегина» в применении к Плетневу и уже в модифицированном виде:

... души прекрасной,
Святой исполненной мечты,
Поэзии живой и ясной,
Высоких дум и простоты...³⁷

«Schöne Seele» — морально-философское и характерологическое понятие, которое было начиная с Виланда предметом утверждения, отрицания, обсуждения в литературе, более всего — в немецкой литературе. В 1770-е годы оно получило обоснование у И. Г. Якоби; основные черты «schöne Seele» в этом классически сентименталистском варианте — естественность (einfache Natürlichkeit), целомудрие и мягкосердечие. Этот идеальный тип возникает как воплощение принципа «моральной грации» и впитывает в себя многое от этической философии Шефтсбери. Он чувствителен и наивен, открыт для эмоционального общения и постоянно устремлен к добродетели. Вместе с тем он слаб и женственен; «прекрасная душа» может превратить человека в беспочвенного мечтателя (Schwärmer), фантаста, софиста.

³⁶ Пушкин. Полн. собр. соч. [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1937. Т. VI. С. 34—35.

³⁷ Там же. С. 3.

Движение «Бури и натиска» противопоставило сентиментализму принцип «полноты сердца» («О полноте сердца» — «Ueber die Fülle des Herzens», 1777, графа Ф. Л. фон Штольберга). Штюрмеры резко отвергли предшествующий сентиментальный тип «прекрасной души»; они требовали от поэзии изображения силы и страсти, которые только и делают душу прекрасной в поэтическом отношении. Еще Ф. Якоби провозглашал: «Там, где слабы порывы и страсти, там не может быть ни добродетели, ни мудрости». Призыв Лафатера гласил: «Живи! страдай! люби!» — «Lebe! leide! liebe!» (письмо к Гердеру от 7 июня 1774 г.). Этот новый, «штюрмерский» тип героя был, однако, менее распространен, нежели сентиментальный, который ему не удалось окончательно вытеснить и который еще раз утвердил свои права в шестой главе гетевского «Вильгельма Мейстера» — «Признания прекрасной души» (1795). Мы не касаемся здесь дальнейшей истории понятия, которое довольно рано начинает наполняться философским содержанием; уже Гердер пытается установить его соотношение с древнегреческим этико-эстетическим понятием «калокагатии», возрожденным Шефтсбери; «schöne Seele» для Гердера — потенциальная способность души приблизиться к идеалу прекрасного, которое есть сочетание истинного и благого. Дальнейшее философское осмысление понятие «прекрасной души» получит у Шиллера.³⁸ В русской литературе оно не стало предметом философической рефлексии, но за этим словоупотреблением ощущается тот же круг общеевропейских представлений и философско-эстетических ориентаций. Заметим, что Жуковский уже в ранний период специально интересуется теорией страстей. В торжественном заседании Дружеского литературного общества (7 апреля 1801 г.) он читает речь «О страстях». Страсти благодетельны; освобождение от них разрушает естественный порядок природы; пагубно лишь злоупотребление ими.³⁹ Подобно «штюрмерам», молодые литераторы из Дружеского общества отделяют себя от «слезливых» сентименталистов, предпочитая рациональной и изнеженной «чувствительности» «полноту сердца» и «энтузиазм» ранних шиллеровских героев, выливающийся, как и у Шиллера, в пафос отрицания социальной несправедливости. Всякая ирония, осмеяние этого «энтузиазма» означали бы фальшь и «нечувствительность». И если критика Карамзина-литератора умолкла с началом «Вестника Европы», то в оценке его личности и позднее нет-нет да и промелькнет доля настороженности. Она слышится особенно ясно у тех членов кружка, которых меньше интересовали проблемы собственно литературные, например у А. С. Кайсарова. Уже в 1804 г. он писал И. П. Тургеневу по поводу второго брака Карамзина: «Что Карамзин женился — это не

³⁸ См.: Schmeer H. Der Begriff der «schönen Seele» in der deutschen Literatur seit Wieland. (Ueberblick). Teildruck der Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Ludwig Maximilian-Universität München. (I Sektion). [Berlin], 1926. (Приводимые примеры взяты из этой работы).

³⁹ См.: Истрин В. М. Из архива братьев Тургеневых. Дружеское литературное общество 1801 г. (Дополнение). С. 9.

диво. Он, кажется, и в первый раз женился и дал жизнь одному созданию, чтоб только иметь случай написать своего „Леона“. Но мы простим слабости и позавидуем людям, которые могут так скоро сбрасывать с себя все горести в реку забвения». ⁴⁰ Под сомнение ставится, таким образом, способность к любви и искренность чувств пресыщенного жизнью «вольтерьянца», — те самые качества, которые лежали в основании этического кодекса тургеневского кружка. Отсюда делается понятным появление известного памфлета Кайсарова «Свадьба г-на Карамзина», столь долгое время вызывавшего недоумение среди исследователей. «Свадьба» не есть антикарамзинистский памфлет в собственном смысле слова; ирония в нем направлена на личную, интимную биографию главы сентиментализма, но интимная жизнь пародистом идеологизируется — она предстает как утверждение мировоззренческой программы. Достоинно внимания, что одной из организуемых тем пародии является строка из «Исправления» «Лишась способности грешить», — та самая, которая была осуждена Андреем Тургеневым как моральный релятивизм, неприемлемый для молодых «шиллеристов». ⁴¹

«Энтузиазм», «доброта», тяготение к природе и естественным началам, переживаемым непосредственно, вместе с запретом на иронию, сарказм, моральный релятивизм как порождениям рационализма XVIII столетия — все эти атрибуты «чувствительного человека» в ближайшие годы сформируют структуру личности лирического субъекта элегии.

Кружок «шиллеристов», отпочковавшийся от ствола сентиментальной литературы, противопоставивший себя предшественникам и учителям и в то же время сохранявший свои генетические корни, —

⁴⁰ Архив братьев Тургеневых. Вып. 2. С. 145.

⁴¹ Следы спора об истинной и ложной чувствительности, восходящего ко времени Дружеского литературного общества, обнаруживаются спустя десятилетия, накладывая свой отпечаток на взаимоотношения Карамзина с младшим поколением Тургеневых. В 1816 г. Сергей Тургенев, читая «Освобождение Европы и славу Александра I», упрекает Карамзина за отсутствие «энтузиазма», необходимого историку (см.: *Ланда С. С. Дух революционных преобразований...* М., 1975. С. 60). Здесь спор носит идеологический и политический характер, но в его основе — психологическое неприятие рационалиста, «не-поэта». Еще более ясно раскрывается оно в известной, часто цитируемой дневниковой записи Николая Тургенева от 31 декабря 1819 г., где высказано «непреодолимое чувство отвращения» к «гнусным рассуждениям» Карамзина «о простом народе русском». Обычно обращают внимание на политическую основу спора, в котором Н. Тургенев занимал непримиримую антикрепостническую позицию, и это совершенно справедливо; любопытно, однако, что для Тургенева оказывается неприемлемым самый скепсис Карамзина, и он апеллирует к понятию «нечувствительности»: «...чувство его — ибо в чувстве нельзя отказать ему — есть чувство не простое, истинное, бескорыстное!». И далее: «Эти люди жмут в тисках сердце свое, дабы выжать из него чувство, и потом ездят как в карусели, верхом на этом чувстве. Те люди для меня сноснее, которые попросту алы, попросту подлы, попросту презрительны. Карамзин имеет хорошую сторону; но он со вчерашнего дня будет навсегда чужд моему сердцу» (Архив братьев Тургеневых. Пг., 1921. Вып. 5 (Дневники и письма Н. И. Тургенева за 1816—1821 годы). С. 221).

кружок, культивировавший письмо и дневник как инструмент самоанализа и самосовершенствования, неизбежно должен был стать для элегии порождающей средой. Именно элегический жанр, в чем мы могли убедиться, манифестировал себя как прямую проекцию внутреннего мира личности.

Элегические мотивы и темы буквально пронизывают поэтическое творчество участников Дружеского литературного общества. Они звучат в их речах и письмах; они появляются там, где их, казалось бы, не приходится ожидать, например в похвальной оде Мерзлякова, посвященной воспоминаниям об И. И. Шувалове, в его философических и дидактических одах и посланиях. Так, в «Вечере» (1797) мы находим фрагменты, которые могли бы прямо войти в будущие элегии Андрея Тургенева и Жуковского:

И наша младость так, как цвет,
Поблекнет, вянет, пропадает:
Исчезнет мир, спокойство, радость.
Угрюма осень жизни злой,
Шумяща влажными крылами,
Лаазурный горизонт над нами
Покроет скучной, томной мглой.⁴²

В. И. Резанов обращал внимание и на раннее стихотворение Петра Кайсарова «Скука»:

Куда простру смущенны взоры?
Встречает всюду их тоска!
Вагляну ль на рощи и на горы,
Осення тяжкая рука
Покрыла смертной их одеждой. . .

Эти стихи также предвосхищают «Элегию» А. Тургенева и в структурном и даже в лексическом отношении. Пейзажная тема корреспондирует с темой скорби, уныния; стихи оканчиваются противопоставлением, которое войдет в число общих мест медитативной элегии:

Не осень все — весна придет.
А ты, ты, сердце отягченно,
Твоя весна не расцветет! . .⁴³

Примеры можно было бы умножить, но в этом нет необходимости. Цитированные стихи — предвосхищения, предпосылки, более или менее оформленный или вовсе неформленный литературный материал, из которого уже готов вырасти образец нового жанра. «Элегия» Андрея Тургенева и явилась таким образцом.

Внешняя история «Элегии» известна. В сентябре 1800 г. В. М. Соковнина, девушка из хорошо знакомого Тургеневым и Жуковскому московского семейства, сестра пансионского товарища Жуковского и

⁴² Мерзляков А. Ф. Стихотворения. Л., 1958. С. 193.

⁴³ Приятное и полезное препровождение времени. 1796. Ч. 12. С. 143—144. См.: Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Пг., 1906. Вып. 1. С. 232 и след.

Александра Тургенева Сергея Соковнина, бежит из дому в подмосковную деревню, взяв с собой Библию и том Руссо, и сообщает матери, что «навсегда остается крестьянкою и никогда не хочет в Москву возвращаться». Причиной побега была скорбь по отцу, скончавшемуся несколькими годами ранее. Впоследствии Соковнина ушла в монастырь. Эта экзальтированная любовь к отцу, несомненно, была следствием повышенной нервной возбудимости и, вероятно, наследственной: в дневнике Андрея Тургенева есть упоминание о ее «безумном отце» и самое ее состояние определяется как «помешательство».⁴⁴ Напомним, что Сергей Соковнин также, по свидетельству Н. В. Сушкова, в молодости был подвержен душевному заболеванию, причиной которого была «любовь мечтательная»; в 1817 г. он преследовал публично В. Ф. Вяземскую, падая перед ней на колени.⁴⁵ «Помешательство» Соковнина в 1816—1817 гг. воспринимается как аномалия; на побег же его сестры смотрят сквозь призму культа «чувствительности»: это есть акт самовыражения личности с «полным сердцем», акт экстраординарный и при этом культурный знак — вспомним Руссо в руках у беглянки и самое ее стремление укрыться от общества на лоне природы. В связи с историей Соковниной Тургенев вспоминал фрагмент «Мария» «Сентиментального путешествия» Стерна — о девушке из Мулена, помешавшейся после того, как ее бросил возлюбленный; отец ее умер с горя, и эта новая скорбь отчасти вернула ей рассудок; с тех пор она бродит по округе, без дорог, проливая слезы. Нет сомнения, что в сознании будущего автора «Элегии» возникли прямые аналогии: Мария — Соковнина, старуха-вдова, ее мать — А. Ф. Соковнина, он сам — Йорик, странствующий путешественник, полный горячего сочувствия к простодушному, чистому и страдающему существу. Рассказ о Марии Стерн закончил обращением к «великому *sensogium* мира», источнику чувствительности, и эти строки также отразились в размышлении Тургенева: «На эту минуту не взял бы всех алмазов остроумия Волт(ера) за одну искру человеколюбия Стернова». Он писал Жуковскому, что готов был бы отдать «за ее чувства» «все (. . .) будущие и прошедшие радости (. . .) жизни»; он посвящает Соковниной (которую не знает лично) свой перевод «Вертера» с обращением к адресату в духе переведенных им фрагментов.⁴⁶ В конце посвящения вводится метафорическая пейзажная параллель: весна природы — весна жизни (здесь: загробной жизни); в разных вариантах и модификациях она будет постоянно присутствовать в «унылой элегии» более позднего времени.

Уже в начале 1801 г. Тургенев начинает работать над стихами к Соковниной — будущей «Элегией». В. М. Истрин опубликовал

⁴⁴ См.: Истрин В. М. К биографии Жуковского. (По материалам архива братьев Тургеневых) // Журнал Министерства народного просвещения. 1911. № 4, отд. 2. С. 214—217.

⁴⁵ См.: Батюшков К. Н. Соч. Под ред. Л. Н. Майкова. СПб., 1886. Т. 3. С. 735—736; Остафьевский архив. СПб., 1899. Т. 1. С. 444—445.

⁴⁶ См.: Жирмунский В. М. Гете в русской литературе. Л., 1981. С. 36—37.

его дневниковую запись, которая по существу представляла собою прозаическую программу стихотворения: «Я воображаю ее в крестьянской избе, в простом крестьянском платье, как она в сумрачную осень ходит в роще и мечтает о нем, и как между тем мать ее оплакивает»; «Какую сладость должна находить она в мрачной осени, в обнаженных рощах, в увядших полях, где все так сильно, так выразительно говорит ее сердцу. Но придет весна, и с нею прольется умиление в ее сердце; она оросит сладкими слезами первый весенний цветок и посвятит его памяти незабвенного друга. Тут кротчайшие чувства поселятся в ее сердце; может быть, с нежностью вспомнит она о несчастной матери и захочет обнять ее. Слезы нежности и горести, слезы тихой радости прольются при первом их свидании. Но между тем сердце ее будет тосковать, и мать будет сохнуть в своей печали. Дай бог, чтобы надежда ее исполнилась и чтобы она успокоилась в своем уединении и ожила для радости...».⁴⁷

Этот текст — развитие мыслей, высказанных в посвящении к «Вертеру», и своего рода промежуточный этап между ним и стихотворной элегией; будучи записью для себя, в дневнике, не рассчитанном на чтение, он в наибольшей степени приближается к психологическому анализу ситуации. Легко заметить, что анализ этот метафизичен: в нем нет никакого представления о диалектике психической жизни, которая понимается как производное от общей жизни природы. Но гармония с природой — свойство «чувствительных душ». Поэтому пейзажная параллель, которая реализуется потом в элегии, — не столько стилистический прием, сколько концептуальный момент произведения. Заключение этой своеобразной «программы», которое потом также найдет себе место в «Элегии», равно соответствует и масонскому морализму, и действительному пантеизму. «Есть для добрых чувствительных — несчастных сердец другое место, где они увидятся с теми, кто так для них драгоценны, чье воспоминание так терзает и так улаживает их сердце. Но между тем страдать во всю жизнь? — Но я не несчастен и поменялся бы с нею. Один увядший цветок больше займет ее сердце, нежели меня все шои радости; в одном увядшем цветке больше для нее блаженства».⁴⁸ Заметим здесь идею сочетания «радости» и «страдания»: она вскоре выйдет как органическая часть в элегическую концепцию.

Работа над «Элегией» сопутствует записям в дневнике. Для Тургенева она не рядовое стихотворение и даже более чем стихотворение: это деяние, акт, категорический императив. Так смотрят на нее и окружающие.

4 февраля он отмечал в дневнике, что К. М. Соковнина просила у брата его «стихов (<...> на Варв.<ару> Мих.<айловну>). Бог знает, почему о них она узнала». 10 апреля он записывает: «В пятницу на св.<ятой> нед.<еле> Александр показывал им (Соковни-

⁴⁷ Цит. по: *Истрин В. М.* К биографии Жуковского. (По материалам архива братьев Тургеневых). С. 216, 227.

⁴⁸ Там же. С. 226.

ным. — В. В.) недоконченную элегию». ⁴⁹ Сразу же после этого он читает Мерзлякову продолжение и «в восторге» спешит к Жуковскому поделиться своими чувствами. Далее наступает перерыв; лишь через год Андрей Тургенев возвращается к оставленному замыслу. 2 мая 1802 г. в «¹/₂ 2-го часу пополуночи» он завершает работу и в начале мая сообщает Жуковскому об окончании стихотворения.

Напомним, что первая редакция «Сельского кладбища» Жуковского создается, как явствует из семейных преданий, в Мишенском, летом 1801 г. В декабрьском письме 1801 г. А. Тургенев передает Жуковскому отзыв М. Н. Свечиной: «Вспомнила о Греевой элегии, которую называет прекрасною». ⁵⁰ Вторая редакция была окончена в сентябре 1802 г. Работа над обеими элегиями идет почти одновременно; авторы-друзья, конечно, знают не только замыслы, но и тексты. Почти одновременно они и печатают свои элегии в «Вестнике Европы»; «Сельское кладбище» выходит в свет лишь несколькими месяцами позднее «Элегии».

«Элегия» начинается с пейзажной экспозиции — картины «угрюмой осени», полной уныния и мрака. Такого рода пейзажи с «бурной природой» были обычны в прозаических фрагментах. Конкретные детали пейзажной картины — «ревущая река», «поблекшие леса», туманы «над долом, над холмами» — теряют в ней чувственно-осязаемую природу именно в силу своей общности, повторяемости. С таким метафорическим смыслом «увядания, умирания» осенние мотивы неоднократно появлялись на Западе и Востоке еще в эпоху средневековья. В «Письмах русского путешественника» они — семантический центр «элегии в прозе»: «Осень делает меня меланхоликом. Вершина Юры покрылась снегом; деревья желтеют, и трава сохнет. Брожу sur la Treille (по Виноградным Шпалерам. — В. В.), с унынием смотрю на развалины лета; слушаю, как шумит ветер, — и горечь мешается в сердце моем с каким-то сладким удовольствием. Ах! никогда еще не чувствовал я столь живо, что течение Натуры есть образ нашего жизненного течения! . . . Где ты, весна жизни моей? Скоро, скоро пройдет лето — и в сию минуту сердце мое чувствует холод осенний». ⁵¹

Специфически элегический характер этой метафоры именно как элемента жанрового языка особенно ясен на фоне традиционного представления об осени как времени урожая, сбора плодов. Такое представление свойственно, в частности, Державину («румяна Осень! радость мира» — в «Осени во время осады Очакова», 1788; ср. также «Осень», 1804 (?)); обычно оно и для Томсона во «Временах

⁴⁹ Архив братьев Тургеневых. СПб., 1911. Вып. 2. С. 105; Письма Андрея Тургенева к Жуковскому. Публ. В. Э. Вапуру и М. Н. Виролайнен // Жуковский и русская культура. Л., 1987. С. 406; Из дневника Андрея Ивановича Тургенева. Публ. и коммент. М. Н. Виролайнен // Восток — Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М., 1989. Вып. 4. С. 123, 127.

⁵⁰ Зейдлиц К. К. Жизнь и поэзия В. А. Жуковского. СПб., 1883. С. 5, 22—23; Жуковский В. А. Стихотворения. Л., 1939. Т. 1. С. 358—359 (коммент. Ц. Вольпе); Письма Андрея Тургенева к Жуковскому. С. 378, 380, 406.

⁵¹ Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 164.

года». Из «Осени» Томсона элегикам приходилось специально выбирать фрагменты пейзажных описаний, где осень представляла как философско-аллегорическая метафора «меланхолии»; в них английский поэт описывал облетающие леса, увядание полей, прозрачные долины, где яснее слышен голос божества.⁵² «Элегия» Андрея Тургенева закрепила в русской поэзии подобное толкование; как мы видели выше, молодой поэт мог опереться и на стихотворную практику своего ближайшего окружения. Самый образ «угрюмой осени мертвящая рука», начинающий «Элегию», уже был предвосхищен и Мерзляковым, и П. Кайсаровым, но в стихотворении Тургенева он стал органической частью складывающейся поэтической системы. Последующая традиция будет отправляться именно от «Элегии» Тургенева; в ближайшие десятилетия она превратит образ в элегическое клише.

Ср.:

...осень бледная губительной рукою
Оборвала листья поблекшие с ветвей...

(А. А. Крылов. «Разлука»)

Угрюмой осени безжалостной рукою
Цветы полей похищены с долины.

(Д. П. Глебов. «Осень»)

Уж осени холодною рукою
Главы берез и лип обнажены.⁵³

(А. С. Пушкин. «Осеннее утро»)

За экспозицией следует своего рода «ступенчатое сужение образа», вводится меланхолический архитектурный пейзаж — сельского кладбища:

Где сосны древние задумчиво шумят
Усопших поселян над мирными гробами,
Где все вокруг меня глубокий сон тягчит,
Лишь колокол ночной один вдали звучит,
И медленных часов при томном ударе
В пустых развалинах я слышу стон глухой,—
На камне гробовом печальный, тихий *Гений*
Сидит в молчании, с поникшею главой...⁵⁴

Этот фрагмент (с «мирными гробами» «поселян») словно взят из «Сельского кладбища» Жуковского—Грея, но исходные мотивы изменили функцию, став частью иного структурного целого.

⁵² См.: Левин Ю. Д. Английская поэзия и литература русского сентиментализма // От классицизма к романтизму. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1970. С. 230 и след.

⁵³ Поэты 1820—1830-х годов. Л., 1972. Т. 1. С. 241; Г[лебов] Д. Элегии и другие стихотворения. М., 1827. С. 24; Пушкин. Полн. собр. соч. [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1937. Т. I. С. 198. Об этих клише см.: Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 153; Фришман Л. Г. Устойчивые элементы стиля русской романтической элегии и их идейно-эстетическая функция // Zagadnienia Rodzajów Literackich. 1978. Т. 21, zesz. 2. С. 11.

⁵⁴ Поэты 1790—1810-х годов. Л., 1971. С. 241—242.

«Элегия» А. Тургенева — в сущности, не «кладбищенская элегия». Она близка, в частности, к юнгианской «ночной поэзии», образцы которой мы находим у С. С. Боброва. Аллегория «гения смерти» (метафора бренности земного существования) многократно повторяется в русской одической поэзии (вспомним хотя бы «бледну смерть» Державина); этот непреременный элемент надгробного скульптурного изображения будет формировать образный строй стихов «на смерть» вплоть до 1820-х годов.⁵⁵ В элегическом контексте связь его с символикой мемориальной скульптуры постепенно теряется. В «Славянке» (1815) Жуковского рядом с прямым описанием надгробных изваяний Мартоса в Павловске («Сей храм, сей темный свод, сей тихий мавзолей, Сей факел гаснущий и долу обращенный») мы находим вариант элегического меланхолического пейзажа с завершающей аллегорией:

Воспомянье здесь унылое живет;
Здесь, к урне преклонясь задумчиво главою,
Оно беседует о том, чего уж нет,
С неизменяющей Мечтою,⁵⁹

где «Воспомянье», «Мечта» не соотнесены ни с каким зрительным эквивалентом. Это образ чисто словесный, и к нему в большей или меньшей степени тяготеют более поздние элегические вариации надгробных эмблем:

Мир праху твоему, девица!
Тут Меланхолия в вечерний тихий час
При шепоте древес, при месячном сиянье,
Сидит, погружена в приятное мечтанье,
На гроб облокотясь...⁵⁷

(В. И. Туманский. «Монастырь»)

Как часто гроб она отцовский посещала!
Как часто, видел я, она сидела там,
С улыбкой, без слезы роптанья на реснице,
Как восседит Терпенье на гробнице
И улыбается бедам.⁵⁸

(Дельвиг А. «На смерть ***»)

⁵⁵ Ср.: Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Вып. 1. С. 87—93. Опускаем здесь многочисленные примеры; укажем лишь на стихотворение К. Н. Батюшкова «На смерть супруги Ф. Ф. Кокошкина» (*Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 241*), на прямую вариацию его у П. А. Межакова «N***N*** на смерть дочери» («...среди камней черных, подле нвы гибкой, На гробнице сидя, Смерть бросает косу, с страшную улыбку, Жизни вокруг не видя») (Стихотворения Павла Межакова. СПб., 1828. С. 30), «На кончину Державина» М. В. Милонова («...самое время Склонилось недвижно на косу свою») (*Марин С. Н., Милонов М. В. Стихотворения. Драматические произведения, сцены и отрывки. Письма. Воронеж, 1983. С. 241*) и др.

⁵⁶ Жуковский В. А. Стихотворения. Т. 1. С. 12—13.

⁵⁷ Туманский В. И. Сочинения и письма. СПб., 1912. С. 52.

⁵⁸ Дельвиг А. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1959. С. 159. См. и другие примеры в статье Л. Г. Фризмана «Устойчивые элементы стиля русской романтической элегии...» (с. 10—11).

Когда Пушкин в «Воспоминании» (1828) напишет: «Воспоминание безмолвно предо мной Свой длинный развивает свиток», связь этого олицетворения с надгробной эмблематикой уже будет неощутима. Оно останется как признак элегического стиля, как отсылка к культурно-поэтической традиции.

Вся завершающая часть «Элегии» Тургенева представляет собою монолог, произнесенный как бы от лица аллегорического Гения. Он начинается традиционным дидактическим пассажем о всеобщем торжестве смерти, характерным и для надгробной оды, и для масонской философской лирики. Далее, однако, меняется тональность монолога — от общей сентенции он переходит к личному обращению. Границей служат строки:

И в самых горестях нас может утешать
Воспоминание минувших дней блаженных!

Как и в стихотворениях «на смерть», следует описание утраты, построенное по законам поэтической риторики; его сменяет тема меланхолического воспоминания. Эта часть стихотворения, как мы увидим, наиболее важна. Мотив «бурной природы», заявленный в экспозиции, меняет тональность: он лирически смягчен, потому что корреспондирует не только с темой скорби, но и с темой «минувших дней блаженных»:

Здесь бурной осенью Природа обнажена
Разделит с нежностью грусть сердца твоего;
Печальный мрак ее с твоей душой сходнее,
Тебе ли радости в мирском шуме найти?
Один увядший лист несчастному милее,
Чем все блестящие весенние цветы,
И горести сносней в объятиях свободы!⁵⁹

Заключительная часть вновь возвращает нас к сентенциозности начала монолога: «Так, счастья в мире нет; и кто живет — страдает!». Для добродетельного «друга людей» нет счастья, потому что он видит несчастья других. Разрешающим аккордом становится указание на небесное блаженство, где страдальца ждет «царство вечное одной любви святой».

Описанное нами построение «Элегии» довольно близко подходит к структурным моделям одного из поджанров элегии, который получил свое развитие еще в доромантический период. Это так называемая надгробная элегия. На связь с этим жанровым образованием указывают, помимо композиционно-тематических особенностей, и центральный аллегорический персонаж, и философический риторизм, и самый субъект элегии. В «Элегии» нет собственно элегического героя, рассказывающего о своих переживаниях; носитель переживания отделен от автора монолога. Так строится и надгробная ода, где монолог, не будучи лирическим самовыражением героя, обычно приобретал дидактический характер.

⁵⁹ Поэты 1790—1810-х годов. С. 241—244 (впервые: Вестник Европы. 1802. № 13).

Надгробная элегия в силу всех этих особенностей обычно выводилась теоретиками новой элегии вообще за пределы элегического жанра. Конечно, и сентиментальная, и романтическая литература охотно заимствовала ее образные средства; не было исключением и Т. Грей. Тем не менее в целом она считалась устаревшим жанром.⁶⁰ «Элегия» Тургенева сохранила еще слишком много точек соприкосновения с ней, а в русской поэтической традиции, как мы старались показать, — с надгробной и дидактической «философической» одой. Поэтому когда Карамзин, вопреки опасениям Тургенева, охотно напечатал его стихи в «Вестнике Европы», он снабдил публикации примечанием, благожелательным, но сдержанным. Обращая внимание читателей на достоинства молодого автора, который «имеет вкус и знает, что такое пиитический слог», Карамзин отмечал «прекрасные стихи», но вместе с тем выделял курсивом неточные и приблизительные рифмы и сетовал на недостаток оригинальности «в мыслях и оборотах» — впрочем, обычное свойство зреющего таланта.⁶¹

Для Карамзина акцент лежал на традиционных элементах элегии; ближайшие же и последующие поколения ощущали ее как новаторскую. «Его элегия „Осень“, — писал Н. В. Сушков, — исполнена мрачных мыслей и чувства задумчивости. И это — не подделка под образцы учителей: тогда еще *меланхолия* не была пущена в ход плаксивыми стихотворцами, элегическая стихия чуть только проявлялась в иных из стихотворений Н. М. Карамзина, И. И. Дмитриева, Ю. А. Нелединского-Мелецкого, В. В. Капниста, а позже в прекрасных песнях Мерзлякова. Элегий Сумарокова давно уж никто не читал: в литературе нашей преобладал элемент сатирический — послания, комедии, басни и т. д. (...) Стих в этой единственной элегии А. И. Тургенева, особенно для той поры, когда она вылилась из тоскливого сердца юноши, когда еще не были известны ни Жуковский, ни Батюшков, ни Пушкин, стих Тургенева плавен, строен, звучен (...) Печальное и тихое настроение души возникавшего поэта как бы предсказывало ему ранний исход из адешной тревожной жизни в жизнь вечного мира».⁶²

Сушков был воспитанником и летописцем Университетского пансиона, и его восприятие отражало репутацию «Элегии», шедшую из круга ближайших друзей Андрея Тургенева. Однако почти так же читал ее и Кюхельбекер, человек иной формации и иного литературного поколения. В 1832 г. он записывал в дневнике: «Еще в Лицее я любил это стихотворение и тогда даже больше „Сельского кладбища“, хотя и был в то время энтузиастом Жуковского. Окончание Тургенева „Элегии“ бесподобно. . .».⁶³

⁶⁰ О надгробной элегии см. фундаментальное исследование: *Draper J. W. The Funeral Elegy and the Rise of English Romanticism*. New York, 1929.

⁶¹ Поэты 1790—1810-х годов. С. 826. В тексте элегии в этом издании по недосмотру сохранен курсив, принадлежавший не автору, а издателю и бывший в журнальной практике начала XIX в. одной из форм стилистической критики текста.

⁶² *Сушков Н. В. Московский Университетский благородный пансион*. Изд. испр и попола. М., 1858. С. 71—72.

⁶³ *Кюхельбекер В. К. Путешествие*. Дневник. Статья. Л., 1979. С. 153.

Гонитель «унылых элегиков», чутко реагирующий на проявления поэтического эпигонаства, Кюхельбекер не ощущает того, о чем писал в своем примечании Карамзин, — недостатка оригинальности. Не исключено, впрочем, что как раз архаистские симпатии Кюхельбекера, проявившиеся еще в Лицее, заставили его предпочесть «Элегию» признанному образцу новой русской лирики.

Как бы то ни было, в большей или в меньшей степени «Элегия» открывала жанру новые пути, причем те же, что и «Сельское кладбище». Она была, вероятно, первым произведением русской поэзии, которое полностью соответствовало требованиям, предъявленным жанру преромантическими теоретиками. Если бы стихи писались по теоретическим рецептам, мы могли бы сказать, что «Элегия» воплотила теорию «смешанных ощущений».

В известной мере это было действительно так, если под «воплощением» не понимать иллюстрирование привнесенных концепций. Мотив «сладостной скорби» и «мучительной радости» мы постоянно встречаем у русских оссианистов сентиментальной ориентации; уже в «Поэзии» (1787) Карамзина песни Оссиана описываются как печальные и в то же время сладостные душе.⁶⁴ Нам уже пришлось обращать внимание на фрагмент «Писем русского путешественника» с той же идеей. Это общее представление сентиментальной этики и моральной философии о психической жизни человека как о сочетании противоположных эмоций очень наглядно предстает в опубликованных недавно дневниковых записях Андрея Тургенева, относящихся к весне 1802 г., — к тому самому времени, когда завершается работа над «Элегией». 1 апреля Тургенев записывает, что иногда испытывает удовольствие от грустного расположения духа; следующая запись — от 8 апреля, посвященная годовщине Дружеского литературного общества, — включает ламентацию: «И слеза горести мешается со сладким воспоминанием».⁶⁵ Это уже первоначальный абрис формулы «И в самых горестях нас может утешать Воспоминание минувших дней блаженных», которая ощущалась как семантический центр тургеневского стихотворения. Позднее она постоянно варьировалась в письмах братьев Тургеневых, настаивавших на ее психологической аутентичности.

В «Элегии» формула перестала быть только формулой; она приобрела автономный и, более того, доминирующий характер, определив собой и построение и отчасти тональность целого стихотворения. Темы «скорби» и «радостного воспоминания», композиционно отделенные друг от друга, как это было в традиционной надгробной оде, словно отражались одна в другой, и их связь подчеркивалась единством элегического тона. Модель преромантической элегии была создана, притом создана в практике, а не в теоретических дефинициях. Продуктивными оказывались и частные лирические мотивы. Одним из важнейших был мотив контраста между индивидуальной добродетелью и общественным злом:

⁶⁴ См. об этом: *Левин Ю. Д.* Оссиан в русской литературе. Л., 1980. С. 42.

⁶⁵ Из дневника Андрея Ивановича Тургенева. С. 123.

Напрасно хочешь ты, о добрый друг людей,
Найти спокойствие внутри души твоей;

Но бедствий ближнего со всех сторон свидетель —
Не будет для тебя блаженством добродетель!

К этой мысли Тургенев возвращался и в отрывке «Ты добр! Но пред тобой несчастный, угнетенный...».⁶⁶ В «Элегию» вторгается социальная тема. Это сочетание психологических и социальных тем в дальнейшем будет характерно именно для развития русской элегии.

Новаторские черты в «Элегии», таким образом, были несомненны, и их в дальнейшем удержала жанровая традиция. Но их было совершенно недостаточно, чтобы сделать художественным открытием произведение в целом. Между тем, как мы видели, современники ценили ее весьма высоко и даже склонны были предпочитать ее «Сельскому кладбищу» Жуковского. Эта точка зрения сказалась отчасти и на научной литературе, где эстетические достоинства «Элегии», на наш взгляд, несколько преувеличены.

В этом разрыве между реальной эстетической ценностью и репутацией «Элегии» также кроется феномен принципиального историко-литературного значения.

Репутация стихотворения Андрея Тургенева в значительной мере носила экстралитературный характер.

Как мы видели, для самого Тургенева и для ближайшего его литературно-бытового окружения «Элегия» была жизненным актом, символически воплощавшим всю сложную гамму внутрикружковых отношений — отчасти дружеских, отчасти любовных — и утверждавшим этический кодекс «чувствительного человека», «друга человечества». Она вышла из кружка «русских шиллерянцев» и во всем — начиная от самого происхождения и жизненного материала — была порождением характерного для него строя мыслей и чувств. Все это лишь отчасти закрепилось традиционной формой, в которую она отлилась, но узкий круг посвященных находил в этих старых мехах новое вино. «Элегия» требовала личного восприятия и была рассчитана на него. Это было эстетической новацией, быть может, не вполне осознанной самим автором и первыми читателями, и понятно поэтому, что острота переживания «Элегии» сглаживалась по мере того, как стирались и забывались ее внелитературные связи. Они получили новый, неожиданный и мощный импульс со смертью Андрея Тургенева. Теперь «Элегия» впитала в себя ассоциации, связанные с личностью безвременно ушедшего поэта, которая стала предметом семейной и дружеской легенды. Именно так позднее произошло с личностью Д. В. Веневитинова, но круг единомышленников Тургенева был уже и эстетическое сознание общества не было еще готово к литературной канонизации образа поэта. Тем не менее строчки «Элегии» стали читаться как формулы круж-

⁶⁶ Поэты 1790—1810-х годов. С. 243. Ср.: Лотман Ю. М. Андрей Сергеевич Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени. Тарту, 1958. С. 64.

кового языка, а самое стихотворение начинает перепечатываться прежними членами Дружеского литературного общества как своего рода мемориальный текст. «Элегию» перечитывают; младшие братья, Жуковский цитируют ее в письмах и разговорах; Жуковский варьирует ее темы в стихах, посвященных Ек. М. Соковниной.⁶⁷ Предшествующая русская поэзия знала произведения более значительные и более новаторские, но ни одно из них не было в такой мере связано с личностью его творца и поэтому не функционировало в таком качестве. Не «Элегия» оставила в литературе имя Андрея Тургенева, — напротив, она осталась в ней из-за имени ее автора. Такой случай мы тоже знаем в романтическую эпоху — это феномен Станкевича, личность которого предопределила интерес к его литературному наследию.

Все это знаменовало начало новой эпохи в духовном развитии общества и должно было привести к эстетическим переменам. Эти последние были связаны с деятельностью Жуковского и с появлением «Сельского кладбища».

⁶⁷ См.: Письма Андрея Тургенева к Жуковскому. С. 357.

«СЕЛЬСКОЕ КЛАДБИЩЕ»
И ПОЭТИКА «КЛАДБИЩЕНСКОЙ ЭЛЕГИИ»



И Аббт, и Гердер в своих комментариях называли «Элегию, написанную на сельском кладбище» («Elegy written in a country Church-yard», 1751) Т. Грея в качестве классического образца чувствительной элегии, описывающей особый тип отношений в человеческом обществе. На протяжении десятилетия это стихотворение (вплоть до наших дней едва ли не самая популярная, хрестоматийно известная элегия на английском языке) успело получить общеевропейскую известность. Полный русский перевод его появился в 1785 г., и за последующие пятнадцать лет к нему возвращались еще четыре раза — кн. Ф. Сибирский, П. Б. Козловский (в прозе), Жуковский и П. И. Голенищев-Кутузов.¹

Но помимо широкой популярности «Элегии» Грея было еще несколько обстоятельств, предопределивших выбор Жуковского. Прежде всего в ней манифестировались центральные темы сентименталистской эстетики и философии: тема «естественного» и «чувствительного» человека, тема природы и — едва ли не самое важное — социальная тема внесловного равенства. Последняя звучала уже в начальных строфах, где шла речь о сельских Кромвелях и Мильтонах, чей гений не имел возможности развиваться; неизвестный юноша (нередко воспринимавшийся как образ самого элегического героя), адресат заключавшей элегию знаменитой «Эпитафии», являлся читателю, как иллюстрация этой общей идеи. Тема «гения, от нищеты умирающего» проходит как лейтмотив в речах членов Дружеского литературного общества, и более всего у Мерзлякова. «Гений умирает под кровлею бедной хижины, на лоне нищеты и бедности, — врожденное чувство к великому, к изящному погасает в буре страстей, в юдоли скорби и печали; пламя патриотизма потухает в уединенном сердце земного страдальца. . .» (речь 12 января 1801 г.). «Нельзя вместе думать о науках и насущном хлебе; молодой человек берет за книгу и видит подле себя голодную мать и умираю-

¹ См.: Левин Ю. Д. Английская поэзия и литература русского сентиментализма // От классицизма к романтизму. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1970. С. 247—249, 274—275.

щих братьев на руках ее...» (речь «О трудностях учения»).² Эта тема, имевшая для демократического, «разночинного» крыла общества и сугубо личный смысл, окрашивала восприятие элегии Грея особыми рефлексамии; из нее делались и общеполософские, и общесоциальные выводы. Так происходило и с «Элегией» Андрея Тургенева. Очень характерно, что последующая элегическая традиция постоянно варьировала те строки перевода Жуковского, где шла речь о всеуравливающей смерти и контрастно сопоставлялись пышные гробницы богачей со скромными сельскими памятниками. «Сельское кладбище» Жуковского прочитывалось под углом зрения просветительской идеи о внесловной ценности человека, — идеи, широко отразившейся еще в литературе XVIII в. В 1810-е годы она порождает устойчивый мотив «гробницы неизвестного». Ср., например, в «Гробнице» (1818) С. Г. Саларева:

Здесь вечной тайной персть одета
И тщетно под землей искать
Ты будешь славного рожденья!
Ты не узнаешь от могил,
Зевес иль раб твой предок был!³

Тот же мотив в «Гробнице Державина» (1819) П. А. Плетнева, в эти годы усиленно подражавшего Жуковскому:

Блюститель прав, герой,
Народов ли и стран завоеватель,
Служитель алтарей иль, избранный судьбой
Для блага царств, мудрец-законодатель?
Безмолвие... В гробах и на гробах все спит.⁴

Итак, Жуковский выбирает для перевода стихотворение ярко выраженного социального звучания, критикующее высшее общество с позиций «естественного» патриархализма. Следующей английской элегией, на которой он остановит свой выбор, будет знаменитая «Опустевшая деревня» («The Deserted Village», 1769) О. Голдсмита, с той же идеей.

Нам известны сейчас и те изменения, которые претерпела элегия Грея в интерпретации Жуковского. Ее конкретная социальная программа была переведена в более абстрактный социально-моральный план; устранена детализация деревенского быта; наконец, чувствительность стала доминантой патриархального характера, и более всего характера героя (напомним, что прототип, а тем самым и лите-

² Цит. по: *Резанов В. И.* Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. СПб., 1916. Вып. 2. С. 122—123, 135, 153.

³ Труды Общества любителей российской словесности при Московском университете. 1818. Т. 13. С. 64.

⁴ Поэты 1820—1830-х годов. Л., 1972. Т. 1. С. 322. Подробно эту тему рассматривал в своих статьях Л. Г. Фризман, см.: *Фризман Л. Г.* 1) К истории русской элегии // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. 1977. № 3. С. 16—25; 2) О литературных источниках одного стихотворения Пушкина // Известия Отделения литературы и языка АН СССР. 1975. Т. 34, № 6. С. 545—547.

ратурная сущность этого героя не прояснены и он отождествляется нередко с самим поэтом). Герой предстает, условно говоря, в руссоистской интерпретации: «чувствительный (<...> пришелец», «мечтой сопровождаемый», «уединенный певец». Определения принадлежат самому Жуковскому и носят концептуальный характер.⁵

Все это было отражением умеренной позиции Жуковского в Дружеском литературном обществе. Вместе с тем, как и «Элегия» Тургенева, «Сельское кладбище» было порождением кружка. По рассказу М. А. Дмитриева, Жуковский перевел его впервые еще в пансионе и принес Карамзину для напечатания в «Вестнике Европы»; Карамзин отверг перевод, и Жуковский сделал новый, который Карамзин «принял уже с восхищением».⁶ Напечатана была элегия в декабрьской книжке «Вестника Европы» за 1802 г. с посвящением Андрею Тургеневу;⁷ как мы говорили выше, оба поэта работали одновременно, в тесном общении, и оба произведения имеют глубокие внутренние связи.

Но помимо этих объективных и субъективных факторов, обусловивших выбор Жуковского и угол зрения его на оригинал, существовало еще одно обстоятельство, которое необходимо учитывать, оценивая «Сельское кладбище» как факт истории русской поэзии. Особенностью подлинника была его типологическая репрезентативность. Элегия Грея сконцентрировала в себе предшествующую традицию; в ней были отобраны и сведены в единый фокус характерные для жанра художественные средства. Традиционность «Элегии, написанной на сельском кладбище» — общепризнанная и существенная черта ее поэтики; даже английские учебники определяют стихотворение как «мозаику суггестивных фраз и идей, заимствованных из разных литератур»,⁸ и видят в этом одну из причин его широкого успеха. Эта характеристика, излишне категоричная, лишь отчасти смягчается в специальных исследованиях, посвященных Грею. «Сплетение реминисценций и полуреминисценций», — пишет о его элегии

⁵ См.: *Резанов В. И.* Из размышлений о сочинениях В. А. Жуковского. Вып. 2. С. 163—165; *Reißner E.* Zukovskij und Gray. Übersetzung—Bearbeitung—Umfunktio-nierung // *Zeitschrift für Slavistik.* 1972. Bd 17, Hf 4. S. 504—514.

⁶ *Дмитриев М. А.* Мелочи из запаса моей памяти. М., 1869. С. 182. Ср. мемуарное известие, появившееся еще при жизни Жуковского: «В. А. Жуковский, бывши еще воспитанником Благородного университетского пансиона, перевел Греву элегию „Сельское кладбище“; N. N., желая поощрить талант юного поэта, взялся доставить Н. М. Карамзину это стихотворение для напечатания в „В(естнике) Е(вропы)“». Карамзин прочитал стихи, нашел в них много хорошего, но нашел также некоторые недостатки и, несмотря на просьбу N.N., возвратил В. А. Жуковскому стихи со своими замечаниями, давши слово напечатать их, когда они доставлены будут ему с поправками. Жуковский, спустя несколько времени, доставил Н. М. Карамзину „Сельское кладбище“, и издатель „В(естника) Европы“ с восторгом принял его, — он увидел в нем совершенство» (В. В. Письмо к издателю «Галатее» // *Аргус, прибавление к «Галатее» № 1.* 1829. С. 21). Не исключено, что автор этого рассказа — также М. А. Дмитриев, в 1828—1830 гг. подписывавшийся в «Атенее» инициалом «В.».

⁷ Ср. заглавие на списке рукой А. А. Протасовой: «Сельское кладбище. 1802 года в сентябре» (*Жуковский В. А.* Стихотворения. Л., 1939. Т. 1. С. 358 — примеч. Ц. Вольпе).

⁸ См.: *Needleman M. H., Otis W. B.* An Outline-History of English Literature. 2-nd ed. New York, 1955. Vol. 2. Since Milton. P. 417—418.

К. Брукс, приводя аналогии из Мильтона, Прайора и др.⁹ Дж. Дрейпер устанавливает зависимость Грея от многочисленных авторов надгробных элегий.¹⁰ Наконец, в специальной работе Э. Рид о литературной предыстории «Сельского кладбища» названы десятки имен поэтов, давших Грею материал.¹¹ Грей вырос из традиции, но, заимствуя, он придавал «похищениям» ту степень художественного единства и завершенности, которая и делала его стихотворение своеобразным венцом этой традиции и классическим образцом «кладбищенской элегии».¹² Упрек в неоригинальности, адресованный индивидуально Грею, исторически был также не вполне основателен, хотя бы потому, что его предшественники в свою очередь заимствовали те же мотивы. Так, уже ранние читатели Т. Уортона обвиняли его в заимствованиях, и Ричард Мэнт, его издатель и комментатор, специально останавливался на этой проблеме в своей обширной биографии поэта: «Подражания другим поэтам у него нередки; но обычно он оригинален даже в тех своих описаниях, которые созданы путем подражания (. . .); то, что он заимствовал, он усваивал себе, дополняя и вводя такие элементы (circumstances), которых не было в источнике».¹³

Заимствованные элементы получают индивидуальную аранжировку, и это норма, потому что произведение не есть сумма элементов и они не сложены, а интегрированы контекстом. Вообще проблема «своего» и «чужого» еще в начале XIX в. осознавалась совершенно иначе, чем через полтора столетия. Замышляя описательную поэму «Весна», Жуковский делает конспекты сочинений Сен-Ламбера и Клейста, имея в виду воспользоваться их описаниями в собственном оригинальном сочинении,¹⁴ что позже было бы сочтено за плагиат. В статье «О басне и баснях Крылова» (1809) он подробно обосновал понятие «оригинальности», в частности оригинальности переводчика: она заключается в способности воссоздать чужой рассказ на своем языке — при помощи собственных средств, воображения и искусства.¹⁵ Прямые реминисценции — это, однако, внешний, хотя и наиболее наглядный признак «традиционности». Грей работал над своей элегией долго и целенаправленно, стремясь соблюсти эстетические условия, которые уже были выдвинуты английскими теоретиками и поэтами; в значительной степени они были учтены затем немецкими

⁹ Brooks C. The Well Wrought Urn. Studies in the Structure of Poetry. New York, [1947]. P. 107.

¹⁰ Draper J. W. The Funeral Elegy and the Rise of English Romanticism. New York, 1929. P. 309 ff.

¹¹ Reed A. L. The Background of Gray's Elegy. A Study in the Taste for melancholy Poetry. 1700—1751. New York, 1962. P. V.

¹² См.: Golden M. Thomas Gray. New York, 1964. P. 66—78.

¹³ [Mant R.]. Memoirs of the Life and Writings of Thomas Warton // The Poetical Works of the late Thomas Warton. . . 5-th ed., corrected and enlarged. Oxford, 1802. Vol. 1. P. CXLVIII ff.

¹⁴ Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Вып. 2. С. 498 и след.

¹⁵ Жуковский В. А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 189.

и французскими теоретиками жанра. Так, Грей исключает антитезы, мифологическую образность и почти не пользуется историческими ассоциациями. В то же время он ясно видит специфику именно поэтического языка, отличного от языка прозы; только во французской поэзии, считает он, стирается разница между тем и другим. Поэтический язык «Элегии, написанной на сельском кладбище» приближен к общеупотребительному и лишь слегка архаизирован; одновременно Грей пользуется и системой обобщенных образов, не имеющих индивидуальных черт. Это обстоятельство, как и некоторые черты поэтики «Элегии», например широкое употребление абстрактных понятий, нередко олицетворяемых, — наследие просветительской поэзии; романтики, а вслед за ними и критики вплоть до нашего времени постоянно упрекали Грея в том, что его собственный язык есть язык рационалистической «прозы».¹⁶

Все это вполне соответствовало не только принципам поэтики жанра, наметившимся в «Элегии» Тургенева, но и индивидуальной поэтической манере самого Жуковского.

Переводчик находил «своего» поэта или, точнее, «свой» поэтический жанр. Подобно тому как «русский шиллеризм» требовал и русского Шиллера, складывавшаяся преромантическая поэзия искала адекватные литературные формы. «Кладбищенская элегия», уже потенциально существовавшая в прозе, в начале XIX в. явилась в поэзии, явилась по историческому вызову. Этот вызов заключался вовсе не в том, чтобы перенести на русскую почву поэзию Грея, а в том, чтобы создать национальную модель общеевропейского жанра. И была особая закономерность в том, что такую модель дала именно «Элегия» Грея, что стихотворение, завершавшее развитие английской «кладбищенской элегии», в России стало началом классического периода ее развития.

В эстетическом основании «кладбищенской поэзии», как и преромантического романа, лежит понятие суггестии.

Суггестия — «подсказывание», «внушение», «наведение», стремление «вызвать в нас представления, не называя их»,¹⁷ — в той или иной степени присуща всякому поэтическому слову, в особенности в новой и новейшей лирике. Повышенная суггестивность характеризует лирику импрессионистов, в еще большей мере — символистов и представителей последующих поэтических школ, культивировавших поэтику ассоциаций.¹⁸ Здесь эстетическим факто-

¹⁶ Подробный анализ «Элегии» как образца жанра см.: *Jack I. Cray's «Elegy» reconsidered // From Sensibility to Romanticism. Essays presented to Frederick A. Pottle.* New York, Oxford University Press, 1965. P. 139—169.

¹⁷ *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. 4-е изд. М.; Л., 1928. С. 189.

¹⁸ См.: *Гинзбург Л. Я.* О лирике. 2-е изд., дополн. Л., 1974. С. 355 и след. Ср.: *Тименчик Р. Д.* Художественные принципы предреволюционной поэзии А. Ахматовой. Автореф. канд. дис. Тарту, 1982; *Муравьева О. С.* Об особенностях поэтики пушкинской лирики // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1987. Т. 13. С. 21—32.

ром становится читательская апперцепция: культурно-психологический опыт читателя активизируется, замещая неназванное.

Преромантическая поэзия, поэзия закреплённых ассоциаций, вместе с преромантической прозой открыла суггестию как принцип. Суггестивность здесь качественно иная, но, как это будет и позднее, она обращается к читательской апперцепции, не к интеллектуальному, а к эмоциональному опыту.

Суггестия была эстетически обоснована Эдмундом Берком, который, вероятно, первым из европейских теоретиков попытался построить учение о прекрасном исключительно на основе локковского сенсуализма. В своем «Философском исследовании о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1757) он объявил эмоции, аффекты единственным источником эстетического чувства. Среди них особое место принадлежит эмоции страха, лежащей в основе «идеи возвышенного». Анализируя природу этой эмоции, Берк связывал ее с наличием в человеческом сознании «неясных», «неопределённых» идей: «Тёмные, смутные, неопределённые образы оказывают большее воздействие на воображение и тем самым способствуют возникновению более высоких аффектов, чем более ясные и определённые».¹⁹ Практически эта теория была реализована в так называемом «готическом романе» А. Радклиф, М. Г. Льюиса и др., где потенциальное (а у Льюиса — и реальное) присутствие сверхъестественного начала создавало атмосферу ужаса и тайны. Это и было суггестией преромантического романа. В русской литературе уже в 1790-е годы появляются произведения, выдержанные в технике «тайны», как «Остров Борнгольм» Карамзина.

Уже в последней трети XVIII в. в европейском эстетическом сознании оказываются близко связанными три понятия: «ужасное», «возвышенное» и «фантастическое». «Ужасное» мыслится двух родов: один производится естественными объектами, второй род — «сверхъестественный», происходящий от созерцания «дикого, необычного, пробуждающего воображение».²⁰ Второй род ужаса соединен с удовольствием. Эту мысль, отправляясь от Берка, развивала Анна Радклиф: первый род, «horror», почти уничтожает деятельность души, второй, «terror», пробуждает ее. Избегая первого, Радклиф начинает культивировать второй, «безвредный» (harmless) ужас, вызывающий наслаждение и своего рода спокойствием, окрашенное страхом и связанное с представлением о возвышенном объекте.²¹

Все эти идеи получают широкое распространение в России уже в 1790-е годы. Об удовольствии от «ужасного» Карамзин писал еще

¹⁹ Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М., 1979. С. 93.

²⁰ См.: Summers M. The Gothic Quest. A History of the Gothic Novel. New York, 1964. P. 49.

²¹ См.: Foster J. R. History of the pre-romantic Novel in England. New York, London, 1949. P. 188—189. О воздействии на Радклиф эстетики Берка см.: Ware M. Sublimity in the Novels of Ann Radcliffe. Upsala, 1963.

в «Письмах русского путешественника» и неоднократно возвращался к этой идее в статьях, как оригинальных, так и переводных.²² Вслед за ним о «приятности ужаса» говорили П. И. Шаликов²³ и В. В. Измайлов («ужасное, приятное и высокое равно проистекают из (<...> общего источника»).²⁴ Русские журналы 1790-х годов изобилуют суждениями такого рода, выбранными из самых различных авторов, в том числе из самого Берка, не названного, но резюмированного довольно точно: «...все, что изображает лишение, ужасно и даже по сему самому высоко, как-то: пространство, мрачность и безмолвие».²⁵

«Пространство, мрачность и безмолвие» — атрибуты «оссианического» пейзажа, создающего «атмосферу», и они же — атрибуты пейзажа «кладбищенской элегии». Это можно было почувствовать уже в «Элегии» Андрея Тургенева; в «Сельском кладбище» они ложатся в фундамент поэтической суггестии.

Подобно «Элегии» «Сельское кладбище» начинается пейзажной экспозицией, носящей метафорический характер, однако семантика здесь много сложнее; она даже в общем виде не может быть сведена к аллегорическому иносказанию. Это совершенно реальный вечерний сельский пейзаж, но с закрепленным эмоциональным ореолом.

В этом пейзаже с особым вниманием разработан пространственно-временной план. Дело в том, что Грей описывает не вечер, а наступление вечера; он шаг за шагом разворачивает картину в пространстве и во времени, рассчитывая последовательность пейзажных описаний; каждое из них он начинает с пространственного образа и заканчивает значимой деталью, обозначающей новую временную фазу. Читатель как бы становится свидетелем постепенного наступления сумерек: вначале он видит удаляющееся стадо и земледельца, окончившего работы; затем в пустынном воздухе проносится вечерний жук и уже только издали слышатся колокольчики стада; наконец наступает ночь и вступает в свои права сова на увитой плющом башне.²⁶ Это последовательно развивающийся аудиовизуальный лирический сюжет, и его-то воспроизводит Жуковский в редакции 1802 г.:

²² См.: Арауманова М. А. Русский сентиментализм в критике 90-х годов XVIII в. // Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма. М.; Л., 1964. С. 210—212.

²³ Шаликов П. И. 1) Плод свободных чувствований. М., 1799. Ч. 2. С. 138—139; 2) Соч. М., 1819. Ч. 1. С. 45—46.

²⁴ Измайлов В. В. Переводы в прозе. М., 1819. Ч. 2. С. 170.

²⁵ Выгоды уединения для сердца. (Из листов одного любителя уединения) // Муза. 1796. Июль. С. 65. В библиотеке Жуковского была книга Берка — английское издание 1792 г., хотя и без всяких помет. См.: Библиотека В. А. Жуковского. (Описание). Составитель В. В. Лобанов. Томск, 1981. С. 355 (№ 2591).

²⁶ Martin R. *Essai sur Thomas Gray*. London; Paris, 1934. P. 418.

Уже бледнеет день, скрываясь за горою;
Шумящие стада толпятся над рекой;
Усталый селянин медлительной стопою
Идет, задумавшись, в шалаш спокойный свой.

В туманном сумраке окрестность исчезает...
Повсюду тишина, повсюду мертвый сон;
Лишь изредка, жужжа, вечерний жук мелькает,
Лишь слышится вдали рогов унылый звон.

Лишь дикая сова, таясь под древним сводом
Той башни, сетует, внимаема луной,
На возмутившего полуночным приходом
Ее безмолвного владычества покой.²⁷

Живописная конкретность пейзажа здесь ослаблена не только по сравнению с оригиналом, но и по сравнению с первой редакцией, зато тщательно сохранены пространственно-временная характеристика, греевские временные и уступительные с временным значением наречия (now, save — «уже», «лишь»), равно как и анафорические повторы, не дающие распасться четверостишиям и создающие иллюзию постепенного наступления сумерек. Столь же внимателен оказывается Жуковский и к другим существенным особенностям исходного поэтического текста. Естественно, он не копирует их слепо. Так, он с необычайной смелостью отказывается от предельно выразительной первой строки: «The curfew tolls the knell of parting day» («Колокол поздний кончину отшедшего дня возвещает» — редакция 1839 г.), где сонорные «l» вместе со звонкими создают звукообраз ударов колокола, потому что ему нужен иной звукообраз — «вечерней тишины»; он строит первую строфу на слабых интервокальных «j», сменяемых затем глухими и шипящими, инструментованными в третьей строке мягкими «л»; он жертвует и сильной афористической четвертой строкой («мир оставляя молчанью и мне» — редакция 1839 г.), потому что хочет сохранить плавность семантического и мелодического движения и перенести центр тяжести на эмоциональные определения («усталый», «медлительный», «спокойный»). Та же экспозиция повторяется и в «Вечере»:

Уж вечер... облаков померкнули края,
Последний луч зари на башнях умирает;
Последняя в реке блестящая струя
С потухшим небом угасает.
Все тихо: роци спят, в окрестности покой...²⁸

Ц. С. Вольпе, комментируя эти стихи, отмечал их «контаминационный характер», — они словно составлены «из идиллично-пейзажных формул европейской сентиментальной поэзии».²⁹ Наблюдение справедливо, и принцип контаминации, как мы уже говорили, реализовался Жуковским совершенно сознательно. Однако заимство-

²⁷ Жуковский В. А. Стихотворения. Т. 1. С. 3.

²⁸ Там же. С. 8.

²⁹ Там же. С. 360.

ванные формулы не «склеены», а интегрированы, и созданная из них картина принадлежит не дескриптивной, а элегической поэзии; другое дело, что перед глазами Жуковского были многочисленные модели именно пейзажных элегических экспозиций.

Пейзаж в «Вечере» обладает рядом особенностей, как положительных, так и отрицательных. Прежде всего он не символичен в том смысле, в каком это слово применяется к ночным пейзажам романтиков, например Тютчева. Символика ночи ощущается и у самого Жуковского, но в следующий период творчества (ср. «9 марта 1823»). Заметим, что русские элегики вообще предпочитают вечерний пейзаж ночному, отчасти потому, что ночной пейзаж был нагружен специфическими ассоциациями юнгианской масонской и мистической лирики. Таковы пейзажи С. С. Боброва, в основе своей аллегорические. Ночь для Боброва величественна и страшна, потому что это — аллегория Хаоса (ср. его поэму «Древняя ночь вселенной, или Странствующий слепец», 1807—1809). Пейзаж «кладбищенской элегии» имеет другой смысл, другое назначение и функцию. Он должен подготавливать элегическую ситуацию меланхолического размышления и уединенного созерцания. Поэтому он не аллегоричен, не символичен, а суггестивен. Он должен создавать эмоциональную атмосферу «сладкой меланхолии».

Отсюда эстетическое «повышение» пейзажной экспозиции. Ландшафт реален, но обобщен и строится на нескольких значимых деталях. Одна из них — вечернее освещение. Элегический вечерний пейзаж почти всегда включает упоминание заходящего солнца; его колористическая гамма розовато-золотистая. Так было и в прозе, где многократно варьировался пейзаж «Бедной Лизы» с «вечерними лучами», пылающими «на бесчисленных золотых куполах» Симонова монастыря.³⁰ В 1830-е годы у Тютчева появится «светлость осенних вечеров», «туманная и тихая лазурь» («Осенний вечер»), «вечер мгlistый и ненастный», сизые тени «зыбкого сумрака» («Тени сизые смешались...»). В элегической лирике начала XIX в. такая экспозиция невозможна: она создает совершенно иную атмосферу. Элегический пейзаж имплицитно подразумевает понятие «успокоения».

В готическом романе пейзаж, подобный элегическому и в близкой функции, — неперемный элемент; он даже получил свое обозначение: «спокойная природа». А. Радклиф охотно прибегала и к прямым стихотворным интерполяциям в прозаический текст; в «Лесе» («The Romance of the Forest», 1791) есть несколько таких вставных стихотворений, в том числе и с вечерним ландшафтом; так, «Заход солнца» («Sunset») в восемнадцатой главе романа мог бы составить пейзажную экспозицию в элегии. Но готический роман стремится к функциональному преобразованию пейзажа. Меланхолическое в нем перерастает в страшное; для этого природа должна ощущаться как чужая, незнакомая и зловещая, таящая в себе опасность. В элегии природа всегда ощущается как своя. По точному замечанию автора одной из лучших последних работ о «страшном романе»,

³⁰ Карамзин Н. М. Соч.: В 2 т. Л., 1984. Т. 1. С. 506.

элегический герой сам ищет места для уединения, в то время как герой готического романа попадает в него случайно, обычно сбившись с пути.³¹ И в том, и в другом случае пейзаж суггестивен, но создается разная эмоциональная атмосфера.

В отличие от героя готического романа элегический герой требует и открытого пространства. Нам придется подробнее говорить об этом несколько ниже; сейчас же заметим, что в «Сельском кладбище» это пространство населено и лишь постепенно становится пустым. Оно обжито и не таинственно, что существенно важно. Совершенно то же самое у Батюшкова («На развалинах замка в Швеции», 1814):

Уже светило дня на западе горит
И тихо погрузилось в волны! . .
Задумчиво луна сквозь тонкий пар глядит
На хляби и брега безмолвны.
И все в глубоком сне поморие кругом.
Лишь изредка рыбарь к товарищам взывает;
Лишь эхо глас его протяжно повторяет
В безмолвии ночном.³²

Словесная живопись служит суггестирующим средством, гармонирующим с мелодическим строем и элегической лексикой. К ним добавляется и временная характеристика. Вспомним, с каким вниманием Жуковский сохранял указания Грея на постепенность наступления вечера, переходящего в ночь. Почти все элегические пейзажи динамичны; временная структура процитированного нами отрывка из Батюшкова по существу та же, что в «Сельском кладбище» и «Вечере». Самое понятие «вечер» обозначает неустойчивое состояние между двумя стабильными, фиксированными отрезками суток — днем и ночью. Избрав этот момент «перехода» от дня к ночи, от «деятельности» к «покою», элегия еще более подчеркивает лексико-грамматическими средствами самый процесс протекания времени, делая читателя его соучастником, продуцируя сопереживание.

В центре этого пространственно-временного универсума находится созерцающий и размышляющий элегический герой. Чаще всего он статичен; он предстален стоящим или сидящим. В «Вечере» Жуковский сделал попытку преодолеть статику, заменив ее медленным перемещением в пространстве и создав тем самым последовательную смену картин. Смена картин происходит, однако, и при статическом положении героя: она достигается последовательностью описания. Картины эти — элементы пейзажа — неравноценны; среди них есть одна, наиболее значимая, давшая название всему жанру и являющаяся как бы центром кристаллизации размышлений героя. Это «руина» — замок, гробница, кладбище, монастырь.

Мотив «руины» венчает пейзажное описание. Существует почти анекдотический рассказ, наглядно показывающий стабильность и закрепленность этого мотива. Он принадлежит Н. А. Маркевичу,

³¹ См.: Zacharias-Langhans G. Der unheimliche Roman um 1800. Diss. Bonn, 1968. S. 38 ff.

³² Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 202.

впоследствии известному поэту и этнографу, ученику Кюхельбекера по Благородному пансиону. В 1818 г. Кюхельбекер принес в классы только что появившуюся элегию В. И. Туманского «Монастырь» и просил Маркевича прочитать ее вслух. «Я начал читать, — рассказывает Маркевич. —

В туманной влаге вод потух луч золотой.
Уж пурпурный восток сереет;
Клубится легкий пар над дремлющей водой
И ночи пелена чернеет.
И тишина кругом. Лишь изредка совы
Унылый крик страну безмолвно пробуждает;
Лишь ревый ветерок листочками играет
Иссохшие травы.

Я здесь, на сих скалах, висящих над водой,
В священном сумраке дубравы,
Задумчиво брожу и вижу пред собой
Следы протекших лет и славы:
Обломки, грозный вал, поросший злаком ров,
Столбы и ветхий мост с чугунными цепями,
Твердыни мшистые с гранитными зубцами
И длинный ряд гробов.

„Что? Что вы, Маркевич, а... а... а... читаете?“ — закричал Кюхельбекер. Масальский, который знал наизусть всего Батюшкова, вспрыгнул, подскочил, посмотрел — передо мной лежала только пьеса Туманского; но первая строфа была его, а вторая — Батюшкова. „Эта, которую я прочитал, благозвучнее, — сказал я, — и потому я ее предпочитаю. А впрочем, картина одна и та же; угодно, я прочту Туманского?“ — „Прочитайте, прочитайте!“ — кричали Кюхельбекер, Вилламов, Жерве, Масальский. Я продолжал:

В мечтанье я сию на сей скале седой,
Угрюмым дубом осененный,
И вижу древности остатки пред собой,
Тяжелым прахом покровенны.
Расседшую стену, врата железны, вал,
Развалины столбов, помост, подземны ходы,
Поросшие травой, — а древле, в славны годы,
Здесь монастырь стоял.

Оглушительный хохот раздался. „Действительно, картина одна и та же, только стихи Батюшкова благозвучнее“, — говорил Кюхельбекер.³³

Рассказывая этот эпизод, Маркевич относил сходство описаний за счет подражания, и не без оснований, однако подражанием дело не исчерпывалось. Туманский воспроизводил *loci communes* «кладбищенской элегии» и именно поэтому не заметил сам близких совпадений.

В готическом романе замок (монастырь) играет совершенно особую сюжетную роль. М. М. Бахтин указывал на хронотопиче-

³³ Писатели-декабристы в воспоминаниях современников. М., 1980. Т. 2. С. 298—299.

ский характер этого мотива. «Замок насыщен временем, притом историческим в узком смысле слова, то есть временем исторического прошлого»; он концентрирует в себе не только зримые черты этого прошлого — в самом строении, интерьере и т. п., но и легенды о нем. «Это создает специфическую сюжетность замка, развернутую в готических романах».³⁴ Он — место действия, центр, к которому стягиваются сюжетные нити. Его описание однотипно, потому что однотипны его функции; за ним закреплены совершенно определенные метафорические смыслы. Замок — это символ средневекового варварства и суеверий; он концентрирует в себе некогда совершившуюся трагедию, последствия которой ощущаются и в настоящем. Герой должен проникнуть в него и оказаться в замкнутом незнакомом пространстве, таящем опасность. Знаками таинственной угрозы становятся атрибуты смерти — черепа, скелеты. Все напоминает, что здесь была потеряна жизнь, пишет уже упомянутая нами Г. Цахариас-Лангханс; происходит сюжетная реализация метафоры «замок — могила».³⁵ Может быть, точнее было бы определить метафору иначе: не «замок — могила», а «замок — средоточие посмертной жизни», сверхъестественного.

Но здесь и начинаются различия между «элегической» и «романной» функцией мотива. Лирический сюжет не может быть замкнут в пределы замкового пространства; элегия — не действие, а медитация. Но дело не только в этом. «Страшное» в том виде, в каком оно предстает в романе или в балладе, элегии решительно противопоставлено.

Аббт и Гердер пронизательно замечали, что психологическая основа меланхолической элегии — «сознание уверенности». Поэту следует остерегаться, чтобы аксессуары смерти — погребальный звон, похоронная музыка — не сделались слишком мрачными и не вызывали страха вместо сладкой меланхолии, того «sanfte Gefühl», который составляет господствующий тон элегической поэзии.³⁶ Элегия закрепляет за «замком», «руиной», «гробницей», «кладбищем» близкую образную семантику и единый круг психологических ассоциаций — не страшных и тревожных, а меланхолических. В «Могиле» («The Grave», 1743) Р. Блэра, очень популярном «кладбищенском» стихотворении, во многом предвосхитившем элегию Грея, мы еще встретим устрашающие детали, которые в дальнейшем найдут себе место в готическом романе; таковы, например, призраки, являющиеся при свете луны. Этот «готический» реkvизит был и в русской поэзии; достаточно указать на «Громвал» Г. П. Каменева. Однако элегия явно тяготеет к освобождению от него. Исследователи Грея отмечали как характерную особенность, что в его элегии нет описания кладбища в собственном смысле; темой оказывается не кладбище,

³⁴ *Базгин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 394.

³⁵ *Zacharias-Langhans G.* Der unheimliche Roman um 1800. S. 48 ff.

³⁶ *Herder L. G.* Sammtliche Werke. Zur schonen Literatur und Kunst. Th. 2. Fragmente zur deutschen Literatur. 2-te und 3-te Sammlung. Stuttgart; Tübingen, 1827. S. 290 ff.

а то, что может увидеть стоящий на кладбище человек: «блеющие стада, медленно бредущие через луг», скрывающийся в сумраке пейзаж, увитая плющом башня, откуда слышатся крики совы. «Даже мертвые, когда поэт обращается к ним специально, описываются (<...>) как если бы они были живыми».³⁷ Это — «сентиментальная» концепция смерти в противоположность «френической» (ср. их противопоставление, например, в «Кладбище» (1792) Н. М. Карамзина); для элегии эта концепция оказывается более продуктивной. Своего рода эстетический комментарий к ней дает рассуждение Д. Дидро, переведенное на русский язык В. В. Измайловым, одним из наиболее ортодоксальных карамзинистов: «Развалины суть места грозного падения, а гробницы — места вечного мира; жизнь есть странствие, а гробница — пристань; наконец, человек садится в задумчивости там, где человек покоится».³⁸ Рассуждение это любопытно, между прочим, еще и тем, что вскрывает рационалистическую основу образности преромантической элегии: метафоры более или менее однозначны, они могут быть закреплены.

Эту же систему устойчивых метафор развертывают нам «Сады» Делиля, переведенные Воейковым, где как бы намечается программа элегии с историческим содержанием, — как мы увидим, вскоре реализованная и в русской литературе.³⁹ Ее общая схема — экспозиция с замком и медитация о героическом прошлом и прозаическом настоящем или, напротив, о древнем варварстве, сменившемся эпохой цивилизованного мира; побочная, но неизбежно присутствующая тема — бег всеуничтожающего времени. Более конкретизирована экспозиция с монастырем. Она окрашена антиклерикальными тонами, очень характерными и для готического романа. В 1810-е годы все эти рефлексy темы явственно ощущаются в оригинальных сочинениях. «Вид монастыря, — писал Шаликов в «Путешествии в Малороссию», — всегда возбуждает некоторые идеи и чувствования — воображение о вечном уединении, о разрыве всех связей сердца; воспоминание того, что мы читали о монастырях в романах».⁴⁰ Далее он мог не продолжать: «романы» закрепляли только что описанную трактовку монастыря. Она подсказывала и прямо элегические ситуации. В «Садах» упоминается «Элоизы тень, стенья над могилой». Героида А. Попа «Элоиза к Абеляру», написанная еще в 1717 г., пользовалась европейской известностью; она вызвала целый поток подражаний, вплоть до подражания Ш. П. Колардо (1758), еще более увеличившего ее популярность.⁴¹ Ситуация вечной разлуки влюбленных и неугасающей страсти в стенах монастыря оказалась

³⁷ Brooks C. The Well Wrought Urn. Studies in the Structure of Poetry. New York, 1947. P. 108—109.

³⁸ Измайлов В. В. О подражании, выражении и сочинении в живописи. (Из Дидерота) // Измайлов В. В. Переводы в прозе. М., 1819. Ч. 1. С. 189 (впервые: Вестник Европы. 1813. № 11, 12, 14).

³⁹ Воейков А. Ф. Сады // Вестник Европы. 1814. № 9. С. 31—32. Ср.: Делиль Жак. Сады. Л., 1987. С. 157 и след.

⁴⁰ Путешествие в Малороссию, изданное к(нязем) П. Шаликовым. М., 1803. С. 150.

⁴¹ Ср.: Potez H. L'élégie en France avant le romantisme. Paris, 1898. P. 57 et suiv.

созвучной русским сентименталистам и преромантикам; к этой героиде (в версии Колардо) обращается, в частности, В. А. Озеров.⁴² Еще любопытнее, однако, повышенный интерес к ней в тургеневском кружке. В мае 1802 г. Андрей Тургенев сообщает Жуковскому о своем намерении перевести «Eloisa to Abelard» — судя по английскому названию, непосредственно с оригинала Попа.⁴³ Замыслом этим Тургенев был очень увлечен, но осуществить его не успел. В 1806 г. Жуковский переводит (также с оригинала) первые 72 стиха, которые, впрочем, не публикует.

Ситуация героиды как бы «в снятом виде» переходит в элегию, формируя ее психологический субстрат; она окрашивает собою концепцию монастыря, где «близ мощей, с лампадой гробовой и юность, и краса угаснуть осужденны».⁴⁴ Такую трактовку темы мы нередко встречаем в поэзии 1810-х годов; так, в «Монастыре» М. В. Милонова (1812) развернут целый комплекс параллельных мотивов с доминирующей метафорой «могилы», «гроба». «Монастырь» Милонова очень тесно связан со всей традицией «кладбищенской элегии», связан многими нитями, начиная со структурных особенностей: он воспроизводит композицию «Сельского кладбища», вплоть до концовки — своеобразного эквивалента эпитафии. Общая идея всепоглощающей смерти пронизывает стихотворение, то подсказываясь контекстом и кладбищенской символикой строфы, то реализуясь в словесных темах.⁴⁵ Через шесть лет мотив искусственно подавляемых страстей возникает в «Монастыре» В. И. Туманского (1818):

Здесь юны узицы жизнь скромную вели,
Грустя среди пустынных келий;
Они все радости в дар Вере принесли,
Не знали юности веселий!
Тут дева, может быть, потоки слез лила
И вздохи страстные, любовь в груди тайла;
Лишь друга помнила — все чувства погасила,
Одной мечтой жила.⁴⁶

Антиклерикальные акценты выветриваются из этого мотива в 1820-е годы, в период экспансии спиритуализма. В это время монастырь олицетворяет идею отрешенности от земных страстей, уединенной беседы с божеством. Это ясно ощущается уже в «Монастыре» Дм. Глебова (1820), позднего московского сентименталиста. Элегия Глебова в еще большей степени, чем «Монастырь» Милонова, пред-

⁴² См.: Левин Ю. Д. Английская поэзия и литература русского сентиментализма. С. 229, 279—280.

⁴³ Письма Андрея Тургенева к Жуковскому. Публ. В. Э. Вацура и М. Н. Вироланен // Жуковский и русская культура. Л., 1987. С. 407.

⁴⁴ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. Под ред. А. С. Архангельского. СПб., 1902. Т. 1. С. 24—25.

⁴⁵ Сочинения Милонова. СПб., 1849. С. 80—83 (впервые: Вестник Европы. 1812. № 9).

⁴⁶ Туманский В. И. Сочинения и письма. СПб., 1912. С. 51 (впервые: Благонамеренный. 1818. № 5).

ставляет реплику на «Сельское кладбище», вплоть до прямых парафраз:

Средь сих высоких стен, в лесу сооруженных,
Почиют праотцы сном мирным, вековым;
Луч месяца скользят сквозь листья лип сгущенных,
И тени стелются по камням гробовым.

Или:

Здесь умолкает лесь, величье исчезает,
И царь, и раб равно сокрыты под землей
.....
Несчастные идут к ней с пламенной слезою. . .⁴⁷

Однако ошибочно было бы искать в этих формулах демократический патриархализм ранней элегии Жуковского. В эти годы «Сельское кладбище» воспринимается скорее как утверждение религиозного квиетизма. В «Опыте краткой пиитики» И. Е. Срезневского, приложенном к «Собранию образцовых русских сочинений», читаем: «Предметом элегии могут быть не одни плотские страсти человека, но и несравненно возвышеннейшие чувствования, каковые вдыхает в него святая вера, которые совсем не приличны героиде. Но таковых духовных элегий мы не находим еще на нашем языке; разве причислить к ним перевод Греевой элегии „Кладбище“». ⁴⁸ Глебов интерпретирует «Сельское кладбище» именно в этом духе; сюжетным эквивалентом «кладбища» для него оказывается

... священная обитель,
Где Вера янковок дни мирные хранит,
Где Покаяние — их с небом примиритель
Сень тихой пристани за гробом им сулит.

Эта линия развития темы как бы завершается «Ростовским монастырем» С. Д. Нечаева:

Здесь, веры рубежом от мира отделен,
Пришлец из горестной юдоли заблуждений
Яснее наконец поносный узрит плен
Порочных замыслов, минутных наслаждений,
И чистых слез найдет забвенный след
К отчизне радостной, спасительной свободы:
Отвергнув пленные дары земной природы,
Он встретит новой жизни свет.⁴⁹

Здесь чисто религиозная концепция, которая получит распространение в 1830-е годы, и самое стихотворение сохраняет очень

⁴⁷ Элегии и другие стихотворения Д(митрия) Г(лебова). М., 1827. С. 17—20 (впервые: Благонамеренный. 1820. № 19).

⁴⁸ Собрание образцовых русских сочинений и переводов в стихах. 2-е изд. СПб., 1822. Ч. 4. С. СССXXXIII.

⁴⁹ Поэты 1820—1830-х годов. Т. 1. С. 99—100 (впервые: Вестник Европы. 1823. № 10).

слабые связи с традицией «кладбищенской элегии»; оно ближе к типу ламартиновской медитации, о которой нужно говорить специально.

Лирический сюжет «кладбищенской элегии» развивается, таким образом, от сюжетных констант к относительно свободной медитации, — говорим «относительно свободной», потому что константы ограничивают сферу ассоциаций и направляют их движение. Исследователи Грея, рассматривая вопрос о композиции его элегии, вводят понятие «перспективы» как структурообразующего элемента. «Повествователь» смотрит на окружающие его сцены, затем вспоминает о «праотцах» деревни, предаётся размышлениям о проблемах добра и зла, жизни городской и сельской; наконец, его взор обращается на себя самого, и в выстроенной «перспективе» появляется конечная эпитафия.⁵⁰ Справедливость наблюдения бесспорна; однако невозможно отвлечься от качественного содержания этой «перспективы» или пространственно-временного универсума, в который погружен «повествователь». Из «Элегии, написанной на сельском кладбище» нельзя исключить кладбище, заменив его чем-либо другим: оно образует в ней семантический центр.

«Вечер» Жуковского также содержит дескриптивные сюжетные константы, но с менее закрепленным метафорическим значением, и эта элегия уже гораздо богаче «Сельского кладбища» по диапазону картин и поэтических идей. Собственно говоря, к ее субъективной, медитативной части и относятся те определения, которые были выработаны теоретической мыслью: незакрепленный ход поэтических ассоциаций, постоянно возвращающихся к одним и тем же темам; воскрешение картин радостного прошлого, контрастирующего с печальным настоящим; сочетание разных временных планов — «смещение настоящего с будущим»; наконец, общий, несколько однообразный элегический тон, принадлежащий субъекту лирического рассказа. Так, в «Вечере» появляется знаменитый фрагмент — воспоминание о Дружеском литературном обществе, окрашенный интонациями «Песни к радости», которые сразу же снимаются упоминанием о смерти Андрея Тургенева и безумии Семена Родзянки, — упоминанием обобщенно-элегическим, где самая реалья возникает отраженно, проецированная на рефлектирующее сознание:

Где вы, мои друзья, вы, спутники мой?
Ужели никогда не зреть соединенья?⁵¹

Этот фрагмент по своим формальным особенностям тяготеет к особому жанровому образованию — «унылой элегии», которой

⁵⁰ См.: *Brady F. Structure and Meaning in Gray's «Elegy» // From Sensibility to Romanticism. New York, Oxford University Press, 1965. P. 177—189.*

⁵¹ *Жуковский В. А. Стихотворения. Т. 1. С. 9.*

еще предстоит развиваться в русской поэзии; о нем нам придется вспомнить в связи с элегиями Батюшкова.⁵²

Сюжетные, композиционные константы «кладбищенской элегии» были чрезвычайно важным компонентом «устойчивого, замкнутого стиля» русской (да и общеевропейской) «элегической школы».

«Элегическая поэтика — поэтика *узнавания*, — очень точно пишет Л. Я. Гинабург. — И традиционность, принципиальная повторяемость являются одним из сильнейших ее поэтических средств».⁵³ Ее «штампы», «принципиальные и изначальные», «как бы рождаются вместе с данной стилистической системой», — и это отличает элегическую поэтику от поэтики романтической, в которой штамп образуется употреблением.

Мы видели уже, что в медитативной элегии композиционный «штамп» был одним из основных элементов суггестивного языка именно в силу своего хронотопического характера. За ним закреплялся эмоциональный ореол, позволяющий создавать атмосферу, в частности атмосферу «меланхолии», основанную на «неясных идеях», индуцированном чувстве «сладкого ужаса», причины и ха-

⁵² В своем обширном и ценном по наблюдениям и выводам исследовании о «Сельском кладбище» В. Н. Топоров выделил два «микромотива», которые «как бы ищут соединения друг с другом». Это мотивы «юноши» (часто певца, поэта) и «смерти», в разных словесных вариациях. По мнению исследователя, смерть Андрея Тургенева в 1803 г. дала толчок кристаллизации схемы, в которой соединились поэтический и внетекстовой, событийный ряд. Так возникла структурная основа «унылой элегии». Она зарождается и в «Сельском кладбище», и в «Элегии» самого Тургенева, которая «как бы бродит по следам» первого, развивая те же ключевые образы. Вехи этой эволюционной линии — «Вечер» (1806), «Певец» (1811), где создается «единий пейзажный континуум» с отдельными «сгущениями», выступающими как знаки связи с традицией, и намечается образ певца, ожидающего смерти. Эти темы в виде концентрированных лирических мотивов затем переходят в последующую элегическую поэзию — к раннему Пушкину, Баратынскому, Дельвигу, Веневитинову, Кюхельбекеру и далее. Тему завершает «Падение листьев» — знаменитая элегия Мильвуа, породившая в русской поэзии несколько вариантов разработки (см.: Топоров В. Н. «Сельское кладбище» Жуковского: к истокам русской поэзии // Russian Literature, North-Holland Publishing Company. 1981. Т. X. P. 248—255). В этом рассуждении многое уловлено верно, но самая схема грешит излишней обобщенностью, и из нее выпадают существенные звенья. «Кладбищенская элегия» — слишком замкнутый жанр, чтобы сама собой переродиться в иное, хотя и родственное жанровое образование. Остроумное и в существе своем совершенно справедливое описание «Певца» нельзя распространить на «Сельское кладбище», потому что и пейзажный континуум, и «сгущения» — сюжетные константы — там принципиально иные. Как мы уже заметили, это хронотопы, представляющие собой семантические центры стихотворения, определяющие его суггестивный характер (чего нет или почти нет в «Певце») и очерчивающие ту ассоциативную сферу, в пределах которой и развивается медитация. В «унылой элегии» объектом является сам субъект лирического повествования. «Кладбищенская элегия» отправляется от предметного мира, который в процессе поэтического осмысления получает символическое расширение. Субъект в ней вынесен за пределы текста, точнее, предстает в тексте как уже готовая данность; он опосредуется темой и лишь в ходе медитации может факультативно становиться предметом самоанализа. Чтобы получить «унылую элегию», нужно поставить в центр эти побочные лирические темы и редуцировать главные, т. е. перестроить всю художественную концепцию исходного жанра. В ходе реальной исторической эволюции так не происходило. «Кладбищенская элегия» не переродилась: она дала деформированные жанровые варианты и затем умерла.

⁵³ Гинабург Л. Я. О лирике. С. 29; см. также с. 9 и след.

рактор которого лишь отчасти поддаются вербальному выражению. Еще в 1809—1810 гг., в заметке «О таинственном», Жуковский, уже далеко отошедший в это время от принципов «кладбищенской поэтики», в полном соответствии с идеями Берка будет искать в «неясных идеях» эстетическое основание «меланхолии».

Вместе с тем суггестивность медитативной элегии возникала, конечно, не только на уровне поэтического сюжета и композиции. Мы уже говорили о пространственно-временной организации первой же сцены «Сельского кладбища». Эти особенности строения текста входили в некую целостную систему поэтических средств, в совокупности своей и дававших «элегическую поэтику».

Эта поэтика, определяемая вслед за Пушкиным как поэтика «гармонической точности», опиралась на карамзинскую литературную реформу, в основе которой лежало понятие «вкуса», узуса, исторически и социально санкционированного словоупотребления. Отсюда, между прочим, и постоянное наблюдение «меры», пределов лексической и стилистической сочетаемости слова, «логики», — всего того, что в полной мере сказалось в «арзамасских» стилистических разборах.⁵⁴ Постоянная апелляция к «рассудку», в частности у Жуковского, — не метафорическая формула, а осознание рационалистической основы своего собственного словесного искусства, и это решительно не позволяет принять точку зрения Г. А. Гуковского о почти полной субъективированности поэтического стиля Жуковского, в котором слово теряет свое предметное значение и становится «нотой эмоциональных звучаний», а внешний мир предстает прежде всего как «отношение души к предмету и понятию».⁵⁵ Эта концепция уже встретила аргументированные возражения в научной литературе,⁵⁶ и нам здесь нет надобности повторять их; заметим лишь, что самое наблюдение Гуковского о возрастающей роли невербальных средств и коннотативных значений в поэзии Жуковского сохраняет свою силу и, кажется, никем не оспаривается. Вовсе не случайно для анализа он избрал «Невыразимое», где Жуковский сам декларировал бессилие логического слова перед «дивною природой», взятой не во внешних ее проявлениях, а во внутренней сущности; эту последнюю можно только переживать, и адекватный язык для нее — молчание. Концепцию «Невыразимого» принято считать типично романтической; истоки ее ищут у Шеллинга, у Вакенродера и Тика,⁵⁷ но их можно найти и в гораздо более близких и несомненно анаковых Жуковскому источниках, например в «Философских пись-

⁵⁴ Там же. С. 36—37.

⁵⁵ Жуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 44—45, 49.

⁵⁶ См.: Фридлиндер Г. М. Спорные и очередные вопросы изучения Жуковского // Жуковский и русская культура. Л., 1987. С. 17—24. Рассматривая стихотворение «Невыразимое», Г. М. Фридлиндер справедливо указывает, что «Жуковский не столько разделяет и противопоставляет в нем душу поэта и внешний мир, сколько соединяет и сопрягает их в своеобразном — высшем — единстве» (Там же. С. 21—22).

⁵⁷ См.: Топоров В. Н. Из исследований в области поэтики Жуковского // Slavica Hierosolymiana. Slavic Studies of the Hebrew University. Jerusalem, 1977. Vol. 1. P. 40—50. В. Н. Топоров указывает на «Сердечные излияния отшельника — любителя изящного» («Herzensergießungen eines Kunstliebenden Klosterbruders») и

мах» Ф. Шиллера (1786—1789). Мысль о бедности языка перед непосредственным переживанием — излюбленная шиллеровская мысль; язык для него — лишь несовершенное средство, «оковы» для самовыражения природы.⁵⁸ Таким образом, и здесь генезис эстетической идеи, скорее всего, доромантический; другое дело, что она затем была воспринята романтической школой, став частью целостной системы.

В начале XIX в. «элегическая школа» не формулирует столь непосредственно мысль о несовершенстве языка как орудия поэтического познания, но, адресуясь к эмоции, она естественно ищет невербальные средства воздействия. Как заметил уже Г. А. Гуковский, Жуковский пробуждает ассоциации, таящиеся в глубине душевного опыта его читателя; близкую мысль высказывает и И. М. Семенко.⁵⁹ Но чтобы добиться такой актуализации эмоционального опыта при помощи слова, нужно слово особое, в котором высвобождается весь диапазон его коннотативных значений. Слово Жуковского — это не только слово и не просто слово. Не просто слово, потому что оно формируется прежде всего в пределах элегического художественного мира; мир же этот, как ясно видели уже ранние теоретики элегии, создается субъектом, пропускающим реальность сквозь свое восприятие и полагающим ее не как апперцепцию, а как представление, с соответствующей мерой субъективной и эмоциональной окрашенности. Его слово поэтому не есть отчужденное слово, но слово элегическое, с соответствующим субъективно-эмоциональным качеством. Оно эстетизировано и обобщено, потому что призвано нести логический и предметный смысл, но одновременно и быть знаком эмоционального состояния и вызывать его у читателя.

«Фантазии об искусстве для друзей искусства» («Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst», 1799) В. Г. Вакенродера с этюдами «О двух удивительных языках и их таинственной силе» и «Краски» (последний принадлежит Л. Тикю; русский перевод см.: *Вакенродер В. Г. Фантазии об искусстве*. М., 1977; Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934). С творчеством Тика Жуковский был знаком еще в 1810—1812 гг. (см.: *Данилевский Р. Ю. Людвиг Тик и русский романтизм // Эпоха романтизма. Из истории международных связей русской литературы*. Л., 1975. С. 73—75), и хотя прямых сведений о его интересе к эстетическим трактатам Тика и Вакенродера в это время нет, число словесных совпадений «Невыразимого» с названными этюдами действительно велико и вполне дает основания для вывода об их прямой связи. Однако следует иметь в виду, что оба этюда развивали мысль, уже утвердившуюся в доромантической литературе; так, неоднократно отмечалось, что очерк «О двух удивительных языках...» во многом зависит от «Философских писем» Шиллера (см. комментарий А. С. Дмитриева в кн.: *Вакенродер В. К. Фантазии об искусстве*. С. 257 (с библиографией вопроса)). Приведенные В. Н. Топоровым цитаты даже фразеологически близки к целому ряду преромантических текстов.

⁵⁸ Ср., например, двустипшие «Язык» (1796): «Дух, воплотившись, не может явиться воочию духу, Если душа *говорит*, то говорит не *душа*» («*Spricht die Seele, so spricht, ach! schon die Seele nicht mehr*»). Ср.: *Шиллер Ф. Собр. соч.*: В 7 т. М., 1955. Т. 1. С. 236; *Wiese B., von. Friedrich Schiller*. Stuttgart, 1959. S. 436—438.

⁵⁹ *Семенко И. Жизнь и поэзия Жуковского*. М., 1975. С. 91 («Слова в поэзии Жуковского ориентированы на то, чтоб пробуждать эмоциональный опыт, а не новые, неизвестные переживания»). В этом автор видит, между прочим, близость Жуковского к классической музыке.

Тонкие наблюдения над стилистикой «Невыразимого» и «Вечера», сделанные Г. А. Гуковским, приобретут новую убедительность, если иметь в виду, что Жуковский оперирует коннотациями элегического слова в пределах традиционно сложившегося диапазона его поэтических значений. Так, уже было замечено, что «пламень облаков» в «Невыразимом» — это не только знак любви, энтузиазма и т. д., но и конкретная, чувственная метафора вечерних облаков, застигнутых наблюдателем в момент движения.⁶⁰ Подобные же коррективы можно внести и в анализ эпитета «тихий» («небо тихое»), который вовсе не исчерпывается приведенными Г. А. Гуковским значениями — «беззвучный», «медленный» — и вовсе не обязательно тяготеет к анимистическому истолкованию («тихий человек», «тихая душа»), но обладает еще множеством потенциальных значений и контекстуальных вариантов употребления: «спокойный», «неяркий», «мягкий» и т. д. У Державина в «Изображении Фелицы» (1789) — «сиянье тихое звезд в венце», в «Жизни Званской» — «тихие, отлогие берега», в «Радуге» (1807) — «тихий луч», и это отнюдь не психологический эпитет (ср. православную молитву «Свете тихий» и «тихий свет» у И. М. Долгорукого⁶¹). «Тихое небо» осмысливается в этом круге значений. Субъективации объективного мира не происходит; поэтическая образность опирается на традицию, но повышается удельный вес субъективно-личностного начала.

Но если Жуковский меняет самое отношение поэта к слову, предлагая своему читателю слово контекстуальное, элегическое, с высвободившейся сферой коннотаций, несущее на себе рефлексы соседних слов и образов, то при построении своей системы поэтической суггестии он должен был заглянуть и далее — за пределы вербальной сферы стихотворения. В этом смысле слово Жуковского — не только слово; оно лишь доминанта в некой целостной системе.

Есть некоторые основания думать, что Карамзин отверг первый вариант «Сельского кладбища» именно потому, что в нем отсутствовали «гармония» и некоторые более частные особенности английского подлинника, о которых далее специально пойдет речь. Вторая редакция, принятая им «с восторгом», пленяла слух читателей прежде всего «гармоническими стихами». Когда П. И. Голенищев-Кутузов сделал свой перевод элегии Грея и А. С. Шишков нашел его «очень хорошим и близким к подлиннику», С. П. Жихарев, присутствовавший при чтении, продекламировал наизусть «Сельское кладбище» Жуковского, «стараясь, сколько возможно, сохранить прелесть мелодических стихов нашего московского поэта». «Элегию хвалили, — рассказывал Жихарев, — но вместе и удивлялись моей памяти: я сказал, что стихи Жуковского сами врезаются в память, между тем как стихи П. И. Кутузова запомнить очень трудно».⁶² При этой полемике присутствовал и Державин, сделавший свои выводы: в «Жизни Званской» он учел мелодический рисунок другой элегии

⁶⁰ См.: Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976. С. 25.

⁶¹ Долгорукий И. М. Эльфриде // Сын отечества. 1815. № 48. С. 98.

⁶² Жихарев С. П. Записки современника. М.; Л., 1955. С. 438—439.

Жуковского — «Вечер», в принципе сходный с мелодическим строем «Сельского кладбища».⁶³

И Голенищев-Кутузов, и Шишков владели английским языком; первый имел возможность точно передать подлинник, второй — оценить адекватность перевода. Это они и сделали. Однако никто из них не придавал первостепенного значения строфике и мелодическому рисунку элегии Грея, начальные строки которой по сие время считаются образцом эвфонического мастерства. Эти особенности подлинника приобретали принципиальную важность для Жуковского, Карамзина и, по-видимому, Державина. В 1810 г. Жуковский поместит в «Вестнике Европы» переводную статью «О переводах вообще и в особенности о переводах стихов» (фрагмент предисловия Делиля к переводу «Георгик» Вергилия), где будет прямо сказано, что переводчик должен передать в первую очередь гармонию подлинника, даже если при этом нужно жертвовать «и точностью, и силою».⁶⁴ Приблизительно к тому же времени относится и заметка Жуковского на полях «Идей о Мимике» И. Я. Энгеля — он подчеркивает то место, где идет речь о синкретическом воздействии песенной декламации: «...то, что проиграно в одном отношении, победит в другом; чего не хватает правде, будет возмещено красотой». «Все это, — замечает Жуковский, — может относиться к стихам, которые та же музыка». Исследователи нередко писали об устанавливаемом Жуковским «тождестве между поэтическими и музыкальными состояниями», сближающем его с немецкими романтиками;⁶⁵ однако А. С. Янушкевич, опубликовавший помету на книге Энгеля, с полным основанием указывал на доромантическое происхождение самой идеи, к которой Жуковский пришел через свою поэтическую практику и которая стала у него частью целостной эстетической системы.⁶⁶ Мы можем добавить к этому, что устойчивое представление о музыке как «языке чувства» в противоположность «языку слова» было свойственно, помимо Энгеля, и другим доромантическим эстетикам, которые входили в круг повседневного чтения Жуковского.⁶⁷ Укажем хотя бы на К.-Ф. Морица, автора «Антон Рейзера», чьи сочинения Жуковский и Андрей Тургенев усиленно читают еще в конце 1790-х годов; этот прозаик, педагог и эстетик, ценимый и Карамзиным, был, вероятно, наиболее последовательным апологетом музыки, которая адресуется непосредственно к внутреннему миру слушающего и освобождена от всякого рода рациональных оболочек. Вообще вопрос

⁶³ См.: *Западов В. А.* Гаврилы Романович Державин. Биография. М.; Л., 1965. С. 150—154.

⁶⁴ *Жуковский В. А.* Эстетика и критика. М., 1985. С. 285—286, 402 (коммент. О. Б. Лебедевой) (впервые: *Вестник Европы*. 1810. № 3). Об этой статье см.: *Тизонравов Н. С.* Соч. М., 1898. Т. 3, ч. 1. С. 421.

⁶⁵ См.: *Чижевский Адриан.* Жуковский и ранние немецкие романтики // *Русская литература*. 1979. № 1. С. 128.

⁶⁶ Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1984. Ч. 2. С. 163—164.

⁶⁷ См.: *Ayrault R.* La genèse du romantisme allemand. Situation spirituelle de l'Allemagne dans la deuxième moitié du XVIII-e siècle. Paris, 1961. P. 579—584.

о соотношении «музыки» и «слова» как выражения интуитивного и рационального начал бурно обсуждается в немецкой эстетике последней четверти XVIII в., вплоть до Жан-Поля, Канта и Шиллера; последний в статье «О стихотворениях Маттисона» (1794) обосновывал принцип музыкальной композиции лирического текста. Близость к музыке заключалась для Шиллера прежде всего в гармонии образов, последовательной смене пейзажных картин, их ритмическом движении, которое и является собственно «выражением определенного строя ощущений, то есть изображением души».⁶⁸ Шиллер говорил и о «музыкальности» в прямом смысле — мелодической и эвфонической характеристике поэтического произведения, хотя и более внешнем и менее определяющем, но все же важном признаке родства поэзии и музыки.

Здесь нам приходится вернуться к ранним теоретикам элегии.

В статье «О подражаниях латинской элегии. . .» Аббт и Гердер проводили аналогию между элегией и сонным видением, где соединяются в одно целое творческая сила и реальное впечатление, где самый тон стихотворения требует прежде всего резонанса читательской души. Это вовсе не утверждение безудержного субъективизма, Гердеру не свойственного: это одно из психологических обоснований уже известного нам явления суггестии. Новые эстетические идеи носились в воздухе; они формулировались разными теоретиками, иной раз независимо друг от друга, и это наглядно показывает, насколько глубоким был процесс коррозии рационалистической эстетики уже в XVIII в. К началу XIX в. субъективность, меланхолия, отсутствие фабульного начала воспринимаются как существенные признаки элегии. «Ее небольшие размеры делают менее заметным однообразие (*l'uniformité*) тона, который вкладывается в целом. Скорбь, оплакивающая себя, уже сама по себе монотонна; и как раз эта-то монотонность, быть может, и составляет прелесть элегической песни (*chant élégique*). Элегию можно сравнить с музыкой старинных романсов, оставляющих в душе столь сладкое чувство: мелодия состоит всего из нескольких нот, которые без конца повторяются, подобно вздохам и жалобам».⁶⁹

Мы цитируем уже известный нам анонимный очерк, предпосланный разделу элегий в «Малой поэтической энциклопедии», — своеобразное резюме теоретических представлений, утвердившихся к началу XIX в. во Франции. Сравнение элегии с музыкальной композицией, как мы видим, уже входит как обязательный элемент в описание жанра. Мильвуа в своем рассуждении «Об элегии» перефразирует приведенную формулу; он вспоминает слова, сказанные о некоем композиторе: «его музыка сладка и печальна одновременно, как воспоминание о прошедшем счастье», — и замечает, что их в полной мере можно применить к элегии. «Диапазон тонов, которые она проходит, не должен быть слишком большим. Она может варьировать звуки, но пусть остерегается их усиливать».⁷⁰ Нечто подобное писали

⁶⁸ Шиллер И.-Х.-Ф. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1950. Т. 6. С. 665.

⁶⁹ Petit encyclopédie poétique. Paris, 1805. Т. 11. P. 86.

⁷⁰ Millevoye. Oeuvres. Paris, 1833. Т. 1. P. 17.

и русские теоретики: элегия «походит на фантазию музыканта, предавшегося влечению растроганного своего сердца, находящего единственную свою отраду в чувствовании и выражении своих страданий».⁷¹ Как и у Шиллера, речь здесь идет не столько об эвфонии стиха («гармонии», «подражательной гармонии»), сколько о сюжетной его организации и о субъективности, способной суггестивно вызывать читательское сопереживание. В 1810-е годы П. А. Вяземский записывает в записную книжку рассуждение о музыке и живописи. Музыка, по его суждению, есть непосредственное отражение языка природы, ставшее искусством «только из угождения прихотям ума человеческого»; разница между нею и живописью в том, что «одна — чувство, другая — понятие». «В одной чувство родило понятие, в другой от понятия родилось чувство». Это очень похоже на эстетические декларации ранних романтиков, но такой генезис устанавливать было бы опасно: ориентация Вяземского в 1810-е годы отчетливо просветительская, хотя он и читает А. Шлегеля и г-жу де Сталь. Как бы то ни было, Вяземский готов отдать музыке предпочтение перед самой поэзией.⁷²

Плавность движения зрительных картин, как мы видели, — органическая особенность «Сельского кладбища». Она поддержана мелодической организацией, — мы без труда обнаружим в тексте те же ее формы, которые были описаны Б. М. Эйхенбаумом на материале других медитативных элегий Жуковского.⁷³ Прежде всего определяется стих — шестистопный ямб, заменивший ятистопник оригинала и ставший на протяжении 1810—1820-х годов излюбленным элегическим размером. Далее в первой же строфе создается «мелодическая дуга», которую Б. М. Эйхенбаум считал обычной для поэтов «напевного направления»: повышающаяся интонация третьей строки с кадансом в четвертой; при этом две средние строки, метрически совершенно одинаковые, приобретают особую распевность благодаря пиррихиям во второй и пятой стопах. В третьем и четвертом стихах второй строфы начинается расширение интонации путем анафорического повтора, и мелодическая волна захватывает следующее четверостишие, оканчиваясь плавным кадансом, подобным тому, который мы наблюдали в первой строфе. Нам нет необходимости продолжать далее анализ: общие принципы напевного стиха были достаточно подробно рассмотрены в работе Б. М. Эйхенбаума; нам важно лишь напомнить, что эти принципы уже современниками

⁷¹ Срезневский И. Е. Опыт краткой пиитики // Собрание образцовых русских сочинений и переводов в стихах. 2-е изд. СПб., 1822. Ч. 4. С. СССXXXII. Основная часть рассуждения об элегии здесь является перепечаткой статьи Мальтебрена из «Сына отечества» (см. о ней в первой главе); приведенное суждение принадлежит самому Срезневскому. О Срезневском см.: Каменский З. А. Философские идеи русского Просвещения. М., 1971. С. 368—369. От тех же источников, что и Срезневский, отправляется в своем описании элегии и Н. И. Греч в «Учебной книге русской словесности» (СПб., 1820. Ч. 3. С. 184).

⁷² Вяземский П. А. Записные книжки (1813—1848). М., 1963. С. 40—41.

⁷³ Эйхенбаум Б. М. Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б. О поэзии. Л., 1969. С. 348—372.

ощущались как органическая особенность элегий Жуковского и, можем мы добавить, новой элегии вообще.

Жуковский удерживает и некоторые частные особенности поэтики Грея, включая их в общую систему и видоизменяя сообразно ее требованиям. Так, он не варьирует положение цезуры, что в английской традиции считалось признаком совершенства версификации,⁷⁴ а сохраняет ее стабильно после третьей стопы (у Грея она падает обычно на четвертый, пятый или шестой слог). Зато через посредство Грея он усваивает и принцип «золотого стиха» латинской поэзии. Так теоретики — и в их числе такой авторитет, как Джон Драйден, — называли стих «из двух существительных и двух прилагательных с глаголом между ними». Подобная синтаксическая конструкция считалась особенно желательной для заключительного стиха в стихотворном периоде; английским же ее эквивалентом считалась конструкция «прилагательное — существительное — глагол — прилагательное — существительное»:

Chill Penury repress'd / their noble rage.

Жуковский модифицирует этот принцип в соответствии с законами русской поэтической речи. В отличие от русского языка английский изобилует односложными и двусложными словами, и стихотворная строка вмещает больше понятий, нежели русская. Даже увеличив протяженность строки на один слог, соблюсти эквилибрность и синтаксическую изоморфность можно было бы только ценой насилия над языком. Но Жуковский, как нам уже известно, и не стремился к буквальной точности, ища прежде всего «гармонии». Ничего, по-видимому, не зная о теоретических основаниях греевского поэтического синтаксиса, он создает русский эквивалент «золотого стиха» — два существительных с прилагательными, разделенные цезурой:

Усталый селянин / медлительной стопою. . .
Лишь дкая сова, / таясь под древним сводом. . .
Денницы тихий глас, / дня юного дыханье. . .

Во всех этих случаях в оригинале — строка иного синтаксического строения. Но Жуковский улавливает общую поэтическую тенденцию к изоморфности полустихий. Она закрепится последующим развитием элегии:

В пустыне бытия / тоской воспоминанья.

(В. Н. Олин. «Стансы»)

Прохладну стелет тень / над тихую могилей.⁷⁵

(В. Н. Олин. «Стансы к Элизе»)

Определение, чаще всего эпитет, играет в тексте Жуковского особую роль. «Сельское кладбище» насыщено эпитетами:

⁷⁴ См.: Jack I. Gray's «Elegy» reconsidered. P. 160.

⁷⁵ Поэты 1820—1830-х годов. Т. 1. С. 127, 129.

Под кровом черных сосн и вязов наклоненных...
На дымном очаге трескучий огонь сверкал...

Это тоже особенность подлинника. Голдсмит упрекал Грея за злоупотребление эпитетами, и этот упрек подхватила последующая критика.⁷⁶ Жуковский не полемизирует с ней: он вряд ли о ней знает. Он движется в русле литературных стилей, вызванных к жизни Карамзиным, где возрос удельный вес эпитета в его разнообразных стилистических функциях. И здесь оригинальный текст не подсказывает переводчику стилистическую позицию: текст этот скорее пассивен, он сам избран по принципу соответствия некой общей системе; но он и вливается в нее, обогащая репертуар художественных средств, и не в последнюю очередь средств суггестивных, внелогических, воздействующих на эмоциональную сферу. Знаменитая кантиленность раннего Жуковского становится содержательным элементом стихотворения. Кантиленности был лишен не только перевод Голенищева-Кутузова, но и «Элегия» Андрея Тургенева; она отсутствовала и в первой редакции перевода Жуковского, где только намечалась тенденция к ее возникновению. Начиная со стихов Жуковского устанавливается мелодический рисунок элегии 1810—1820-х годов, некая общая модель ее музыкального и интонационного оформления. Эта модель ждет еще своего целостного описания; однако читатель, знакомый с элегией допушкинской и пушкинской поры, почти безошибочно узнает ее по одной интонационной схеме, где доминантой является шестистопная ямбическая строка в четверостишии, обычно с перекрестной рифмовкой.

Элегия может писаться разностопными или вольными ямбами; но общий фон ее определяет «длинный» шестистопный стих. Так было у Жуковского в первый, «элегический» период его творчества, и эта особенность связывала его стих с наследием XVIII в.; известно, что шестистопный ямб с течением времени все более вытесняется из русской поэзии.⁷⁷ Элегия Жуковского завершала традицию, но и реформировала ее. Ритмомелодические структуры подобного же рода в стихах Державина, например в «Арфе», безразличны к жанру. «Арфа» — не элегия, но при ретроспективном восприятии почти неизбежно будет ассоциироваться с элегическим жанром: Жуковский закрепил за ее стиховой формой соответствующий семантический ореол.

Жуковский показал роль «музыки», «мелодии» как одного из наиболее важных факторов суггестии. Если угодно, это было преодоление субъектом лирики рационалистических основ предшествующей поэзии. При этом речь идет не о всякой музыке, но только о той, которая создает «однообразие тона» и соответствует «монотонности скорби, оплакивающей себя». Это — элегическая моното-

⁷⁶ См.: Jack I. Gray's «Elegy» reconsidered. P. 166—167.

⁷⁷ Ср. подсчеты, произведенные С. А. Матяш: Матяш С. А. Метрика и строфика В. А. Жуковского // Русское стихосложение XIX века. Материалы по метрике и строфике русских поэтов. М., 1979. С. 27, 49. Ср.: Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984. С. 111.

ния, существенный компонент поэтики элегии, фактор содержательный, обеспечивающий единство элегического настроения. Вне ее отныне не существует не только «кладбищенская», но и «унылая» элегия, о которой далее пойдет речь специально. Мы ограничимся здесь только одним указанием — на элегии В. Н. Олина, пользовавшиеся признанием в начале 1820-х годов. В них традиционные формулы — общие места элегического языка — погружены в мелодическую стихию, и она в конечном счете определяет эмоциональное звучание целого:

Но счастье мое едва лишь расцвело
И на заре, как ранний цвет, увяло:
Туманной грустью покрылося чело:
Моей младой сопутницы не стало!
Не стало ангела, которым я дышал,
Которым мне прекрасным мир являлся,
С которым слезы лил и радость разделял,
И с пламенной душой моей сливался!⁷⁸

Здесь ослаблены семантические связи слова, и недостаток чисто лексической выразительности, происходящий от стертости метафор, как бы возмещается мелодическим рисунком. Гармоническое начало становится полноправным членом поэтического целого. Стихи Олина — своего рода иллюстрация к отмеченной Жуковским цитате из Энгеля и к его собственной помете о том, что музыка есть поэзия, но вместе с тем и опровержение их, потому что к началу 1820-х годов это открытие уже стало достоянием подражателей.

⁷⁸ Поэты 1820—1830-х годов. Т. 1. С. 125.

ЭЛЕГИЧЕСКИЙ СУБЪЕКТ И ЭЛЕГИЧЕСКИЕ ТЕМЫ.
ЖУКОВСКИЙ И БАТЮШКОВ

«Элегия» Андрея Тургенева и «Сельское кладбище» Жуковского были только предвестиями бурного развития элегического творчества — как в Дружеском литературном обществе, так и за его пределами.

В мае 1802 г., едва закончив работу над «Элегией», Тургенев, как мы помним, уже готовится переводить элегическую героиду Попа. Одновременно он ищет для Жуковского английские издания Голдсмита: нет сомнения, что уже в это время зреет замысел перевода «Опустевшей деревни», хотя Жуковский еще не окончил вторую редакцию «Сельского кладбища». Темы, сюжеты, замыслы набегают один на другой и реализуются не сразу, а на протяжении нескольких лет. Перевод «Опустевшей деревни» Жуковского датируется декабрем 1805 г. или началом 1806 г., «Послание Елоизы к Абельярд», словно унаследованное Жуковским от своего покойного друга, — апрелем 1806 г.

Эти годы отмечены и непрекращающимся интересом к Шиллеру. Письма Андрея Тургенева к Жуковскому полны упоминаниями о Шиллере, ссылками на его героев, парафразами и цитатами. Правда, из лирических стихов Шиллера в поле зрения друзей остается более всего «Песнь к радости».¹ Однако перемещение интересов в область элегического творчества Шиллера должно было произойти почти неизбежно.

В мае 1806 г. Жуковский делает первый набросок перевода шиллеровских «Идеалов» («Die Ideale», 1796) под заглавием «Отрывок. (Подражание)», переводит четыре строфы и оставляет работу. Он вернется к ней только через шесть лет, создав «Мечты» — произведение, сыгравшее исключительную роль в становлении «элегической школы».

Сейчас же, в 1805—1806 гг., Жуковский переживает период, который в литературе удачно определен как время «лирического взрыва».²

¹ См. свод материалов: Raab H. Die Lyrik Schillers in früher russischen Übersetzung // Zeitschrift für Slavistik. 1956. Bd 1, Hf 1. S. 45.

² См.: Янушкевич А. С. Этапы и проблемы творческой эволюции Жуковского. Томск, 1985. С. 53.

Кульминация элегических настроений приходится на май 1806 г.: в это время пишутся «Песня» («Когда я был любим. . .»), «Ода Сафы к Фаону», «Идиллия (подражание Шиллеру)» (Когда она была пастушкой простой. . .), «Прощанье старика», «Вечер».³ «Прощанье старика» содержит вариант концепции «Отрывка». Утрата мятежных страстей молодости, безумного стремления за славой не вызывает скорби в душе героя, но утрата любви оставляет сожаление:

Мечты разрушены, исчезло привиденье!
Но ты, восторг души, всех буйных чувств покой,
О сладость тихая, о сердца восхищенье,
Тебя, любовь, тебя теряю со слезой!

Почти одновременно Жуковский набрасывает перевод VI элегии 4-й книги «Эротических стихотворений» Парни:

В разлуке я искал смягченья тяжких бед,
Бежал от милых стран, тобою озаренных,
Бродил во мгле пустынь, ужасных и забвенных. . .
Повсюду тишина! нигде покоя нет.⁴

Все это, несомненно, автобиографично. Мы мало знаем о ранних увлечениях Жуковского, но уже из неясных намеков в переписке с Александром Тургеневым за 1806—1807 гг. видно, что как раз в 1806 г. он переживает какую-то мучительную любовную драму, возможно разрыв. Он упоминает о неких «обстоятельствах», заставляющих его ограничить себя впредь одной дружбой; «обстоятельства» эти он скрывал от окружающих; впрочем, о них что-то знали и Александр Тургенев, и Блудов. А. Н. Веселовский допускал, что дело шло об увлечении Жуковского А. М. Соковниной.⁵ В послании «К Филалету» (1808—1809) содержится признание:

Любовь. . . но я в любви нашел одну мечту,
Безумца тяжкий сон, тоску без разделенья
И невозвратное надежд уничтоженье.
Иссякшая души наполню ль пустоту?⁶

Все это объясняет устойчивость мотива утраченной любви в лирике 1806 г., но, конечно, не решает всех возникающих в связи с нею историко-литературных и эстетических проблем. Одна из них заключается, между прочим, в чрезвычайном разнообразии и даже разнородности источников этого элегического единства. В их числе естественно видеть Грея и Шиллера, но Жуковский обращается и к Парни, и даже к «легкой поэзии» XVII в. В литературе не отмечено, что «Прощанье старика» есть свободный перевод-переработка стихо-

³ См.: Бумаги В. А. Жуковского, поступившие в имп. Публичную библиотеку в 1884 году. Разобраны и описаны Иваном Бычковым. СПб., 1887. С. 25—26.

⁴ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. Под ред. А. С. Архангельского. СПб., 1902. Т. 1. С. 27, 25.

⁵ Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». Пг., 1918. С. 102—107, 112.

⁶ Жуковский В. А. Стихотворения. Л., 1940. Т. 2. С. 100.

творения Шолье «Retirez-vous de moi, plaisirs tumultueux» («Удалитесь от меня, беспокойные наслаждения»).⁷ Жуковский осуществляет синтез, но каждая из образующих целостного литературного явления обладает некой потенциальной автономией, причем фундаментального свойства: в самом взгляде на человеческую личность.

Индивидуальное творческое развитие Жуковского оказывается весьма репрезентативным в историческом смысле. Мы словно присутствуем при зарождении и обособлении разных видов элегического жанра, отличающихся прежде всего модальностью, т. е. отношением субъекта повествования к изображаемой реальности. Лирический субъект «кладбищенской поэзии» не имеет биографии в строгом смысле слова — ни внешней, ни внутренней; он не развивается, а лишь раскрывается, причем опосредованно, через отношение к окружающему. Он именно субъект, а не объект описания. Поэтому к нему обычно не применяют термин «элегический герой»; тем не менее он также характеризуется набором устойчивых черт.

Что это за черты — ясно уже из «Сельского кладбища». Они прямо названы в заключительной эпитафии. Некоторые исследователи Грея видят в ней автохарактеристику; если даже это и не так (в историографии элегии на этот счет нет единого мнения), очерченный в ней образ прямо корреспондирует с лирическим субъектом всей элегии. Можно считать эпитафию его персонификацией. Мы увидим далее, что эта персонификация во многом повторяется в «элегическом героe».

Лежащий под могильной плитой — юноша, безвременно умерший. Он поэт (или поэтическая натура, не реализовавшаяся в творчестве). На нем лежит «меланхолии печать»; он отвергнут миром («Что слава, счастье не знал он в мире сем»). Вообще «элегический герой» — герой несбывшихся надежд, не реализовавший себя. Для концепции «Сельского кладбища» важно, что это герой без имени, неизвестный, повторение не осуществившихся Кромвелей и Мильтонов сельского погоста. «Он кроток сердцем был, чувствителен душою» и получил друга как дар благосклонного к нему творца. В трех четверостишиях тип «чувствительного человека» сентиментальной поэзии обрисован почти с исчерпывающей полнотой; обозначена и религиозно-этическая доминанта образа. Такому «элегическому герою» противопоказаны любые формы этического релятивизма и прежде всего ирония — первый шаг к ревизии фундаментальных этических ценностей. Культурный ценз такого героя, его принадлежность к миру цивилизации не маркируется как необходимый признак; в «Сельском кладбище» юноша приходит извне и не принадлежит к миру «деревни», но его биография не является внутритекстовой реальностью и потому не подлежит дешифровке. Реальностью является лишь его тяготение к естественным, природным началам.

⁷ См.: Poètes du second ordre, précédés d'un choix des vieux poètes français. Paris, 1810. T. 9. Chaulieu et Lafare. P. 288—289.

В «Сельском кладбище» субъект «кладбищенской элегии» подчеркнута персонифицирован; в других образцах жанра он опосредуется суггестивной пейзажной сферой. Общий контур характера, однако, остается. Черты его улавливаются в «Вечере», поэтому и тональность непосредственной, совершенно личной элегической медитации не оказывается диссонансом в художественном целом. В «Мечтах» духовный мир «элегического героя» обрел динамичность и язык. Он заговорил — от себя и о себе. Монолог, лирическое излияние выдвинулись на центральное место.

Это была структура, уже определившаяся в доромантических образцах элегического жанра и обновленная, как мы помним, «элегиями-посланиями» Карамзина.

В «Прощанье старика», незаконченном переводе из Парни и, наконец, в «Отрывке» из Шиллера Жуковский обращается к этой традиционной структурной форме в разных ее модификациях. Им предстоит видоизмениться и наполниться новым содержанием, образовав тип «унылой элегии» 1810—1820-х годов.

Но в пределах единого жанрового типа дифференцируются два подвида, родственные и антагонистические одновременно и зависящие от характера лирического субъекта, несущего в себе некий комплекс философских и мировоззренческих идей. Мы могли бы условно обозначить их как тип «элегии Шиллера» и тип «элегии Парни». Первый из них будет связан преимущественно с именем Жуковского, второй — с именем Батюшкова.

Вернувшись к переводу «Идеалов» в 1812 г., Жуковский дал ему новое название — «Мечты», закрепив тем самым за элегическим субъектом атрибут «мечтательства».

Тип «мечтателя» проходит через всю русскую литературу вплоть до 1840-х годов, возникая в разные периоды с разным знаком, то безусловно положительным, то безоговорочно отрицательным, и потому анализ этого типа в элегическом творчестве начала XIX в. представляется существенно важным.

В XVIII в. само слово «мечта» имеет ясно выраженный пейоративный оттенок. В «Словаре Академии Российской» еще в 1814 г. «мечта» определяется как «привидение, призрак: пустое, ложное явление, обманчивое видение» («все величие в свете сем есть не иное что, как мечта») и как «тщетная мысль, пустое воображение» («Это сущая мечта. Что вы ни представляете, есть одна мечта»). «Мечтать — воображать, мыслить пустое, несообразное с здравым рассудком, с истиною («Он мечтает о себе, что весьма учен»)). Все производные — «мечтательность», «мечтательный» — удерживают этот оттенок («мечтательность» имела, кроме того, значение «высокомерие»).⁸ Он сохраняется вплоть до словаря Даля.⁹

⁸ Словарь Академии Российской, по азбучному порядку расположенный. СПб., 1814. Ч. 3. К.—П. С. 762—764. Ср.: Словарь Академии Российской. СПб., 1793. Ч. 4. От М. до Р. С. 104—105.

⁹ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. 2-е изд. М., 1881. Т. 2. И.—О. С. 324. Ср.: Опыт словаря русских синонимов, издан . . . Петром Калайдовичем. М., 1818. Ч. 1. С. 157.

В поэтической лексике XVIII в. слово «мечта» постоянно употребляется в упомянутых словарных значениях. Сумароков писал: «Ум здравый завсегда гнушается мечты» («Ответ на оду Василью Ивановичу Майкову», 1776). У Державина в «Водопаде»: «Вся наша жизнь не что иное, Как лишь мечтание пустое». У М. Н. Муравьева: «. . . злоречья, суеты И самолюбия изменчивы мечты» («Опыт о стихотворстве», 1775, 1780); «Декарт, которого премудрое сомненье Разрушило мечты, что разум соплетал» («Жребий Декартов»); «Не сходят ли уже с сих тонких облаков Обманчивы мечты. . .» («Ночь», 1776, 1786?). С еще большей очевидностью пейоративный оттенок понятия ощущается в прозе Муравьева: «расстроенная мечтательность» здесь синоним заблуждения разума («Совокупление идей»)¹⁰.

Карамзин унаследовал понятие с теми же коннотациями. Сравним: «Химеры, адские мечты, Плоды душевной пустоты!» («Послание к Дмитриеву. . .», 1794); «Все наши знания — мечта, Вся наша мудрость — суета! И мы хотим мечтам служить, Любить, чего любить не должно, Искать, чего найти не можно!» («Опытная Соломонова мудрость. . .», 1796); «Рассудок говорит: „Все в мире есть мечта!“» («К неверной», 1796). В 1793 г., получив от Дмитриева первую редакцию «Стансов к Н. М. Карамзину», он пишет ему: «Ты сблизил, так сказать, *мечтание с пороками*; но одно от другого очень далеко по существу своему. Мечта есть не что иное, как заблуждение, и всегда достойна сожаления; порок есть развращение сердца и должен быть предметом омерзения. Человек, окруженный пороками, гнушается ими или сам делается порочным, но не мечтателем. Когда же между мечтами и пороками нет явной связи, то на что говорить:

Друг! довольно мы мечтали
Там, где всех пороков знать».¹¹

В значительно большей степени этот оттенок значения прояснен у писателей архаистической ориентации, следовавших традиционному словоупотреблению XVIII в. Ср. у Голенищева-Кутузова: «Пленясь лестною мечтою, Под коей яд зловерный скрыт» («Эпистола I. К моей горнице»); «Презрев мечтание слепое, Что льстило, вижу то в черне»; «Оставя шумную тщету, Корыстолюбия отравы, Честей обманчиву мечту» («Эпистола II», 1796); «Ты страшной кажешься мечтою» («Песня 1. Плач Шарлотты на гробе Вертера»)¹².

В пессимистической «Мечте» Г. П. Каменева (1796) «мечта» — обозначение иллюзии, манящей призраком счастья, усыпляющей воображение; ей противопоставлены «добродетели», «правда» как прочные этические ценности.¹³

¹⁰ Муравьев М. Н. Соч. СПб., 1856. Т. 2. С. 207; ср. также с. 259, 263.

¹¹ Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866. С. 42—43.

¹² Голенищев-Кутузов П. Стихотворения. М., 1803. Ч. 1. С. 137, 145, 146; Ч. 2. С. 81.

¹³ Муза. 1796. Ч. V. С. 159—164. Ср.: Поэты-радищевцы. [Л.], 1935. С. 524—527. Ср. полемику об этическом содержании этого понятия уже в 1820-е годы между

Однако уже у М. Н. Муравьева (в «Музе», «Видении») и далее у Карамзина («К бедному поэту», 1796; «Дарования», 1796; «Протей, или Несогласия стихотворца», 1798) намечается тенденция к реабилитации «мечтательства».¹⁴ У Муравьева негативный оттенок в понятии исчезает вовсе, когда речь заходит о поэзии; тогда оно резко повышает свое ценностное качество: «Летайте вокруг, мечтания, отрады В охране дров, у падающих вод» («Итак, опять убежище готово», 1780); «Ты созижди перед оком Зданье блещущей мечты» («Прискорбие стихотворца», 1776, 1777). То же наблюдаем в любовных стихах: «мечтание», мысль о возлюбленной — «прелестней бытия» («Обаяние Любви», 1784 или 1787; ср. также «О милое мечтанье», 1778).¹⁵

Характерен в этом смысле «Отъезд» И. И. Дмитриева (1788), где сцена «мечтаний» героя в отчете доме тронута легкой иронией и как бы содержит в снятом виде обе возможные трактовки понятия.¹⁶

Карамзин впервые декларативно утвердил «мечту», «фантазию» как особую ценностную величину, противопоставленную несовершенствам реального — в том числе и социального — мира. В послании «К бедному поэту» это намерение совершенно очевидно, но столь же очевидно и то, что автор его находится в пределах некоего полемиического поля: он должен преодолевать негативное звучание понятия. Отсюда и своеобразный внутренний диалогизм стихотворения, сказывающийся на самой его модальности. Послание построено на системе иронических контрастов, так же как и «Отъезд» Дмитриева; и совершенно так же ирония у Карамзина — это ирония полемического парадокса. Доказываются преимущества «унылого поэта», которого фортуна наградила «пустой сумою» и «в мир с клюкою отпустила», но взамен дала ему способность поэтического воображения. Поэт

... дар воображать имеет
В кармане тысячу рублей,
Копейки в доме не имея. . .
Его живая мысль, как фея,
Творит красавиц из цветка;
На сосне розы производит,
В крапиве нежный мирт находит
И строит замки из песка.¹⁷

В. Н. Олиным (*Олин В. Н.* Письмо о счастье // *Новости литературы.* 1824. Октябрь) в рецензентом «Сына отечества», скрывшимся под анаграммой «А. Н.» («Письмо о счастье, напечатанное в октябрьской книжке „Новостей литературы“, раздаваемых при „Русском инвалиде“» — *Сын отечества.* 1824. № 50), который противопоставляет мечтательности, как следствие «разгоряченного воображения», общественное назначение личности.

¹⁴ См.: *Гуковский Г. А.* Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII века. Л., 1938. С. 290; *Кулакова Л. И.* Очерки истории русской эстетической мысли XVIII века. Л., 1968. С. 195; *Логман Ю. М.* Поэзия Карамзина // *Карамзин Н. М.* Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1966. С. 42—44.

¹⁵ *Муравьев М. Н.* Стихотворения. Л., 1967. С. 201, 157, 177, 230.

¹⁶ *Дмитриев И. И.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1967. С. 252.

¹⁷ *Карамзин Н. М.* Полн. собр. стихотворений. С. 193.

В этом контексте осмысляются и строки: «Что есть поэт? Искусный лжец: Ему и слава, и венец». Это тоже парадокс, потому что внешне негативная характеристика оказывается ложной, за ней открываются вполне позитивные атрибуты чувствительной и творческой натуры. Акцент на «чувствительности» был поставлен еще Муравьевым: «Сии мечтания, чувствительности глас, Приидут ли опять и усладят ли нас?», — писал он в «Письме к ***» (1783).¹⁸ Через сорок с лишним лет П. И. Шаликов сделает примечание к стихотворению С. Н. Глинки «Воспоминание», подписанное обычным псевдонимом Глинки «Мечтатель»: «Мечтатель и добрый человек едва ли не синонимы. Злым некогда мечтать».¹⁹ К 1820-м годам это представление будет уже тривиальностью.²⁰

В 1790-е же годы оно не только не тривиально, но даже и не вполне очевидно и требует поэтических доказательств. «Мечтательству» отводятся, по существу, три сферы: юность, любовь и поэзия; в этих сферах оно получает оправдание и позитивную ценностную характеристику. Чрезвычайно интересна в этом отношении запись М. Н. Муравьева: «Береги сердце свое: вступайся в каждое движение оно со всем жаром юности, возраста мечтаний. Оспоривай каждый шаг в нем распространиающемуся хладу: не попусти, чтоб виною твоею покорил он под суровое подданство свое место явления всех ощущений, всех наслаждений твоих. Что будет с тобою, если затворится оно единожды всякому трогаящему чувствованию, всякому излианию прекрасного, одушевляющего вселенную? Вечная тьма, отсутствие света и счастья».²¹ Итак, для Муравьева существует оппозиция: «чувствительность» и «хлад», т. е. равнодушие к прекрасному и добродетельному.

С этим кругом представлений непосредственно связана «Мечта» К. Н. Батюшкова (1802 или 1803) — первое известное нам стихотворение поэта, в ранней молодости испытавшего сильное литературное и личное влияние Муравьева.²² Стихотворение это важно как для истории поэтических идей, так и для индивидуальной эволюции Батюшкова, и на нем следует остановиться подробнее.

Уже Л. Н. Майков связывал «Мечту» с влиянием стихов Муравьева, прежде всего «К Музе» (1790-е годы). В последние десятилетия была установлена текстуальная связь стихотворения с несколькими произведениями Карамзина, где разрабатывается тема поэтиче-

¹⁸ *Муравьев М. Н.* Стихотворения. С. 216.

¹⁹ Дамский журнал. 1828. № 24. С. 197.

²⁰ См., например, «О мечтании» (Соревнователь. 1818. Ч. 4, кн. 1): «мечтание, дар воображения, принадлежит собственно существам, одаренным чувствительностию» и т. д. (С. 70).

²¹ *Муравьев М. Н.* Соч. СПб., 1856. Т. 2. С. 334.

²² Вопрос о датировке «Мечты» приобретает важное значение, когда речь идет о хронологических этапах эволюции поэтических идей. Сейчас единственным основанием для отнесения стихотворения к 1802 г. является указание Батюшкова, сделанное в 1810 г., что оно написано «на Петергофской дороге, назад тому лет семь». На чрезвычайную зыбкость этого основания обратил внимание В. А. Кошелев (*Кошелев В. А. К биографии К. Н. Батюшкова // Русская литература. 1987. № 1. С. 176*), однако в настоящее время иных, более твердых доказательств у нас нет.

ского творчества, — более всего с «Посвящением кущи» (1791), в свою очередь варьирующим некоторые элементы образной системы «Моей богини» («Meine Gottin», 1780) Гете (в 1809 г. это стихотворение будет переводить Жуковский).²³ «Мечта» у Батюшкова тяготеет к персонификации, так же как у Гете и Карамзина. Есть все основания добавить к списку произведений Карамзина, послуживших Батюшкову ориентиром, и послание «К бедному поэту». Самый облик «бедного поэта» постоянно брезжит в отдельных эпизодах «Мечты» — то в упоминании о «заключеньях» и «оковах», которые мечтатель украшает «розами», то в концовке стихотворения: «Так хижину свою поэт дворцом считает И счастлив! . Он мечтает». Почти все опорные идеи карамзинского послания так или иначе отразились в «Мечте», вплоть до инвектив по адресу «глупцов», лобзающих «прах золотой» у мраморных крылец богачей. Но и этого мало.

И в концепции, и в поэтической фразеологии первое стихотворение Батюшкова опиралось на довольно широкий круг поэтических деклараций, как Карамзина, так и Муравьева, в частности на «Силу гения» последнего, напечатанную в «Аонидах» в 1797 г. Заметим, что и послание Карамзина «К бедному поэту» также находится в этой (второй) книжке «Аонид»; вообще альманах Карамзина, объединивший поэтов по меньшей мере двух поколений, оказывался своего рода антологией современных эстетических и поэтических идей, откуда их черпали молодые поэты. То обстоятельство, что Батюшков знакомился со стихами Муравьева, вероятно, и в домашнем общении, никак не уменьшало значения «Аонид»; есть все основания думать, что популярнейшее издание побывало в руках у молодого поэта. Прямых и очевидных реминисценций из «Силы гения» у раннего Батюшкова нет; они появляются позже. Так, нет сомнения, что первые строки «Послания И. М. М(уравьеву)-А(постолу)» (1814 или 1815): «Ты прав, любимец муз! от первых впечатлений, От первых, свежих чувств заемлет силу гений» — варьируют начало «Силы гения»: «Любимцы гения от самой колыбели Прекрасного заемлют нежный вкус». Быть может, и самый «любимец муз», к которому обращены первые строки батюшковского послания, это не Муравьев-Апостол, как обычно считается, а именно М. Н. Муравьев; напомним, что и статья о Муравьеве была обращена к тому же адресату и в те же годы.

«Сила гения» была одной из важнейших поэтических деклараций позднего Муравьева;²⁴ в ней содержалось зерно не только преромантических, но и романтических эстетических концепций. Так, согласно Муравьеву, гений своевольно избирает своих любимцев; он может посещать и философа, и «пустомелю». Гений — творящая сила, которой нельзя добиться «искусством»; «мгновенным <...> полетам» его не может «подражать» «тяжкий труд и хладно размыш-

²³ См.: *Kočekova N. D. Nikolaj M. Karamsin und K. Batjuskov // Studien für Geschichte der russischen Literatur des 18 Jahrhunderts. Berlin, 1970. Bd 4. Dem Andenken Pavel Naumovič Berkovs (1896—1969) gewidmet. S. 420—424.*

²⁴ Об этом стихотворении см. в примечании Л. И. Кулаковой: *Муравьев М. Н. Стихотворения. С. 349—350.*

лень». Это представление будет развито Пушкиным в «Моцарте и Сальери». В начале XIX в. Батюшков, конечно, не был готов воспринять его, да и у Муравьева оно остается на уровне декларации. Впрочем, Муравьев сразу же ограничивает «романтическое» звучание этой идеи: условие «дарования» для него — «душевно здравие», не замутненное страстями; он не приемлет представления о гениальном безумце. Он разворачивает серию картин, вызываемых гением воображения, — сады Армиды, северные фантазии Юнга и Оссиана, вариации на греческие мифологические сюжеты; именно такие эпизоды, распространяющие поэтическое рассуждение, становятся конструктивным принципом батюшковской «Мечты». Но ближе всего Батюшков соприкасается с элегическими фрагментами исходного текста. Их он выделял в 1814 г. в «Письме к И. М. М (уравьеву) — А (постолу)»: «подобно Тибуллу и Горацию», писал он, М. Н. Муравьев «сожалеет (...) об утрате юности, об утрате пламенных восторгов любви и беспредельных желаний юного сердца».²⁵

Как мы видели, мысль эта проходит у Муравьева неоднократно, например в «Музе» (фрагмент этого стихотворения Батюшков приводит в «Письме. . .») и, еще очевиднее, в «Силе гения»:

Коль беден тот, что скорби хладом
Зрел юности цветы поблекши своя;
Неосторожно свел две сцены жития,
Со утром сумерки, надежды с сожаленьем,
И, чашу роскоши стремительно пия,
Все выпил радости и вместе с вождельнем!

Это уже фразеология «элегической школы», ожидающей момента своего самоопределения. И далее:

Счастливый юноша! прекрасной музы друг!
Питомец грации моральной!
Будь доле в обществе небесных сих подруг;
Довольно времени для истины печальной.
Ах! юности цвет
Уносит резвости, стыдливости, вздыханья. . .
.....
Не разгоняй сей рой сияющий и звучный
Веселий резвых, легких снов,
Которых общества желал бы философ
В своей пустыне скучной,
Желал бы суетно; меж тем как весь их строй
Сегодня учится в уборной
У Нины непокорной,
Которой рабствует и пастырь, и герой.²⁶

Мы вынуждены были привести длинную цитату, потому что в ней содержатся важные акценты. Подлинны дети гения — «веселые, резвые, легкие сны», порождения не уединения, а общества и даже «света». «Печальные истины», «скучная пустыня» — достоя-

²⁵ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 69.

²⁶ Муравьев М. Н. Стихотворения. С. 227—228.

ние «философа», удел которого — мудрость, но не поэзия. Здесь целая концепция, очень существенная для Батюшкова. Его лирический субъект — поэт, и «мечта» есть в сущности творческое воображение. Синкретический комплекс: «детство» («юность»), «поэзия» («мечта», «фантазия»), «любовь» — образует своего рода полюс «чувствительности», как это было и у Муравьева; коннотации: «этикет», «расчетливость», «жизненная проза» — прикрепляются к полюсу «опыта» и «рассудка». «Мудрецы», «стойки» лишены поэтического переживания действительности; их удел — «голые истины», уничтожающие чувственную радость мира и способность замещать несовершенство его поэтической иллюзией. Истинный мудрец — страец веселия, Гораций», силой этой иллюзии преодолевший самый страх смерти: «и смерть урюмую цветами увенчал». Утрата мечты поэтому есть нравственная деградация, и первый шаг к ней — утрата юности, уносящей с собой любовь и способность жить в мире воображения:

Амуrow нежный рой
Морщин не лобызает.
Крылатые мечты
Не сыпят там цветы,

Где тусклый опытность светильник зажигает.²⁷

Публикуя «Мечту» в своем журнале в 1806 г., Н. Ф. Остолопов снабдил строки о «печальных стойках» примечанием: «Новая и прекрасная мысль».²⁸ Цитированные стихи вновь вызвали его одобрение: «счастливые выражения».

Мысль не была совершенно «новой»; нечто подобное было, как мы видели, и у Муравьева, и у Карамзина. Новым был факт утверждения ее в качестве декларации.

В «Мечте» была одна особенность, не отмеченная Остолоповым, которая в дальнейшем приобретает первостепенную важность. Эта особенность — изображение любви «мечтателя» в чувственно-гедонистической форме, не свойственное и даже неприемлемое для русских «шиллерианцев». Но самая концепция «мечтательства» им близка; близка настолько, что они приходят к ней сами, независимо от Батюшкова и на более глубоком уровне осмысления.

В творчестве участников Дружеского литературного общества тема утраты юности и ее «мечтаний» появляется, насколько мы можем судить, довольно рано. Еще в 1798 г. Мерзляков писал:

²⁷ Батюшков К. Н. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1964. С. 56. Ср.: Фридман Н. В. Поэзия Батюшкова. М., 1971. С. 91—93.

²⁸ Любитель словесности. 1806. Ч. III. С. 216—219. См. также: Батюшков К. Н. Соч. М.; Л., 1934. С. 473.

Пало счастья здание стройно
И мечтаний рой пропал
.....
Бурям грому обнажился
Ты внезапно злой судьбой
.....
Жизнь твоя — кипяще море;
Ты один, один средь волн
Предаешь пустыне челн...²⁹

Эти стихи интересны тем, что в них уже намечены будущие центральные лирические темы и образы стихов Жуковского, причем именно «шиллеровских» стихов: расставание с мечтой, аллегория жизненного челна в бурном море... Пока все это еще остается как бы на периферии литературного сознания. Любопытно, однако, что из обширного поэтического репертуара тем и мотивов выбираются именно эти, которые потом прикрепятся к имени Шиллера. Ср. у С. Родзянки в переводе из Галлера:

Заря моя прошла, — мой полдень пролетает;
Быть может, ранняя ночь мой вечер упредит:
Умру для мира я — для друга буду жить!³⁰

У А. Кайсарова:

Я строил замки — разрушались;
Я снова строить начинал:
Мои мечтанья миновались,
Я телом и душой увял!
Теперь в развалинах стою!³¹

Традиционная тема в стихах участников кружка попадает в эстетический фокус. Более того, уже на этих стадиях своей эволюции она отличается той мерой биографической условности, которая потом стала излюбленным предметом критических нападков. Кайсаров «увял» «телом и душой», по-видимому, в возрасте двадцати с небольшим лет. Андрей Тургенев в 1802 г. пишет элегическую lamentацию «И в двадцать я уж лет довольно испытал!», с характерными мотивами и даже формулами:

... должен лишь в прошедшем жить,
В прошедшем радость находить;
И только иногда отрадною слезою
Увявшее сердце оживлять.
Невинность сердца! Утро ясно
Блаженных детских дней! Зачем ты так прекрасно,
Зачем так быстро ты?..³²

²⁹ Мерзляков А. Утешение в печали // Приятное и полезное препровождение времени. 1798. Ч. 18. С. 138.

³⁰ Родзянка С. Отрывок о вечности. (Из Галлера) // Утренняя заря. М., 1803. Кн. 2. С. 46.

³¹ Кайсаров А. Моя надежда // Соревнователь. 1818. Ч. 4. С. 223—224.

³² Поэты 1790—1810-х годов. Л., 1971. С. 239, 825.

Конечно, во всех или почти во всех случаях для этих элегических жалоб есть свои, хотя бы субъективные, биографические причины, но перед нами целая литературная тенденция, которая не может быть объяснена даже совокупностью индивидуальных биографических фактов. За ней стоит общность мироощущения и умонастроения.

Тема «утраты молодости» в Дружеском литературном обществе получила идеологическое наполнение. В своем мировоззренческом качестве она подверглась рефлексии и стала предметом многократных совместных обсуждений. Уже на первом собрании Общества Мерзляков выдвинул ее как автономную. Его речь «О главных законах Общества» 12 января 1801 г. в некоторых местах производит впечатление прозаического пересказа стихотворения 1798 г.: «расставшись с весною лет своих», говорил он, мы расстаемся с «чистотою наших желаний»; в «тревожном море света» над юношами-друзьями нависает угроза нравственного перерождения. «Золотые лета» юности «драгоценны», и Мерзляков призывал сохранить рожденное ими чувство дружеского единства. Мерзляков говорит совершенно то же, о чем писал Муравьев, но говорит в категориях шиллеровского «энтузиазма». ³³ Утрата энтузиазма для него — абсолютное зло, проистекающее от внешних причин, более всего от порочного общества. Здесь сказывается преимущественно социальная ориентация, характерная для позиции Мерзлякова. Иначе смотрит на перспективы развития личности Жуковский (речь «О счастье»). Как и Мерзляков, он сожалеет об утрате «юных младенческих лет», но причины ее ищет в самой человеческой психологии. Он призывает «укрепиться мужеством и силою» против грядущих испытаний; молодость «пролетит как легкий быстрый сон», «огнь эфирный, огонь чувства» погаснет, и настанет время «зимы», когда «мысль ужасная, горестная о скором разрушении заступит место привлекательных мечтаний». ³⁴

Через два года, в рецензии на «Путешествие в Малороссию» Шаликова, все эти темы достигнут высокой степени концентрации: «время юности» с ее «мечтами» — «метеорами юного воображения», когда юноша в пламенном порыве «хотел бы, кажется, всю натуру прижать к своему сердцу», сменяется увяданием чувств, и «бедный человек, лишенный магической силы, которая прежде создала вокруг него волшебный мир, напрасно унылым взором ищет прелестей в пышной, великолепной натуре; вокруг него — развалины! Гроб и смерть остались для него в будущем; воспоминания — в прошедшем, воспоминания прелестные и вместе печальные...». ³⁵ Здесь та же идея «энтузиазма», что и у Муравьева, то же утверждение примата дружбы (впрочем, также любви и свободы) в системе

³³ См.: *Истрин В. М.* Из документов архива братьев Тургеневых. Дружеское литературное общество 1801 г. (Дополнение) // Журнал Министерства народного просвещения. 1913. № 3, отд. 2. С. 4.

³⁴ Там же. С. 10—11.

³⁵ *Жуковский В. А.* Полн. собр. соч. Под ред. А. С. Архангельского. Пг., 1918. Т. 3. С. 11—12.

человеческих ценностей, но утрата их, согласно Жуковскому, происходит в силу всеразрушающего закона времени. Так намечаются проблематика и первоначальный абрис будущей элегии, причем именно «унылой элегии»; в прозаических фрагментах мы без труда обнаружим своеобразные конспекты и парафразы будущих поэтических формул; в последнем из цитированных текстов ощущаются прямые реминисценции из «Идеалов» Шиллера. Эти идеи занимают едва ли не всех участников кружка. Цитированный нами элегический отрывок Андрея Тургенева находится в кругу тех же психологических и поэтических проблем, намеченных уже Муравьевым: утрата молодости и «мечтаний» влечет за собою охлаждение поэтического начала, «старение души», лишь отчасти компенсируемое «опытом»; в этом последнем заключены негативные потенции нивелирования личности, подчинения ее жизненной «прозе».

«Идеалы» Шиллера словно специально были написаны для поэтической иллюстрации тех проблем литературного и этического свойства, которые занимают Жуковского и его друзей в начале 1800-х годов. Это рефлексированный метафорический рассказ о последовательной утрате любви, счастья, славы и истины, на смену которым приходит труд (занятие, *Beschäftigung*) и дружба. Но в 1806 г. Жуковский, по-видимому, не был еще готов полностью воспринять жизненную философию «Идеалов», и он обрывает свой перевод там, где оканчивается лирическое оплакивание утрат. Эта тема занимает его более всего, и результатом оказывается уже известный нам набросок перевода из Парни.



И творчество, и самая личность Эвариста Парни были прямым порождением той эпохи французской поэзии, когда прециозная лирика рококо уже уходила в прошлое, а преромантизм не утвердил еще своего безраздельного господства. Уже в 1790-е годы, однако, у него была репутация поэта, владевшего языком чувства и природы; Женгенэ в своем известном послании к нему противопоставлял его элегии измельчавшей поэзии салона, с ее «ироническим жаргоном», «нескромными шуточками», которая, кривляясь, объявляла себя образцом стиля. «Ты явился, — говорил Женгенэ, перефразируя слова Буало о Малербе, — и царство острословия окончилось; воцарилась Природа и Парни».³⁶ Это суждение было почти всеобщим, хотя, конечно, несколько преувеличенным под влиянием эстетических веяний времени: Парни отнюдь не избежал воздействия галантной поэзии, и его эротизм был столько же естественным выражением чувства, сколько культурным феноменом, закрепленным поэзией предреволюционной эпохи.

³⁶ См.: Мильчина В. А. Французская элегия конца XVIII—начала XIX в. // Французская элегия XVIII—XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры. М., 1989. С. 15—16. Ср. также: Этхинд Е. Г. Поэзия Эвариста Парни // Парни Э. Война богов. Л., 1970. С. 197 и след.

Любопытно, что им восторгались и Шатобриан, и Вольтер — два антипода в эстетическом отношении. В блестящем биографическом очерке Сент-Бева, написанном уже в 1844 г., историк и эссеист романтической эпохи взглянул на самую личность Парни сквозь призму преромантической и романтической эстетики, особенно подчеркнув, что он был креолом, уроженцем острова Бурбон близ Мадагаскара, что экзотическая природа была колыбелью его элегий и идиллий и что от рождения он получил восприимчивость к музыке и чувственность южанина.³⁷

Как мы говорили, это не вполне точно, однако отражает репутацию поэта в сознании как современников, так и потомков, и вряд ли случайно, что первыми переводами из «кавалера Парни» на русский язык оказались «Мадагаскарские песни» — этот манифест руссоистского экзотизма, своего рода аналог более поздних литературных исканий Бернардена де Сен-Пьера и Шатобриана.

В 1796 г. П. Ю. Львов, тогда пылкий поклонник сентиментальной литературы (позднее преобразившийся в столь же рьяного «беседиста»), печатает прозаический перевод «Мадагаскарских песен»; несколько позднее к ним обращается и П. А. Пельский, приятель Карамзина и участник его изданий. В ближайшие же годы появляются и первые переводы элегий Парни. До последнего времени не было известно, что одним из ранних его русских интерпретаторов был И. И. Дмитриев; его миниатюра «Люблю и любил» (опубликована в 1805 г.), с ее изящной и пессимистической концовкой, есть прямой перевод элегии VIII из IV книги «Poésies érotiques»; через три года новый перевод ее сделает В. В. Измайлов. В ближайшие же годы к Парни обратятся совсем молодой тогда Н. Д. Иванчин-Писарев и В. Л. Пушкин. Творчество французского элегика оказывается достоянием русской сентиментальной поэзии.³⁸

Лирический субъект элегии Парни, как мы уже упоминали, все время обнаруживает черты некой двойственности. Тяготение к «природе» и культ естественности чувства ни в малой мере не делают его уединенным отшельником; он принадлежит сфере цивилизации и строит своих чувств, и своими эстетическими и этическими ориентациями. Он может быть «ветреным любовником» и писать изящные мадригалы «в галльском стиле»; он прокламирует любовное непостоянство в ответ на упорство своей возлюбленной («Dépit»). Любовь — игра, в которой счастлив даже обманутый («A une ami, trahi par sa maîtresse»); нужно наслаждаться в юности и отнять у старости все, что можно («A mes amis»; это стихотворение будет переводить молодой Пушкин). Как и позднее Карамзин, Парни адресует последние «Неверным» («Aux infidelles»), но решает тему в духе традиционной для «легкой поэзии» галантной игры; вообще «блестки остроумия», за мнимое отсутствие которых его будут хвалить, ему

³⁷ *Sainte-Beuve C. A. Portraits contemporains* Nouvelle éd Paris, 1889 T 4 P. 429—433

³⁸ См. свод материалов о русских переводах Парни в кн.: Французская элегия XVIII—XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры. С. 27—34, 609—623.

в высшей степени свойственны. Связь Парни с традицией «легкой поэзии» несомненна, однако она ощущалась современниками не столь остро, как его новаторство, потому что была эстетически привычна. Заметим, впрочем, что мотив бегства в природу светского героя-интеллектуалиста, утомленного суетой общества, был весьма распространен и у классиков «*poésie fugitive*», например у Шолье; в очень своеобразном варианте он появляется и в «*La Chartreuse*» Грессе, откуда его заимствуют, в частности, Батюшков, а позднее Пушкин.

Все это было противопоставлено русским элегикам «шиллеровского» типа, но отнюдь не противоречило эстетическим установкам Карамзина, Дмитриева и их первых последователей. Вяземский рассказывал, что В. Л. Пушкин в молодости входил в «дружеское и несколько разгульное общество под именем Галера», где товарищем его был Н. Ф. Хитрово, будущий муж известной Е. М. Хитрово; «ловкий и счастливый волокита», мастер любовных проделок, он носил с собою в гусарской сумке книгу элегий Парни.³⁹ Здесь случай явно «литературной», но неотрефлектированной ориентации; у Карамзина же и в особенности у М. Н. Муравьева проблема «легкой поэзии», как мы уже упоминали, включается в широкий философский контекст, охватывающий всю сферу представлений о человеке «естественном» и «общественном». В «Мыслях об уединении» (1803) Карамзина концепция «общественного человека» получает наиболее развернутое обоснование: человеческое сердце «образовано чувствовать с другими и наслаждаться их наслаждением». «Яд в свете, антидот там же».⁴⁰ Поэтому бегство в природу от обманутых надежд, от людей, от общества иллюзорно и, более того, невозможно психологически. Все это довольно близко к тому, что писал Шефтсбери.⁴¹

Новое поколение поэтов могло, таким образом, отправляться от основоположников сентиментальной эстетики и развивая концепцию «мечтательства», и обращаясь к традиции рококо. В «Мечте» Батюшков пошел по первому пути; в стихах последующего периода обогатил свою поэтику за счет второй. В «Речи о влиянии легкой поэзии на язык» (1816) он последовательно развивает муравьевскую концепцию «легкой поэзии» как поэзии общества. «... сей род словесности беспрестанно напоминает об обществе; он образован из его явлений, странностей, предрассудков и должен быть ясным и верным его зеркалом». Лучшие авторы в этом роде, продолжает он, провели жизнь «посреди общества Екатеринина века»; «там заимствовали они эту людскость и вежливость, это благородство, которых отпечаток мы видим в их творениях: в лучшем обществе научились они угадывать тайную игру страстей, наблюдать нравы, сохранять все условия и отношения светские и говорить ясно, легко и приятно».⁴²

Здесь, несомненно, отражаются и основные требования карамзинской языковой и литературной программы; самый облик Муравьева

³⁹ См.: Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1883. Т. 8. С. 492—493.

⁴⁰ Карамзин Н. М. Соч.: В 2 т. Л., 1984. Т. 2. С. 120—121.

⁴¹ См.: Шефтсбери. Эстетические опыты. М., 1975. С. 104—105.

⁴² Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 13—14.

Батюшков в эти годы стилизует под эталон «чувствительного человека», «прекрасной души», готового вместе с Руссо предаться «сладостной мечтательности» на лоне природы.⁴³ «Мечтательность» и «светская беседа» не противоречат друг другу, равно как и «уединение» и «лююдскость».

Из всех современных поэтов Запада Парни едва ли не в наибольшей мере вписывался в эту систему представлений. Она предопределила — как это было уже с Шиллером — и самый факт исторического вызова, и имена людей, этот вызов осуществивших, и, наконец, направление отбора и интерпретации поэтического материала.

В числе первых переводчиков элегий Парни оказались Жуковский и Батюшков, еще раз обнаружившие параллелизм своего литературного развития.

И Жуковский, и Батюшков остановились на двух элегиях с единой темой любовной утраты.

Выбор Жуковского пал на VI элегию 4-й книги «*Poésies érotiques*», которая, как мы уже сказали, вполне корреспондировала со всем кругом его элегических замыслов 1806 г. Вместе с тем она давала пейзажный аналог «кладбищенской поэзии». Герой элегии, гонимый ревностью и тоской разлуки, бежит в пустыню, и пред ним развертываются картины ужасной и величественной природы. Для Парни эта «пустыня» не только литературный топос: он описывал дикие и экзотические уголки своего родного острова. Пейзажные мотивы приобретают почти автономный характер; вместе с тем они принадлежат суггестивному языку элегии; разница с «Сельским кладбищем» в том, что обозначается не меланхолия, а душевное смятение. Изображение гор, диких лесов, пропастей соответствует эстетике величественного и ужасного. Любопытно, что вначале последователь, а потом антагонист Парни Ламартин сохранит приверженность к этой элегии, которую будет повторять наизусть.⁴⁴

Одновременно с Жуковским эту элегию переводит и А. Ф. Мерзляков, и, конечно, в этой синхронности сказывалась общность литературных ориентаций, в 1806 г. еще не окончательно выветрившаяся. Может быть, оба замысла были как-то связаны. Перевод Мерзлякова был напечатан в 1806 г.; перевод Жуковского остался неоконченным. О нем знал Александр Тургенев, писавший Жуковскому уже в 1822 г.: «Зачем не кончил перевод элегии Парни?»⁴⁵

Между тем закономерность была не только в том, что Жуковский начал переводить эту элегию, но и в том, что он охладел к ней и в дальнейшем вообще прошел мимо элегического творчества Парни. Гораздо большее значение оно имело для Батюшкова.

Батюшков также обратился к 4-й книге «Эротических стихотворений», причем даже несколько ранее Жуковского, и результатом его

⁴³ Там же. С. 62—63.

⁴⁴ *Sainte-Beuve C. A. Portraits contemporains*. Т. 4. Р. 440.

⁴⁵ Русский архив. 1902. № 6. С. 340.

работы была «Элегия» («Как счастье медленно приходит...»).⁴⁶ Оригинал — элегия XI — стал затем в русской поэзии не менее популярен, чем элегия VI; известны еще по крайней мере два его перевода.⁴⁷

Если бы Батюшков в эти годы был связан с прежними участниками Дружеского литературного общества или хотя бы только с Жуковским, мы могли бы предположить, что его «Элегия» возникла под прямым воздействием их речей и размышлений:

На свете все я потерял,
Цвет юности моей увял. . .

Это — прощание с юношеским «энтузиазмом», прямым порождением которого являются «надежда», «мечта» и любовь. И несколько ранее:

Обман надежды нам приятен,
Приятен нам хоть и на час!
Блажен, кому надежды глас
В самом несчастье сердцу внятен!
Но прочь уже теперь бежит
Мечта, что прежде сердцу льстила;
Надежда сердцу изменила. . .⁴⁸

Здесь самая фразеология, самая система поэтических понятий как будто взята у раннего Жуковского. Даже формула «несносной правды вижу свет» предвосхищает будущие инвективы против холодного опыта, уже наметившиеся в «Мечте». И у Парни, и у его ближайших последователей есть этот мотив; так, в концовке XXII элегии 3-й книги «Les Amours» Бертена читаем: «La douce illusion ne sied qu'à la jeunesse» («Лишь юности приличествуют сладостные заблуждения»), а затем следует упоминание о «суровой мудрости» («l'austère Sagesse»), совсем как у раннего Батюшкова.⁴⁹ Но Батюшков не просто переводит Парни, он его перерабатывает, исключая все, что характеризует любовь субъекта как чувственную страсть, «опьянение» («ivresse»), безумство («délire»), пламенные порывы («transports brûlans»), тихое сладострастие («paisible volupté»). Идя путем, отличным от пути Жуковского, он приходит почти к тому же художественному результату.

Судьба первых русских переводов Парни, принадлежащих первым русским элегикам новой формации, показывает, таким образом, диалектическую сложность процесса освоения французской элегической традиции. Мы бы определили ее как диффузию эстетических идей. «Легкая поэзия» — порождение салонной аристократической культуры — входит в формирующуюся сентиментальную и прероман-

⁴⁶ Северный вестник. 1805. № 3. С. 338—339.

⁴⁷ См.: Французская элегия XVIII—XIX вв. в переводах поэтов пушкинской поры. С. 617.

⁴⁸ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 337.

⁴⁹ Oeuvres complètes de Bertin, avec notes et variantes, précédées d'une notice historique sur sa vie. Paris, 1824. P. 178. Элегия, по-видимому, относится к 1782 г.

тическую литературу, в сущности ей враждебную, и начинает подчиняться ее законам, деформируясь сообразно их требованиям, но в то же время и сама она оставляет в ней весьма заметный след. Ориентация на Шиллера не помешала раннему Жуковскому все же заинтересоваться Парни; ориентация на «легкую поэзию» не воспрепятствовала Батюшкову переводить Парни «по Шиллеру». Все это лишь внешне предстает как исторический парадокс: закономерность его будет проявляться по мере эволюции жанра. Мы упоминали уже о том, что «Прощанье старика» Жуковского имеет своим источником Шолье, но источник этот переработан совершенно в том же «элегизирующем» ключе, какой мы наблюдали у Батюшкова: «разрушенные мечты» отсутствуют в исходном тексте, где автор прощается с «пустыми и роскошными удовольствиями» («*plaisirs vains, fastueux*»); любовь же, которую он «теряет» со слезами на глазах (здесь перевод Жуковского совершенно точен), характеризуется не только как «нежное и тонкое чувство» («*sentiment tendre, délicieux*»; у Жуковского «восторг души», «сладость тихая»), но и как чувство живое и сладострастное («*voluptueux et vif*»);⁵⁰ эти эпитеты Жуковский не только опускает, но и создает противоречащий им контекст.

В этом общем русле литературной эволюции в поле зрения обоих поэтов неизбежно должна была попасть фигура общего учителя и сентиментальных и прециозных поэтов, фигура почти символическая, представавшая уже нескольким поколениям как источник и воплощение самых разнообразных эстетических идей. Мы говорим о Горации.⁵¹

Горацианские мотивы явственно звучали у Батюшкова уже в «Совете друзьям» (опубликовано в 1806 г.): неумолимый бег времени заставляет ловить миг радости в предвидении неумолимой смерти. В эту очень характерную вариацию знаменитой оды к Постуму (*Carmina*, II, 14), которую Батюшков цитирует и в письмах, вплетается элегический мотив «забытой могилы», которую никто не почтит слезой. Впрочем, в этом стихотворении Батюшков гораздо больший «горацианец», чем сам Гораций, и понятно почему: мотивы наслаждения приходят не непосредственно из подлинника, где они приглушены, а из интерпретаций Горация в «легкой поэзии» XVII—XVIII вв. (напомним, что из нее взят эпиграф к стихотворению).

Заметим очень симптоматичные оттенки в восприятии самого облика Горация. «Тонкий философ, тонкий придворный, Гораций доказал, что человек не может быть совершенно счастлив, что сердце наше есть источник вечных желаний, и всегда новых». Гораций

⁵⁰ *Poètes du second ordre, précédés d'un choix des vieux poètes français*. Paris, 1810. T. 9. Chaulieu et Lafare. P. 288—289.

⁵¹ О Горации в России см.: *Busch W. Horaz in Russland*. München, 1964. О Батюшкове и Горации см.: *Майков Л. Н.* Батюшков, его жизнь и сочинения. 2-е изд., пересмотренное. СПб., 1896. С. 71 и след.

воспринимается как представитель «общественной поэзии», т. е. «легкого стихотворства», — отсюда и подчеркивание принадлежности его ко двору Августа, «людскости» («urbanité»). Его стремление к уединению в «деревенском домике» — оборотная сторона той же «людскости»; он словно иллюстрирует собой то понимание уединения, которое находится в сочинениях Шефтсбери, Муравьева и Карамзина. С другой стороны, Гораций — «философ», сочинения которого содержат «глубокие и утешительные» «истины» (здесь Батюшков ссылается на И. М. Муравьева-Апостола, беседы с которым поддерживали в нем это убеждение). Один из философских и жизненных принципов его — внутренняя свобода: «он отказался от почестей, страшился забот, любил уединение». Это — «прекрасная душа» и ум, обладающий способностью к проникновению в глубины человеческой психики.⁵²

Приведенные цитаты относятся к 1810—1811 гг., когда Батюшков записал в свою записную книжку рассуждение «О Горации», дающее очень важный комментарий к его собственным «горацианским» стихам. В той же записной книжке мы встречаем и имена «эпикурейцев» нового времени, которые стоят в одном ряду с Горацием: Шолье, Шапель, Грессе. В ближайшие же годы Батюшков будет характеризовать их почти в одинаковых выражениях. М. Н. Муравьев, «подобно Тибуллу и Горацию, сожалеет (<...>) об утрате пламенных восторгов любви и беспредельных желаний юного сердца, исполненного жизни и силы» («Письмо к И. М. М(уравьеву)-А(постолу)». О сочинениях г. Муравьева», 1814).⁵³ Гораций и Тибулл здесь — элегики и почти предшественники Шиллера с его «Идеалами». Почти в то же время нечто подобное говорится о Шолье: «Счастливый Шолье мечтал под ветхими и тенистыми древами Фонтенейского убежища; там сожалел он об утрате юности, об утрате неверных наслаждений любви» («Нечто о поэте и поэзии», 1815).⁵⁴ Это замечание соответствовало, впрочем, восприятию творчества Шолье в начале XIX в.; автор анонимного биографического очерка, приложенного к переизданию его сочинений 1810 г., отмечал как отличительную черту «оттенок меланхолии», лежащий на его сочинениях, и пытался определить ее особое качество по сравнению с элегизмом Тибулла; он вспоминал также о Горации и Анакреоне, с которыми обычно сравнивали Шолье.⁵⁵

Батюшков находился, таким образом, в кругу распространенных идей времени; однако в индивидуальном его творчестве они приобрели особую значимость.

Осенью 1809 г. начинается заочное литературное сближение его с Жуковским: он посылает в «Вестник Европы» «Воспоминания 1807 года» и «Тибуллову элегию III», которые и появляются в ноябрьской и декабрьской книжках журнала. В декабре 1809 г.

⁵² Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 26—28.

⁵³ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 69.

⁵⁴ Там же. С. 24—25.

⁵⁵ Notice sur Chaulieu /// Poètes du second ordre... Т. 9. Chaulieu et Lafare. P. XV—XVI.

или начале января 1810 г. происходит его знакомство с Жуковским, вскоре перешедшее в дружескую связь. С 1810 г. Батюшков систематически печатается в «Вестнике Европы»; в этом году он публикует здесь более двух десятков стихотворений — случай, беспрецедентный в его творческой практике. Параллелизм литературного развития завершается прямыми литературными контактами.

Это происходит как раз в то время, когда Жуковский проходит полосу увлечения Горацием.

Кратковременный период «горацианства» Жуковского обычно не привлекает к себе особенного внимания, между тем он имел важное значение для последующей русской элегической лирики. Этот период представлен несколькими стихотворениями 1809—1813 гг., образующими некое философское и тематическое единство, в том числе «К Филону» («Die Grazien» (1790) Ф. Маттисона) — горацианской одой, с имитацией античной метрики, с анакреонтическими темами вина, любви и поэзии, и «К Делию»; в последнем стихотворении Жуковский обратился уже непосредственно к самому Горацию (Carmina, II, 3) — к одному из самых знаменитых стихотворений римского поэта, декларативно утверждающему идеал умеренности, наслаждения настоящим перед лицом неизбежной для всех смерти.

Как и другие известные уже нам лирические замыслы Жуковского, перевод из Горация осмысливается в контексте его дневников, писем и прямых лирических признаний в стихах. Все они говорят о временно преодоленном кризисе; осмысление его приводит поэта и моралиста к идее умеренности, замкнутого семейного и дружеского круга и непосредственного переживания настоящего. Как и гедонизм Горация, гедонизм Жуковского в существе своем пессимистичен: он питается резиньацией, наслаждением воспоминания о «самой скорби», как писал когда-то в «Элегии» Андрей Тургенев. Собственно говоря, первоначальный абрис этой программы есть уже в «Сне могольца» (1806), «Цапле» (1806) и дневниковых записях 1805 г., где имплицитно выражена идея «aurea mediocritas». В нескольких произведениях Жуковского этого времени идет речь о прошедшем, настоящем и будущем в человеческой судьбе;⁵⁶ в четверостишии «Моя тайна», отрывке «Уединение», стихотворении «К самому себе» (1812) тема проецирована им на собственную личность:

Ты унываешь о днях, невозвратно протекших,
Горестной мыслью, тоской безнадежной их призывая —
Будь настоящее твой утешительный гений!
Веря ему, свой день проводи безмятежно!⁵⁷

⁵⁶ См.: Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». С. 95.

⁵⁷ Жуковский В. А. Стихотворения. Л., 1940. Т. 2. С. 181.

Собственно, мысль в последнем стихотворении та же, что и в оде «К Делию»; изменена только модальность поэтического высказывания. «К Делию» переносит акцент на сцены дружеского пира, наслаждения настоящим, стоического отношения к смерти; напомним, что идеи эпикуреизма и стоицизма в ряде случаев выступали как продолжение друг друга. Здесь опять возникают точки соприкосновения с Батюшковым.

Стихи Батюшкова, с которых началось его сотрудничество с Жуковским, почти все (исключая малозначительные эпиграммы и стихи на случай) имеют один сквозной мотив: удаления на лоно природы, в частную жизнь от жизненных сует и пороков «света». Это мотив традиционно гораццианский; он близок — хотя и не тождествен полностью — тем идеям, какие занимали и Жуковский. Он проходит и в «Воспоминаниях 1809 года», и в «Тибулловой элегии III», и в «Сне могольца» (из Лафонтена). Последнее произведение Батюшков переводит вслед за Жуковским: переводы появляются один за другим в 1807 и 1808 гг.; в «Вестнике Европы» Батюшков печатает его вторично, с изменениями. Существует мнение, что публикация была актом полемики.⁵⁸ Вряд ли это так. Оба автора сохраняют центральную идею сказки Лафонтена: визирь, находящий отраду в уединении («среди пышного двора» у Жуковского; «оставя двор и град» у Батюшкова), попадает в рай после смерти; пустынный-дервиш, таскавшийся на поклон к визирям, обречен на адские мучения. Обращение к одному сюжету, принципиально важному не в деталях, а в целом, — акт единомыслия, а не расхождения. Гораццианская идея оказывается равно близка обоим поэтам, и оба вслед за Лафонтеном заканчивают свой перевод маленькой элегией с автобиографическим содержанием.

Вовсе не случайно поэтому, что большое рассуждение о Горации появляется в 1810 г. в записной книжке Батюшкова (кстати, подаренной ему Жуковским в начале знакомства) и тогда же — в переработанной редакции «Мечты», переданной Жуковскому для «Вестника Европы», — возникает новый фрагмент, которому Батюшков придает особое значение, — фрагмент о Горации:

Певец веселия, Гораций!
Ты сладостно мечтал,
Мечтал среди пиров и шумных и веселых
И смерть угрюмую цветами увенчал!

И далее:

⁵⁸ См.: Кошелев В. Константин Батюшков. Странствия и страсти. М., 1987. С. 105—108. Автор обращает внимание на необычность обращения Батюшкова к тому же сюжету, что и Жуковский, и на факт перепечатки ранее опубликованного стихотворения — «случай не менее редкий у Батюшкова» (с. 105). Последнее неточно. В № 4 и 5 «Вестника Европы» почти все публикации Батюшкова — перепечатки: «Веселый час» (переработка «Совета друзьям»), «Безрифмина совет», «Мадригал новой Сафе», «Сон могольца», «Мечта». Почти все эти стихотворения — новые редакции. Различия в переводах, проанализированные В. А. Кошелевым, не свидетельствуют о полемике; разница индивидуальных трактовок при переводах естественна.

Мечтал... и вдруг мечтой
Восторжен сладострастной,
У ног Глицерии, стыдливой и прекрасной,
Победу пел любви
Над юностью беспечной,
И первый жар в крови,
И первый пыл сердечный...⁵⁹

В этом фрагменте интересно каждое слово, и нам придется еще к нему возвращаться. Сейчас важна самая закономерность его появления, и именно в 1810 г., когда формируется гедонистическая лирика Батюшкова. Чувственный характер картины несомненен, но столь же несомненно, что Гораций наделен атрибутами «чувствительного человека» («мечтательность») и что в этой чувственности все время сквозит спиритуалистическое начало. Все это вполне соответствует уже прочитанным нами характеристикам Горация в прозе и в письмах Батюшкова.

Вполне закономерно, что в это же время (и даже в том же номере «Вестника Европы») публикуется и новая редакция «Совета друзей» — «Веселый час»; двумя неделями ранее в том же журнале печатается «К Делию» Жуковского. С почти фатальной закономерностью Батюшков и Жуковский вновь подходят к одному художественному результату с разных сторон: один — от немецкой, другой — от французской анакреонтической традиции.

Французская «легкая поэзия» подсказывала несколько фундаментальных поэтических понятий, которые сформируют целый ряд мотивов в творчестве Батюшкова, в том числе и элегическом. Судьба этих понятий в известной мере сопоставима с судьбой понятия «мечта», и уже в процитированном нами отрывке о Горации они составили сочетание, привычное нам, но почти оксюморонное для сознания XVIII в.

Одно из них — понятие «сладострастие». Оно (как и «мечта») изменило свою аксиологию и отчасти семантику.

В «Словаре Академии Российской» «сладострастие» определяется как «преданность страстям» — значение несколько более общее, чем «сластолюбие» («удовлетворение плотским прихотям») или «любострастие» (в том же значении, что и «сластолюбие»).⁶⁰ В лексике XVIII в. «сладострастие» имеет явный пейоративный оттенок; ср. у Н. П. Николева: «знает хоть амур, но в сладострастии не тонет» («Раздумья пииты», 1797).⁶¹ Еще более очевиден этот оттенок в рассуждении М. Н. Муравьева: «Сколько прелестей во зло употребили письмена, чтобы возбудить в слабых смертных искры сладострастных желаний, худо кроющихся под пеплом!».⁶² Такой же оттенок ощуща-

⁵⁹ Батюшков К. Н. Полн. собр. стихотворений. С. 227—228.

⁶⁰ Словарь Академии Российской, по азбучному порядку расположенный. СПб., 1822. Ч. VI. От «С» до конца. С. 212, 215.

⁶¹ Поэты XVIII века. Л., 1972. Т. 2. С. 81.

⁶² Муравьев М. Н. Соч. Т. 2. С. 312.

ется и у Державина: «Исполнясь сладострастна жару, Твоей всех пляской восхищай» («Цыганская пляска», 1805).⁶³ В том же стихотворении почти синонимически употреблено слово «сластолюбие». Напомним, что уже для Даля оба понятия тождественны; «сладострастие», согласно его толкованию, — «наклонность к чувственным наслаждениям, плотоугодие, плотская страсть», «сластолюбие — то же».⁶⁴ Реабилитация этого понятия принадлежала поэзии рококо; по точному замечанию исследователя, «сладострастие» («volupté») — одно из наиболее всеобъемлющих понятий этой эстетической системы, означающее все возможные стадии не только физического, но и духовного наслаждения, более того — гармоническое равновесие между тем и другим. «Volupté» предполагает, между прочим, владение «искусством любви» в наиболее утонченных формах, эстетизирующих чувственное влечение, и высокий уровень его интеллектуального и эстетического переживания. Это — «наслаждение человека изысканной культуры» («das Genießen eines kultivierten Menschen»); в таком качестве понятие возникает под пером и Шолье, и молодого Вольтера.⁶⁵

Два послания «Sur la volupté» («Épître VI» и «Épître XII. A. M.***») П.-Ж. Бернара (1710—1775), прозванного «Жантиль-Бернаром», арбитра по части любовного этикета, могут служить своего рода декларативным обоснованием этого понятия во французской лирике периода рококо. В соответствии с канонами эротической поэзии он описывает уединенное убежище любви перифрастическим языком с мифологическими и историческими античными ассоциациями; так позднее будет поступать Парни, а в России — Батюшков. «Трианон Цитеры», «Петроний за столом Лукулла» — все это не античные реалии, а след прециозного языка, культурный знак для избранных. Эстетизируется не только быт, но и пейзаж: «светящаяся колесница погружается во влажные поля Фетиды», отблески умирающего дня уступают место восходящему Вesperу. Все это явится в гармонически упорядоченном виде у Парни; блески прециозного «остроумия» будут им отвергнуты, но общий принцип перифрастического эстетического описания будет сохранен.⁶⁶

В ранних стихах Батюшкова понятия «сладострастие» еще нет; оно появляется как раз в рассматриваемый нами период. Мы находим его, в частности, в переводах из Парни. Ср. в «Ложном страхе» (1810):

Долго б смертные вкушали
Сладострастие в мечтах.

В «Мщени» (1815):

⁶³ Державин Г. Р. Стихотворения. Л., 1957. С. 306.

⁶⁴ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. 2-е изд. <...>. СПб.: М., 1882. Т. 4. С. 217.

⁶⁵ Rohrmann E. Grundlagen und Charakterzüge der französischen Rokoko-Lyrik. Breslau I, 1930. S. 77 ff. Ср. у Шолье, например «La vieillesse d'un philosophe épicurien, en 1703. Ode» (Poètes du second ordre... Paris, 1810. Т. 9. Chaulieu et Lafare. P. 115.

⁶⁶ См.: Oeuvres de Bernard. Paris, 1823. P. 249, 274—278.

Совершенно закономерно, что «мечтой сладострастной» наделяет Гораций в новой редакции «Мечты». Это сочетание в языке XVIII в. имело бы подчеркнуто негативный смысл; к 1810 г. успели утвердиться новые ценностные значения. В «Счастливец» (1810) «сладострастие» придает позитивный моральный смысл:

Душ великих сладострастье,
Совесь! зоркий страж сердец!

«Сладострастие» выступает как синоним духовного наслаждения. То же видим и в «Послании к Тургеневу» (1816):

Найти умел в одном добре
Души прямое сладострастье!⁶⁷

В 1811 г. Батюшков пишет Гнедичу: «Где счастье? Где наслаждение? Где покой? Где чистое сердечное сладострастие, в котором сердце мое любило погружаться? Все, все улетело, исчезло. . . вместе с песнями Шюлио, с сладостными мечтаниями Тибулла и милого Грессета, с воздушными гуриями Анакреона».⁶⁸ Поэтическая лексика становится достоянием дружеского письма.

«Лень» («paresse») и праздность, досуг («oisiveté») — два других эстетических термина, важных в поэтике Батюшкова. Они означают «не ничегонеделание, но состояние покоя, отсутствие самопринуждения, внутреннее равновесие, при котором человек может предаваться духовному занятию. Чаще всего это легкий сон. Это форма „сладострастия“. Можно было бы сказать, что спокойствие есть состояние созерцания».⁶⁹ Лафар посвящает оду лени; только она одна способна водворить мир в его сердце; во всяком случае, ее дары благодетельнее, чем пустое и безумное честолюбие.⁷⁰ Шолье называет ее «священная лень» — «La Sainte Paresse». В «Похвальном слове сну» (1809, 2-я редакция — 1815—1816) Батюшков полупронически-полусерьезно утверждает мысль о поэтической праздности как состоянии внутренней свободы и ссылается на «знаменитых ленивцев» — «Анакреона, Лафонтена, Шюлио, Лафара» — знаковые имена, подобно Горацию и Тибуллу, «которого вся жизнь была одно сладостное мечтание без пробуждений» и который «не в одном месте» своих элегий «выхваляет сон».⁷¹ Сон — синоним «мечтания»; он входит в число атрибутов подлинного поэта. В «Мечте» 1810 г. Гораций рисуется в «сладостном забвеньи», ожидающим Глицерию «на ложе из цветов»; еще яснее тема «сна» прослеживается в окончательной редакции. Но с горацианской

⁶⁷ Батюшков К. Н. Полн. собр. стихотворений. С. 111—112, 188, 114, 202.

⁶⁸ Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 178.

⁶⁹ См.: Rohrmann E. Grundlagen und Charakterzüge der französischen Rokoko-Lyrik. S. 79.

⁷⁰ См. его «Ode II. Sur la Paresse; a l'abbé de Chaulieu»: Poètes de second ordre. . . Т. 9. Chaulieu et Lafare. P. 15.

⁷¹ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 128, 135—136.

традицией у Батюшкова оказывается связанной целая лирическая тема со сложным переплетением мотивов и с тенденцией перерастания в поэтическую мифологию. Эта тема смерти и загробной жизни — одна из основных тем новой элегии.

«Смерть угрюмую цветами увенчал» — эта формула Батюшкова несет на себе черты явной стилизации. «Цветы» у Горация венчают не смерть, а жизнь, переживание радостей бытия перед лицом «бледной» (*pallida, lurida*), «с черными крыльями» (Сатиры, II, 1) смерти. В элегии псевдо-Тибулла, переведенной Батюшковым, смерть также изображается как нисхождение в Аид,

Где блага топкие и воды Ахерона
Широкой цепью вокруг ада облежат,
Где беспробудным сном печальны тени спят.⁷²

Ср. у Милонова, в переводе той же элегии:

Сошли меня тогда во пропасти подземны,
Где тени бледные, где Фурии одне,
В обители свои меня приемля темны,
Пришельцу новому возрадуются мне.⁷³

Батюшков и здесь опирался на восприятие Горация традицией «легкой поэзии». Шолье в предисловии к своим сочинениям писал, что следовал примеру Горация, перемежая серьезные размышления о краткости человеческой жизни, о ее бедах и неизбежном конце идеями и картинами в духе Эпикура.⁷⁴ Сборник своих стихов он открыл тремя посланиями «О смерти»; как объяснял Шолье в том же предисловии, он стремился изобразить три возможных восприятия смерти: христианином, деистом и эпикурейцем. Поэт отводил от себя подозрения в религиозном либертинаже и декларировал свою преданность ортодоксальному христианству, однако его «христианин» вынужден бороться с устрашающими фантомами ада и посмертного наказания, опираясь на «надежду». Деист встречает смерть спокойно, будучи уверен в бесконечной благодати божества. Для эпикурейца смерть не существует: это лишь конец жизни, боги сделали человека господином только настоящего; итак, ему следует вкушать радостей жизни, не став их рабом. В «Совете друзьям» Батюшкова можно отыскать немало точек соприкосновения с посланием Шолье, как структурных, так и чисто лексических: любовная сцена с Филлидой сменяется изображением Вакха, льющего вино; упоминаются мирты, венчающие пирующих, и розы, которые нужно рассыпать на пути («*cependant jetons des roses*»), парки, прядущие нить жизни, и т. д. Все это, однако, «общие места», из которых составлены стихи и Шолье, и Батюшкова, и «К Делию» Жуковского. Ближайший источник их вряд ли может быть установлен; формулы кочуют из одного стихотворения в другое. Ср. у Жуковского («К Делию», 1809):

⁷² Батюшков К. Н. Полн. собр. стихотворений. С. 103.

⁷³ Милонов М. В. Соч. СПб., 1849. С. 109.

⁷⁴ Poètes du second ordre. . . Т. 9. Chaulieu et Lafare. P. XIX, XXI.

Не годы жизнь, а наслажденье;
Кто счастье знал, тот жил сто лет.⁷⁵

Прямая парафраза — у Милонова («П. А. Никольскому», 1810):

Кто всех боле веселился,
Тот всех доле в мире жил.

В том же стихотворении Милонова:

На минуту нам едину
Жизнь дана судьбы рукой.
Пусть живем мы половину,
Но с прямой ее ценой!
Утро — мудрости и славе,
Дружбе — отдыхи свои;
Вечер — Вакху, ночь — забаве
И объятиям любви!⁷⁶

У Батюшкова («Ложный страх», 1810):

Дружбе дам я час единой,
Вакху час и сну другой.
Остального ж половиной
Поделюсь, мой друг, с тобой!⁷⁷

Строки восходят к «Страху» («La Fraueur») Парни, отсюда и текстуальная близость. Милонов свободно контаминирует формулы из разных источников, создавая своего рода амальгаму, но так поступают и все остальные, в том числе и Жуковский.

Важно напомнить еще раз, что гедонистические стихи Жуковского имели особый, индивидуальный смысл, хотя внешне они и не отличались от процитированных образцов эпикуреизма 1810-х годов; расхождения с ними обнаружатся несколько позднее. Сейчас он тоже читает Горация под углом зрения «легкой поэзии» XVII—XVIII вв., а может быть, и сквозь призму шиллеровского гимна «К радости», синтезировавшего мотивы немецкой анакреонтики. Отсюда и целый ряд устойчивых гедонистических картин и словесных формул:

Стучим стаканами в стаканы
И пьем из чистого стекла
В вине печалей всех забвенья. . .

Эти строки из послания Жуковского «К Делию» отразятся позднее в стихах нового, уже пушкинского поколения поэтов, как и вариация их в другом послании Жуковского «К Батюшкову»:

И стукнем в чашу чашей,
И выпьем все до дна:
Будь верной Музе нашей
Дань первого вина.⁷⁸

⁷⁵ Жуковский В. А. Стихотворения. Т. 2. С. 176.

⁷⁶ Марин С. Н., Милонов М. В. Стихотворения. Драматические произведения. Сцены и отрывки. Письма. Воронеж, 1983. С. 176.

⁷⁷ Батюшков К. Н. Полн. собр. стихотворений. С. 112.

⁷⁸ Жуковский В. А. Стихотворения. Т. 2. С. 176, 109.

Мотив дружеского единения возникнет позже в элегии и элегизированном послании как мотив «утраченных радостей». Так произойдет в послании Жуковского «Тургеневу, в ответ на его письмо» (1813), а затем и в элегии Батюшкова «К другу» (между 1813 и 1814). Сейчас же он порождает иной мотив — «спокойной» или даже «счастливой смерти». Ср. «К Делию»:

Пусть быстрым, лишь бы светлым током
Промчатся дни чрез жизни луг;
Пусть смерть зайдет к нам ненароком,
Как добрый, но *нежданный* друг.⁷⁹

Эти строки Жуковского получили очень характерную интерпретацию в послании к нему А. Ф. Воейкова. Воейков, как это ему было свойственно, огрубил пересказанные им поэтические идеи, сведя их к тривиальной модели «массового горацианства»: «жизнь есть миг, она пройдет, как сон», потому «насладимся днем сегодняшним». Далее он прямо варьировал цитированный фрагмент «К Делию»:

В чаше радости потопим грусть
И, стаканом об стакан стуча,
Смерть попросим, чтоб нечаянно
Посетила среди пиршества,
Так, как добрый, но *нежданный* друг.⁸⁰

Все это для Воейкова есть призыв «к наслаждению, к сладострастию изящному»; итак, он принимает без всяких оговорок концептуальный метафорический смысл этого поэтического понятия. Между тем Жуковский остается верен себе — меланхолическая, элегическая основа его горацианства не исчезла, и это совершенно ясно показывает его ближайшее по времени послание «К Вяземскому. Ответ на его послание к друзьям» (1814):

И путник, погружен в унылость, слышит глас:
«О смертный! жизнь стрелою мчится!
Лови, лови летящий час!
Он, улетев, не возвратится».⁸¹

Вариант мотива «счастливой смерти» — «смерть на пиру», с метафорическим значением. Блажен, говорит Милонов в послании «К другу» (1810), кто мог, не ожидая болезненного конца, спокойно встретить Парку,

...гостю уподобясь сытну,
Восстать от пиру преизбытну —
И долг хозяину отдать.⁸²

У Батюшкова этот мотив появляется в «Ответе Гнедичу» (1809):

⁷⁹ Там же. С. 177.

⁸⁰ Араамас. Сборник. М., 1991. Кн. 2. С. 241, 519 (коммент. О. А. Проскурина) (впервые: Вестник Европы. 1813. № 5—6).

⁸¹ Жуковский В. А. Соч.: В 3 т. М., 1980. Т. 1. С. 211.

⁸² Марин С. Н., Милонов М. В. Стихотворения... С. 193.

Как гость, весельем пресыщенный,
Роскошный покидает пир,
Так я, любовью упоенный,
Покину равнодушно мир!⁸³

В те же годы мы находим его и в горацанской лирике Державина («Аристиппова баня», 1811):

Себя лишь мудрый умеряет
И смерть, как гостью, ожидает,
Крутя задумчиво усы⁸⁴

В «Моих пенатах» Батюшков делает следующий шаг — от мотива наслаждения перед лицом смерти к мотиву не просто спокойной, счастливой, но радостной смерти. Здесь аксессуары античного и европейского эпикуреизма ощущаются особенно ясно: самые похороны «счастливых молодых» предстают как празднество. Это уже концепция. «Курения», «колокола вой» (атрибуты христианского восприятия смерти, по Шолье) отвергаются; погребение приобретает ритуальные формы символического языческого празднества: «при месячных лучах» свежая могила усеивается цветами и эмблематическими изображениями мирной домашней жизни («богов домашних лик»), вина («чаши»), поэзии («цевницы»). Здесь происходит становление своего рода мифологемы. Любопытная ее особенность — отражение в ней черт поэтики Жуковского, своеобразно трансформированных. Хорошо известно, что одним из поэтических образов «Моих пенатов» было послание Жуковского «К Б<лудов>у» (1810), написанное, как и послание Батюшкова, трехстопным ямбом. Однако общность этих стихов не ограничивается внешними метрическими характеристиками. В послании к Блудову содержится та же поэтическая тема, которая будет затем подхвачена и развита Батюшковым, а именно интересующая нас сейчас тема «блаженной смерти» и посмертного общения с друзьями-поэтами:

Так, если в цвете лет
Меня возьмет могила
И участь присудила,
Чтоб первый я исчез
Из милого мне круга, —
Друзья, без скорбных слез
На прах взирайте друга.

Следующий фрагмент — описание обетованной страны, где осуществляется эта связь душ:

Где светлую струей
Плескает в брег зеленый
Извилистый ручей,
Где сенистые клены

⁸³ Батюшков К. Н. Полн. собр. стихотворений. С. 108 (впервые: Вестник Европы. 1810. № 3; рядом с рассмотренным выше стихотворением Жуковского «К Делию» (в последнем стихе разночтение: «Насытившись, оставлю мир»)).

⁸⁴ Державин Г. Р. Анакреонтические песни. М., 1987. С. 136.

Сплетают из ветвей
Покров гостеприимный,
Лобзаясь с ветерком:
Туда — лишь за холмом
Луна сквозь облак дымный
При вечере блеснет,
И липа разольет
Окрест благоуханье —
Сберитесь, о друзья,
В мое воспоминанье.

Здесь почти весь набор пейзажных деталей, которые в ближайшие же годы образуют «идиллический топос» элегий Жуковского, о чем нам придется говорить подробнее. В «Моих пенатах» на первый взгляд все иное: тональность, содержание пейзажной картины, и вместе с тем очевидна структурная и функциональная близость обоих текстов. Вскоре нам придется отметить и близость поэтических концепций — именно мотива «посмертной жизни»:

Над вами буду я,
Древес под зыбкой сенью,
Невидимую тенью
Летать, рука с рукой
С утраченным Филоном.
Тогда нам тихим звоном
Покинутая мной
На юном клене лира
Пришельцев возвестит
Из таинственна мира,
И тихо пролетит
Задумчивость над вами;
Увидите сердцами
В неизвестной дали
Отечество желанно —
Приют обетованной
Для странников земли.⁸⁵

Мотивы последнего фрагмента будут развиты в «Эоловой арфе» и своеобразно отразятся в переводах Батюшкова из Петрарки и Парни. В «Моих пенатах» элегические потенции темы остаются нереализованными; мифологема предстает в своем гедонистическом варианте. Она подхватывается Вяземским в послании «К Батюшкову» (1817), с прямой отсылкой к «Моим пенатам»:

Когда же смерть нам в дверь заглянет
Звать в заточение свое,
Пусть лучше на пиру застанет,
Чем мертвыми и до нее.⁸⁶

М. В. Милонов, систематически переводивший Горация и написавший упомянутое уже нами гораціанское послание «К другу. О наслаждении в жизни», в 1815 г. варьирует тот же мотив в «Договоре со смертью. (К друзьям моим)». Он ожидает смерти как ангела

⁸⁵ Жуковский В. А. Стихотворения. Т. 2. С. 107—108.

⁸⁶ Вяземский П. А. Стихотворения. Л., 1986. С. 106.

благости, устилающего путь к могиле цветами; концовка близка к «Моим пенатам»:

... прочь гоните плач и стон,
Приличней пиршество надгробно
Наместо мрачных похорон...

Друзья не должны предаваться печали; воля покойного — чтобы на его прах бросили «юные розы», которыми он венчался на пирах.⁸⁷

Эмблематика «легкой поэзии» — пиршественные речи, дружеский пир, чаши вина — образует некий устойчивый комплекс мотивов. Пока эти мотивы еще свободно сочетаются с совершенно современными темами. Это, по определению Н. П. Верховского, поэзия «метонимическая», а не «антологическая»;⁸⁸ она пользуется античными понятиями и ономастикой не для номинации, а для создания стилистических ореолов и в эвфемистических целях. Эвфемизм, эстетизация бытовых понятий лежат в самой основе прециозной поэзии и поэзии рококо. Прямое название их табуировано, подобно тому как эротическая поэзия табуирует obscene понятия; создается стиль описания, вваливающий предметную сферу широким употреблением метафорических обозначений, намеков, иносказаний, метонимий, эвфемизмов. Таковы превратившиеся уже в языковую метафору «розы и лилеи», обозначающие грудь, «шарки» — перифрастическое название смерти, и т. д. Это — эстетизирующие слова, роль которых, однако, не только «украшение» стили, но и формирование поэтического «языка посвященных». Они адресуются к культурной элите. Даже «отеческие пенаты» в знаменитом послании Батюшкова не есть античная реальность — это такое же иносказание аллегорической природы, как в бытовых письмах к Гнедичу («мирный пенат улыбается друзьям и супругам») ⁸⁹ или в послании Гнедича к нему, где адресат приглашается «поклониться Пенату», который «блюдет дни» хозяина. Здесь нет никакой исторической, временной дистанции; «пенаты» входят в обязательный вневременной культурно-ассоциативный фонд современного цивилизованного человека, безошибочно расшифровывающего метафору. Отсюда, между прочим, и видимая гетерогенность метонимических средств: в едином высказывании могут объединяться разные культурные ряды (за что Пушкин потом упрекал «Мои пенаты»). В этих метонимических рядах перекрещиваются дополнительные смыслы и стилистические ореолы слов, но они не должны нарушать принцип стилистического единства, принцип «вкуса» в его карамзинистском понимании. Пушкин, ученик Батюшкова и Жуковского, не только близко знавший обоих поэтов, но и с необычайной чуткостью улавливавший тончайшие различия их поэтических систем и поэтического мировоззрения, вовсе не случайно

⁸⁷ *Марин С. Н., Милонов М. В.* Стихотворения. . . С. 239, 315 (впервые: Вестник Европы. 1816. № 17—18). По вполне правдоподобному предположению Б. Т. Удодова, датируется по содержанию временем военных действий (1812—1815 гг.).

⁸⁸ История русской литературы. М.; Л., 1941. Т. V, ч. 1. С. 402.

⁸⁹ *Батюшков К. Н.* Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 94.

рассматривал эти последние все же как некую общность — «поэзию гармонической точности», и только позднейшая историография сделала сильный акцент на индивидуальных особенностях, оставив за Жуковским «серафический», «мистический», идеальный поэтический мир и отведя Батюшкову мир чувственно-языческий. Уже Г. А. Гуковский стал разрушать это представление, обратив внимание на субъективный характер батюшковской античности, на ее идеализирующий смысл, но ограничил свои наблюдения более всего областью стиля. Между тем субъективно-идеализирующее начало сказывается и в самом поэтическом мироощущении Батюшкова и накладывает свой отпечаток на тип лирического героя. Это ясно видно на примере его более поздних переводов элегий Парни.

Если Жуковский так и не вернулся к начатому в 1806 г. переводу VI элегии 4-й книги, то интерес Батюшкова к Парни к 1810-м годам приобрел осознанные и устойчивые формы. Вопреки распространенному мнению Парни в России переводили немного и очень выборочно; Батюшков был единственным русским поэтом, переведившим французского элегика систематически и стяжавшим себе титул «русского Парни», — так его называли Карамзин, Тургенев, Вяземский. Ориентация была сознательной, за ней стояла эстетическая позиция.

Уже в 1811 г. Батюшков вступает с Гнедичем в принципиальный спор, утверждая права «легкой поэзии» как средства формирования и усовершенствования русского поэтического языка. Парни для Батюшкова — образец «прекрасного» и «живописного» в поэзии «легкого рода», и он защищает перед Гнедичем свое право предпочесть его «стихотворениям эпическим, важным», а самую поэзию — «исправлению государственных должностей» и прочим «отличным делам», дарующим бессмертие.⁹⁰ Споры о языке уже в это время переросли в полемику о дальнейших перспективах русского общественного развития. Литература и язык ее рассматриваются как выражение общества, с его понятиями, нравами и формами общности, и «легкая поэзия», «общественные стихи» ставятся в непосредственную связь именно с этим кругом проблем. Все это в ближайшие же годы будет обосновано Батюшковым в «Речи о влиянии легкой поэзии на язык». Дружеская полемика с Гнедичем оказывалась актом литературного размежевания, микромоделью уже начавшихся столкновений «арзамасцев» и «беседистов».

В силу всех этих обстоятельств проблема перевода Парни на русский язык представляла Батюшкову как проблема усвоения и освоения европейских литературных форм, а самый перевод — как соревнование с подлинником, — и в самом деле, у Батюшкова постоянно

⁹⁰ См.: Там же. С. 150, 153, 157—159, 161—162; Гнедич Н. И. Письма к К. Н. Батюшкову. Публикация М. Г. Альтшуллера // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1972 г. Л., 1974. С. 91. Ср.: Майков Л. Н. Батюшков, его жизнь и сочинения. С. 97.

звучит мотив соревнования с Парни. Стоит еще раз подчеркнуть, что отношение поэта к иноязычному источнику в начале XIX в. совершенно иное, нежели несколькими десятилетиями позднее: оно приближается к сотворчеству на заданную тему. Здесь Батюшков очень близок к Жуковскому; он также ощущает себя «соперником», а не «рабом» переводимого им поэта. Репертуар элегических тем был задан еще античными элегиками, подобно тому как басенный репертуар — Эзопом; ближайший «оригинал» оказывался в свою очередь «переводом» некоего общеевропейского и почти вневременного блуждающего сюжета. Батюшков должен был добавить к Парни то, что сам Парни добавил к Тибуллу и Проперцию.

В феврале 1810 г. Батюшков писал Гнедичу: «Посылаю тебе, мой друг, маленькую пьеску, которую взял у Парни, то есть завоевал. Идея оригинальная. Кажется, переводом не испортил, впрочем, ты судья! В ней какое-то особенное *нечто* меланхолическое, что мне нравится, что-то мистическое». И далее: «Прочитай Парни Самаринной. Это в ее роде: любовь мистико-платоническая».⁹¹ Речь шла о «Привидении» — переводе X элегии 1-й книги «Эротических стихотворений» («Le Revenant»).

Свидетельство Батюшкова драгоценно: оно приоткрывает его угол зрения на лирику Парни. Как и в других случаях, «легкая поэзия» включается им в эстетическую систему сформировавшегося преромантизма; в ней отыскивается то, что соответствует новым, романтическим веяниям. Если мы проанализируем историю русских переводов Парни, обращая внимание на то, что не вошло в их репертуар, мы увидим ту же самую картину. Непереведенными остались те стихи, которые в наибольшей мере связаны с традицией рококо или с общественными нравами предреволюционного салона и этикетом «любвиной игры». Так, изящная и парадоксальная апология «неверности», галантная чувственность любовных сцен, признания ветреного любовника — все это не заинтересовало русских переводчиков. Выбираются лирические сюжеты, уже санкционированные традицией: «ревность», «измена возлюбленной», «неразделенная любовь», «утрата любви».

Батюшков идет далее: он останавливается на «оригинальной», необычной для Парни «идее» посмертной любви.

Через десятилетие с лишком, когда в русской литературе начнется ревизия творчества Парни, его сенсуализму и эротизму будет противопоставлять Петрарку как певца «чувствований, более возвышенных»: «Поэзия его так же чиста, как и страсть, которая не унижала, но скорее возвышала нравственное его достоинство».⁹²

Батюшков не противопоставляет, а сопоставляет. Пятью годами позднее, в очерке «Петрарка», он будет описывать этого поэта почти в тех же выражениях, в которых он определял Горация, Тибулла, Шолье и Парни, подчеркивая в нем ученость и интеллек-

⁹¹ Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 122—123.

⁹² Отрывки из моих записок // Новости литературы. 1823. № 43. С. 58 (без подписи).

туализм, чувствительность и изящество. Он посвящает особый пассаж изображению любви у древних и новых писателей, особенно выделяя элегические темы: тоску в разлуке, воспоминания о золотом веке «и вечные сожаления о юности, улетающей как призрак, как сон». В этот круг элегиков входит для него и Петрарка, но с одним существенным отличием. В соответствии с преромантическими и романтическими эстетическими представлениями Батюшков включает Петрарку в систему оппозиций «древнее» и «новое искусство»; древнее считалось телесным и чувственным, новое, христианское, — преимущественно духовным. Петрарка для Батюшкова — певец духовного наслаждения и спиритуалистической любви.

Он переводит из Петрарки сонет «На смерть Лауры» («*Rotta è l'alta colonna e 'l verde lauro*») и — в вольном переложении — канцону L («Вечер»). Оба произведения объединены мотивом посмертной любви и относятся также к 1810 г.

Этот мотив и начинает подчеркивать Батюшков в своем переводе «*Le revenant*» Парни. Он исключает ироническую «игру ума» в начальных строках оригинала, заменяя их уже канонизирующейся элегической формулой: «С утром вянет жизни цвет, Парка дни мои считает. . .»; в описании же призрака появляется строка, выдающая побочный литературный ориентир: «В час полуночных явлений». Это реминисценция из «Людмилы» Жуковского,⁹³ причем из того места баллады, которое постоянно критиковали за оссианический элегизм, где «тихие тени» ведут хоровод с пением, подобным шесту ветерка. К этому наблюдению, уже сделанному комментаторами Батюшкова, мы можем добавить еще одно: указание на процитированный нами выше фрагмент из послания Жуковского «К Б<лудов>у». Ср.:

Над вами буду я,
Древес под зыбкой сенью,
Невидимую тенью
Летать. . .⁹⁴

У Батюшкова:

Нет, по смерти невидимкой
Буду вокруг тебя летать. . .
.
Я невидимо с мечтами
Стану плавать над тобой.⁹⁵

Все это не частности. Батюшков выбирает у Парни лирическую тему, которая затем подхватывается преромантической литературой. Так, она появляется у Маттисона; укажем хотя бы на его «Песню издалека» («*Lied aus der Ferne*»), где некоторые строфы произво-

⁹³ См. комментарий И. М. Семенко в кн.: *Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе*. С. 539.

⁹⁴ *Жуковский В. А. Стихотворения*. Т. 2. С. 107—108.

⁹⁵ *Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе*. С. 217—218.

дят впечатление прямой парафразы Парни: «Чувствуешь ли ты, когда блаженно погружаешься в волшебную страну минувшего, мягкое бестелесное (geistigen) прикосновение, подобное поцелую зефира на руке или на губах, — и как колеблется мерцающее пламя свечи? Это мой дух, о, не сомневайся!».⁹⁶ Предполагается, что через Маттисона — и именно через цитированное стихотворение — мотив вернулся в русскую литературу и закрепился в «Эоловой арфе» Жуковского. О прямой связи Жуковского с поэзией Маттисона нам придется еще говорить, но, может быть, в данном случае не стоит настаивать на конкретном источнике (подобные же мотивы есть во всей группе любовных стихов Маттисона, связанных с именем Луизы фон Глафей, ср. «Geisternahe», ср. «Lied der Liebe» и др.;⁹⁷ их можно найти и у других поэтов). Как бы то ни было, тема спиритуалистической любви все яснее проступает в гедонистической оболочке; она придает странную нематериальность миру чувственных вещей, описанному привычными средствами перифрастической эстетизирующей лирики. В лексике стихотворения преобладают слова семантического поля со значением легкости, неполноты, неуволности («легкий», «тонкий», «невидимый», «потаенный», «тайный», «сокровенный»); на этом лексическом фоне традиционные перифразы эротической поэзии словно теряют свой денотат превращаясь в чистые символы («...обнажишь во мраке ночи Роз и лилий красоты»; «Тайны прелестей красот, Где сам пламенный Эрот Оттенил рукой своею Розой девственну лилею»). Здесь словно торжествуют стилистические принципы Жуковского.

Вторая переведенная Батюшковым элегия Парни, «Мщение» (элегия IX из 4-й книги), также в сущности построена на этом же мотиве «посмертной любви», но как бы с обратным знаком: не «мистико-платоническое» чувство, но чувственная загробная страсть. Эта интерпретация мотива будет подхвачена Денисом Давыдовым и получит распространение уже в новую, романтическую эпоху, вплоть до «Любви мертвеца» Лермонтова. У Батюшкова же она вновь получает весьма выразительную творческую историю. Воспоминание о порыве страсти, впервые испытанном героями во время разразившейся грозы (этот фрагмент не вошел в окончательный текст), не имеет у Парни никаких соответствий. Есть основания думать, что литературным аналогом (если не прямым источником) этой сцены были знаменитые страницы «Атала» Шатобриана — любимого романа Батюшкова, который он считал особенно «стихотворным».⁹⁸ Однако «Мщение» принадлежит уже новой эпохе элеги-

⁹⁶ Gedichte von Friedrich von Matthisson. Zurich, 1821. S. 190.

⁹⁷ См.: Krebs W. Friedrich von Matthisson (1761—1831). Ein Beitrag zur Geistes- und Literaturgeschichte des ausgehenden 18 und beginnenden 19 Jahrhunderts. Berlin, 1912. S. 47

⁹⁸ Вестник Европы. 1816. № 19—20. С. 204. Ср.: Батюшков К. Н. Соч. М.; Л., 1934. С. 453—454. О характере переработки см. также: Фридман Н. В. Поэзия Батюшкова. С. 135—136. Подробнее см. в нашем комментарии к этому тексту в кн.: Французская элегия XVIII—XIX вв. в переводах поэтов пушкинской поры. М., 1989. С. 616.

ческого творчества Батюшкова, о которой нужно говорить специально.

Элегия Парни раскрывала, таким образом, в новой эпохе и новой среде свои преромантические и романтические потенции. Однако это лишь одна сторона дела. Своеобразие Батюшкова-поэта было как раз в том, что он отпирывался от доромантической литературы. Принято подчеркивать — и совершенно справедливо — отличие его метода от эстетических норм «рококо», но вне этой традиции Батюшков не существует.⁹⁹ Она стала одной из образующих его стиля, и хотя явилась в нем в перекодированном виде, но осталась как элемент чрезвычайно продуктивный, и не только для его индивидуального творчества.

В 1811—1812 гг. в «Моих пенатах» Батюшков декларативно рисует облик «истинного поэта» по модели поэтического эпикуреизма. Даже Карамзин ассоциирован здесь с античными мудрецами-гедонистами. Это «философы-ленивцы, враги придворных уз»; именно к их портретам прикреплены темы «сладогостия», «лени», «вина», «забавы», «свободы». Все это характеризует и облик самого лирического субъекта, как бы отразившегося в своих друзьях; здесь опосредованно начинают проступать контуры его лирической биографии. Под этим углом зрения будет стилизован и собственный литературный облик «Батюшкова-Парни», «Тибулла», «сладогостного певца Цитерских битв», «Эпикура сердцем», «жреца Пафоса и Книды» («К подруге» П. А. Вяземского, 1815). Он рисуется «в венце из роз и с прагедовской чашей» (А. Ф. Воейков), счастливым любовником, дремлющим близ «Лилы» в упоении вина и любви («Тень Фон-Визина» А. С. Пушкина, 1815).¹⁰⁰ В посланиях к Батюшкову и о Батюшкове завершается начатая им самим персонификация лирического субъекта; здесь оформляется окончательно лирический персонаж, весьма отличный от автора и его автовосприятия. Легко заметить, что этому персонажу возвращается то, чем Батюшков наделил своих стилизованных адресатов, — античные аксессуары.

Этот персонаж не есть лирический субъект батюшковской ранней элегии; он лишь одна его ипостась, взятая в подчеркнутом и персонифицированном виде и подчиненная жанровым законам дружеского послания, а не элегии. Но в нем есть нечто, свойственное и элегическому герою Батюшкова: черты интеллектуального и этического либертинажа, решительно неприемлемые для того типа «естественного человека», который определялся, например, в «Сельском кладбище», «Вечере» или «Мечтах». Два типа элегического субъекта — один, условно говоря, «руссоистский», принадлежащий более природе, чем социуму, и живущий в сфере индивидуальной морали, и другой, «вольтерьянский», ориентированный на мир цивилизации

⁹⁹ Ср. замечания М. Я. Полякова, который прямо называет Батюшкова «представителем русского рококо»: Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1978. С. 322.

¹⁰⁰ См.: Серман И. З. «Мои пенаты» // Поэтический строй русской лирики. Л., 1973. С. 61—63.

и область материальных и духовных общественных отношений, — составляют два полюса, между которыми располагаются индивидуальные варианты. Конечно, деление это условно и приблизительно, но в основах своих оно соответствует тем спорам о сущности человеческого характера, которые велись еще в XVIII в.

«Мои пенаты» — послание Батюшкова к Жуковскому и Вяземскому — были своего рода декларацией личной и литературной близости группы будущих «арзамасских» поэтов; они породили целую серию ответных и соотносящихся друг с другом посланий, о которых здесь мы не можем говорить специально. В них обозначился лирический субъект «вольтерьянского» типа, с печатью либертинажа, и именно он стал предметом весьма примечательной полемики между единомышленниками. Poleмика содержалась в послании Жуковского «К Батюшкову», написанном как прямой ответ на «Мои пенаты». Жуковский принял в батюшковском лирическом субъекте все, за исключением «сладострастия», которое истолковал как чувственное начало:

Любовь — святой хранитель
Иль грозный истребитель
Душевной чистоты.
Отвергни сладострастья
Погибельны мечты,
И не восторгов — счастья
В прямой ищи любви...¹⁰¹

Все это было прямой проекцией размышлений, отразившихся в дневниках и в письмах Жуковского. Вместе с тем это и эстетическая декларация калокагатии в современном ее варианте: поэзия, красота неразрывны с «моральной грацией». Жуковскому, конечно, было известно, что сам Батюшков менее всего был в жизни гедонистом и что описание любовных утех с «Лилой», совершенно эмблематическое и ориентированное на известные поэтические образцы и графические изображения (розы и нарциссы в волосах, легкий ветерок, «с груди лилейной» сдувающий «дымчатый покров»; наконец, самая поза спящей: «нога, ища прохлады, Скользит по ложу вниз»), не рассчитано на буквальное понимание, а именно на культурно-историческое, ассоциативное мышление. Это — обязательный атрибут поэтического уединения. В послании Батюшкова «К Жуковскому» (1812) адресат характеризуется как «любимец счастья», которому «розы сладострастья Кипридоу даны». По тому же поэтическому канону Вяземский в своем послании к Жуковскому (1808) наделял его «подругой», которая, как потом он сознавался сам, была поэтической фикцией.¹⁰² Все это Жуковский имел в виду и спорил не с Батюшковым, а с представленным им типом лирического субъекта. Батюшков, несомненно, предчувствовал такую возможность: еще в 1810 г., посылая Жуковскому для издания «Источник» (перевод из Парни), он просил сохранить выражение «дева любви! я к тебе

¹⁰¹ Жуковский В. А. Стихотворения. Т. 2. С. 119.

¹⁰² Вяземский П. А. Стихотворения. С. 422 (коммент. К. А. Кумпан).

прикасался», заимствованное им из Тибуллы; именно здесь он ожидал редактуры.¹⁰³

Последствия этого обмена посланиями были весьма любопытны. В спор вмешался Вяземский. Замечания его на ответ Жуковского вылились в анализ двух типов лирического субъекта. Вяземский решительно принимает сторону Батюшкова. Послание Жуковского «не есть ответ на Батюшково послание, которое все наполнено сладострастьем, эпикуреизмом, негой». Оно «есть послание строгого моралиста, не позволяющего даже иметь и записных красавиц». «Сличая оба послания, скажешь тотчас: любезные поэты верно часто видаться не будут! Ж<уковский> никогда не может привыкнуть к житию Батюшкова. Пока сей последний будет выходить к калитке навстречу к своей пастушке, первый станет рассуждать о платонической любви, и оба будут удивляться друг другом». В тех же заметках Вяземский ссылался на Парни: «Парни верно один из счастливейших поэтов, а однакож заботливая мать дочери своей читать его запретит».¹⁰⁴ Проблематика спора проецировалась, таким образом, на элегическое творчество.

Но, быть может, еще более интересна и неожиданна была реакция самого Батюшкова. Послание Жуковского привело его в восторг. «Послание к Бат<юшкову> прелестно, — писал он Вяземскому. — Жуковский писал его влюбленный. Редкая душа! редкое дарование! душа и дарование, которому цену, кроме тебя, меня и Блудова, вряд ли кто знает. Мы должны гордиться Жуковским. Он наш, мы его понимаем».¹⁰⁵ И одновременно в письме Н. Ф. Грамматину: «... *дивная поэзия, в которой множество прелестных стихов и в которой прекрасная душа — душа поэта дышит, видна как в зеркале!*».¹⁰⁶ Итак, полемика оставалась полемикой единомышленников, в отличие от недавнего спора с Гнедичем о Парни. В ближайшие же годы это единомыслие укрепитя.

¹⁰³ Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 139.

¹⁰⁴ Приведено в комментарии Ц. С. Вольпе, см.: Жуковский В. А. Стихотворения. Т. 2. С. 490.

¹⁰⁵ Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 239.

¹⁰⁶ Там же.

ОТ «УНЫЛОЙ ЭЛЕГИИ»
К СИМВОЛИЧЕСКОЙ ЛИРИКЕ

Своеобразный спор «моралиста» и «гедониста» происходит в тот самый момент, когда Жуковский возвращается к переводу «Идеалов» Шиллера.

К этому времени завершается некий этап его духовного созревания. Пережитый им любовный кризис, а затем и потеря ближайшего друга — Андрея Тургенева, распад связей внутри кружка — все это накладывало свой отпечаток на складывающуюся систему его представлений об эволюции личности, которые питались и собственным его душевным опытом. В 1803 г., живя в Свирлове вместе с Карамзиным, только что пережившим страшный удар — смерть любимой жены, Жуковский оказывается, кроме всего прочего, в атмосфере тех настроений и моральных размышлений, которые породили один из самых глубоких этюдов Карамзина, посвященных моральной философии, — «О счастливейшем времени жизни» (1803). Эта статья, продолжавшая и завершавшая проблематику целой серии предшествовавших ей этюдов, знаменовала окончательный отход Карамзина от системы философского оптимизма: «Оптимизм есть не философия, а игра ума». Жизнь человека в мире трагична; его подстерегают беды, болезни, и счастье возможно лишь как относительное понятие. Итак, Карамзин пересматривает и свою прежнюю формулу о тождественности счастья и доброты.¹ Относительно счастливейшее время жизни для Карамзина 1803 г. — это последняя степень физической зрелости, расцвет духовных сил, предшествующий началу увядания.

Утверждение мудрой зрелости и благоразумия в противовес бурной молодости, стремящейся за наслаждениями, входило в прямое противоречие с апологией юношеского «энтузиазма». Благородной мечте противопоставляется «чувство жизни», обостряющееся с возрастом, разум заступает место эмоции, терпимость, коренящаяся в сознании органических недостатков общества, приходит на смену бурному обличению моральных и социальных пороков. Жуковский еще

¹ См.: Вестник Европы. 1803. Т. 13. С. 51; Карамзин Н. М. Соч.: В 2 т. Л., 1984. Т. 2. С. 204—206, 406—407, 409 (примеч. Г. П. Макогоненко).

не может принять полностью эту философскую резиньяцию, но уже делает первые шаги ей навстречу. Эти годы в биографии Жуковского почти не документированы, и мы располагаем лишь его дневником за 1805 г., где лейтмотивами являются семейственная жизнь, «исполнение общественных условий», наслаждение дружбой и трудом. Все это — почти парафраза того, о чем двумя годами ранее писал Карамзин.²

Обсуждение тех же проблем мы находим в письме Жуковского к Ф. Г. Вендриху от 19 декабря 1805 г. Его оценка морально-философской проблематики «Агатона» Виланда осмысливается именно в их контексте. «Виланд, — пишет Жуковский, — хотел согласить сии две противоположности: мечтательность, которая разлучает человека с людьми и переселяет его в жилище духов, и грубую телесность, чувственность, которая слишком унижает человека и лишает его морального и первейшего достоинства, единственно отличающего его от скотов. Жить одними идеалами не годится, но не иметь совсем идеалов столь же не годится: середина есть то, что всякий человек с некоторым особенным образом чувства избирать должен». Легко заметить, что в этом пассаже заключена проблематика будущих «Идеалов» и что она ведет к ревизии принципа «энтузиазма». И совершенно понятно, почему «Агатон» привлекает Жуковского как раз в это время. Он сам объясняет свой интерес в том же письме: взяв в руки роман Виланда впервые, он не мог дочитать его, ибо «не мог так любить философическое», как теперь, и «меньше мог понимать философию „Агатона“». Уточним: «Агатон» был чужд его собственным морально-философским умонастроениям. Сейчас он дает книге интерпретацию в свете своего нового мироощущения: «...мечтательность сама по себе вредна и опасна, но, будучи обуздана здравою опытною философиею, может быть источником совершеннейшего земного счастья».³ Это сказано не о Виланде, а в связи с ним; проблематика романа попала в русло новой жизненной философии Жуковского. Угол зрения, под которым он читает книгу, очень выразительно иллюстрируется пометами на полях немецкого текста: Жуковский, в частности, тщательно отмечает те места, где идет речь о проблеме счастья как гармонии между «природным» и «духовным». В последнее понятие включается и «разумное». Поэтому человек, удалившийся от природы, является, по Виланду, единственно несчастным из всех земных существ; согласно Жуковскому, он, однако, и единственный, кто может быть счастливым. «Наше чувство, — разворачивает он эту мысль, — бывает только посредником наслаждения, а наслаждаемся при уме, при чувстве моральном. Чувственное проходит, духовное оставляет след». Новейшее исследование этих и других новонайденных помет на экземпляре

² Превосходный анализ этих дневниковых записей см.: Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». Пг., 1918. С. 92 и след.

³ Жуковский В. А. Соч. 7-е изд. Под ред. П. А. Ефремова. СПб., 1878. Т. 6. С. 384—385.

«Агатона» показывает прямую связь их с письмами и дневниковыми записями 1805—1806 гг.⁴

В дневнике за 1810 г. Жуковский как бы подводит итог пережитому им духовному перелому. Прежняя жизнь представляется ему как беспорядочная и бездеятельная, и едва ли не главной причиной тому была любовь, ставшая для него «тираном», подавившим все остальные душевные стремления. «Теперь и любовь уступила трудолюбию». «Трудолюбие» возводится в степень этического принципа; «деятельность», труд — девиз новой жизни, цель которой — «польза», личная и гражданская, а конечная «награда» — «слава, счастье».⁵ Эта жизненная программа развернута в письме к Александру Тургеневу от 7 ноября 1810 г., даже фразеологически близком к цитированным дневниковым записям. Он замышляет «„Послание о деятельности“, о благодетельности этого святого гения», которому намерен отныне посвятить жизнь. При этом неперенным условием индивидуального счастья объявляется дружба; гений деятельности «всегда рука в руку с гением дружбы».⁶

Весь этот комплекс идей, с одной стороны, предопределяет угол зрения Жуковского на Горация и совершенно особый смысл его «горацианства»,⁷ а с другой — из дневника и личных писем переходит в перевод «Идеалов». Автобиографический подтекст перевода, таким образом, несомненен, но автобиографизм этот своеобразен. Как и ранее, Жуковский осмысливает свою индивидуальную судьбу в общих категориях моральной философии. Проблема «дружбы» и «деятельности» была предметом спора между ним и Мерзляковым в Дружеском литературном обществе; через десять лет Жуковский как будто корректирует свою прежнюю позицию позицией своего друга-оппонента. Несколькими годами ранее он публикует статью «Кто истинно добрый и счастливый человек?», где подлинным мерилom этической высоты индивидуума объявляет его семейственную жизнь: только в семье раскрываются подлинные душевные качества человека, в обществе скрытые этикетом или заслоненные социальными обязанностями. Поэтому «один тот, кто способен наслаждаться семейственной жизнью, есть прямо добрый и, следовательно, прямо счастливый человек».⁸

Жуковский не прекращал обсуждение общих проблем, связан-

⁴ См.: Реморова Н. Б. Роман «Агатон» в осмыслении Жуковского // Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1985. Ч. 2. С. 366—367, 373—379. Ср.: Реморова Н. Б. В. А. Жуковский и немецкие просветители. Томск, 1989. С. 19—43.

⁵ Жуковский В. А. Полн. собр. соч.: В 12 т. Под ред. А. С. Архангельского. СПб., 1902. Т. 12. С. 140.

⁶ Письма В. А. Жуковского к А. И. Тургеневу. М., 1895. С. 76.

⁷ Небезынтересно, что в том же письме к А. И. Тургеневу от 7 ноября Жуковский подкрепляет свою жизненную философию именно формулой из Горация (Послания, I, 2; ср.: Письма В. А. Жуковского к А. И. Тургеневу. С. 78).

⁸ Жуковский В. А. Полн. собр. соч.: В 12 т. Под ред. А. С. Архангельского. Т. 9. С. 30. Ср.: Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». Пг., 1918. С. 111.

ных с понятием «чувствительный человек», и самые названия его статей показывали это с совершенной очевидностью. Любопытно, что он, как и ранее, не приемлет до конца скептической и пессимистической программы карамзинского этюда «О счастливейшем времени жизни», — он отправляется от уже пересмотренной Карамзиным формулы «Разговора о счастье»: «Быть счастливым есть быть верным исполнителем естественных мудрых законов; а как они основаны на общем добре и противны злу, то *быть счастливым есть. . . быть добрым*».⁹ Принцип «энтузиазма», даже редуцировавшийся, тяготеет к системе философского оптимизма. Именно на эту статью опирается Жуковский в своей апологии труда: «*деятельность, отдых, забава — вот мой девиз!*», — говорит у Карамзина Филалет,¹⁰ и его же устами произносится философская похвала частной жизни.

Все это необходимо учитывать, говоря о философском содержании и аксиологии сделанного Жуковским перевода «Идеалов». Между тем обычно происходит иначе: исследователей занимает проблема большей или меньшей точности перевода, и они сравнивают тексты, а не контексты. Так, еще ранними исследователями Жуковского было установлено, что он ослабил философскую аллегоричность Шиллера, опустив все то, что в оригинале выходило за пределы философии морали и соприкасалось с более общими проблемами онтологии и гносеологии.¹¹ Между тем Жуковский не просто отступал от подлинника: он его менял, иногда сознательно, иногда бессознательно, но почти всегда целенаправленно. Лирика Шиллера, пересаженная на русскую почву, проецировалась на совершенно новую литературно-философскую проблематику и читалась так, как подсказывала эта проблематика. Ц. С. Вольпе, комментируя «Мечты», замечал вслед за В. Чехихиным, что кантианский платонизм последних строк оригинала превратился у Жуковского благодаря парафразам «в туманно-романтические формулы наивно-гедонистического мирозерцания».¹² Это неверно. «Ясность и покой» становятся формулами «наивно-гедонистического мирозерцания», если брать их внесистемно, в их, так сказать, бытовом значении. Но у Жуковского они действительно «формулы», почти термины, обозначающие этап его собственной духовной эволюции и соотносящиеся с определенной системой моральной философии, о чем речь шла выше. Они возникают как результат напряженного самопознания и интеллектуального осмысления этических проблем. Поэтому они никак не «наивны» и уж менее всего гедонистичны, а едва ли не аскетичны. Концовка «Идеалов» утратила свое первоначальное содержание не потому, что переводчик не сумел или не захотел его понять, а потому, что все стихотворение оказалось транспонированным в другую философско-эстетическую среду.

⁹ Карамзин Н. М. Соч.: В 2 т. Л., 1984. Т. 2. С. 203.

¹⁰ Там же. С. 202.

¹¹ См., например: Чехихин В. Жуковский как переводчик Шиллера. Рига, 1895. С. 43 и след.

¹² Жуковский В. А. Стихотворения. Л., 1939. Т. 1. С. 374.

К 1812 г., когда появляется вторая редакция перевода «Идеалов», существует уже и другая русская интерпретация этого стихотворения, представляющая ту же разновидность элегического жанра, но с несколько иными и содержанием, и концепцией. Дальнейшее развитие русской элегии учитывало оба варианта, и потому их параллельный анализ может показать нам наглядно исторически продуктивные и отмирающие черты формирующегося поэтического жанра.

Второй перевод принадлежал уже известному нам М. В. Милонову, одному из наиболее значительных русских элегиков 1810-х годов.

Творчество Милонова принадлежит рационалистической просветительской традиции XVIII в. Его первоначальная среда — литературный круг Московского Благородного пансиона (1805 — 1809); он дебютирует в пансионских альманахах «Утренняя заря» (1807—1808) и «И удовольствие в пользу» (1810) и в «Вестнике Европы» (1808—1813, 1816). В Москве у него устанавливаются связи с М. Т. Каченовским и Жуковским. Переехав в 1809 г. в Петербург, он входит в круг Вольного общества любителей словесности, наук и художеств и становится активным участником «Цветника» и «Санктпетербургского вестника»; он примыкает в Обществе к группе А. П. Бенитцкого и А. Е. Измайлова и сходится довольно близко с Батюшковым и Гнедичем. В 1811 г. Вяземский, прочитав его «Похвалу сельской жизни», адресует ему послание («Милонову. По прочтении перевода его из Горация») и весьма лестно отзываясь о нем в письме к Батюшкову; этот отзыв положил начало их эпистолярному, а потом и личному знакомству.¹³ Вяземский позднее писал о нем как о «стихотворце (<...> замечательном, особенно в сатирическом роде». «Фактура стиха его была всегда правильна и художественна, язык всегда изящный. Но, кажется, в Милонове было мало поэтического увлечения, мало *de diable au corps* (непоседливости), как говорил Вольтер; не доставало и творчества».¹⁴ Эта характеристика любопытна: она касается не только индивидуального дарования, но и метода. «Правильность», «изящество» языка при недостатке «увлечения» и «творчества» в устах Вяземского — атрибуты поэта-«классика», удел которого — искусство, а не «стихийное» творчество; отсюда и аттестация его «стихотворцем», а не «поэтом», как Вяземский почти наперное сказал бы о романтике.¹⁵

В основе стилистической системы Милонова лежит строго упорядоченный, рационалистически ясный поэтический язык Дмитриева; это усовершенствованный «средний слог» поэзии XVIII в.;

¹³ См.: Марин С. Н., Милонов М. В. Стихотворения. Драматические произведения. Сцены и отрывки. Письма. Воронеж, 1983. С. 282 и след.

¹⁴ Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1883. Т. 8. С. 345.

¹⁵ См. письмо Вяземского к А. И. Тургеневу от 7 августа 1819 г. со сравнительной характеристикой Жуковского и И. И. Дмитриева (Остафьевский архив. СПб., 1899. Т. 1. С. 285). Здесь та же лексика и то же противопоставление — «классика», «образцового стихотворца, а иногда порывами и поэта», и «романтика», которому принадлежит историческое будущее.

поэтическое слово у него освобождено от «мерцания смыслов» и ореола коннотативных значений. Это язык, как нельзя более приспособленный традицией для элегии и сатиры — двух жанров, определивших литературную репутацию Милонова. Но, не реформируя язык, Милонов постоянно обращается к мотивам и темам преромантической поэзии. Нам пришлось уже говорить о его «кладбищенской элегии»; он был автором и баллад, и «унылых элегий» нового образца. В его художественном сознании соседствуют Тибулл и Гораций, Ювенал и Буало, авторы дидактических описательных поэм типа Сен-Виктора, Вольтер и представитель «новой поэзии» — Шиллер, к которому он обращается постоянно на протяжении всего своего творческого пути. Он участник «Беседы» и резкий критик филологических штудий Шишкова и поэмы Ширина-Шихматова «Петр Великий», которую вслед за Батюшковым иронически именуется «Петр Большой»; в иных случаях он выступает и как антагонист Жуковского,¹⁶ который при всем том остается его любимым поэтом: «Венец его в лучах бессмертия сияет: Он лиру лишь добру и славе посвятил». Поэт любви, природы, «нежных сердца чувств», певец утраченных и невозвратимых благ, Жуковский для него — создатель «страны мечтаний», где «чувствует свое величие душа».¹⁷ Как сказано, он обращался и к Шиллеру. В 1810 г. в «Цветнике» появляется его «Мечта. (Подражание Шиллеру)»; Шиллер воспринят им как представитель «кладбищенской поэзии» с френетическим уклоном, своего рода типологический представитель немецкого преромантизма.¹⁸ Не лишено интереса, что Милонов еще до Жуковского назвал свое «подражание Шиллеру» «Мечты» — не в значении «идеалы», а в архаическом смысле: «марá, наваждение». Реформированная кладбищенская поэзия предшествует «унылой элегии» нового типа. Милонов проходит почти те же этапы индивидуальной эволюции, что и Жуковский, но уже после него. В переводе «Идеалов» их пути пересеклись.

Переложение Милонова появилось в печати несколько ранее, чем перевод Жуковского, и поэтому иногда встречающиеся в литературе утверждения, что он имел в виду полемические цели, неверны. Полемика возникла *post factum*, уже после смерти Милонова, когда В. М. Княжевич в мемориальном выпуске «Благонамеренного» сопоставил и противопоставил два перевода, отдав предпочтение Милонову. Тем не менее разность поэтических концепций оче-

¹⁶ Эта двойственность (или промежуточность) литературной позиции Милонова, по-видимому, отразилась и на отношении к нему «арзамасцев». Так, есть основания считать, что именно он был «героем» пародийной речи Д. В. Дашкова на втором заседании «Арзамас» 29 октября 1815 г. (см. наш комментарий к этой речи в кн.: «Арзамас». Сб. М., 1991. Т. 1).

¹⁷ Марин С. Н., Милонов М. В. Стихотворения... С. 257—258.

¹⁸ Прямого источника этого стихотворения у Шиллера нет; находят точки соприкосновения его с «Могильной фантазией» («Eine Leichenphantasie», 1780). См.: Harder H.-B. Schiller in Rußland. Materialien zu einer Wirkungsgeschichte (1789—1814). Berlin; Zürich, 1969. S. 132; Данилевский П. Ю. Шиллер и становление русского романтизма // Ранние романтические веяния. Л., 1972. С. 75—77.

видна, и анализ Княжевича должен быть учтен как критическая позиция друга и единомышленника Милонова.

Первая строфа «Идеалов» была передана Жуковским довольно точно, но он опустил заключительный образ: волны жизни стремятся в море вечности. Без сомнения, это было сделано намеренно. В ближайшие же годы именно этот образ будет варьироваться в его аллегорических и символических стихах, сейчас же он пишет э л е г и ю и стремится выдержать единство эмоционального тона. Милонов попытался передать этот образ:

... Судьба жестока
Не обращает вспяты потока,
В котором гибнет мир и век, —

и сразу же попал в русло философско-одической традиции. Для Жуковского подобный жанрово-стилистический эклектизм невозможен.

Зато оба интерпретатора отказались от тона «спокойной резиньяции», который имел для Шиллера значение принципиальное. Отвечая критикам стихотворения, он писал, что намеренно лишил «Идеалы» «силы» и «огня», потому что намеревался выдержать их в тоне «стихотворной жалобы», по природе своей многословной и «вялой»; сила же не жалуется. Шиллер пояснил, что хотел проститься с читателем с «чувством спокойной отрешенности».¹⁹ Он описывал «Идеалы» в категориях элегии. Этот-то общий колорит «спокойной отрешенности» и был устранен Жуковским, который уже в первой редакции повысил эмоциональную тональность. У Шиллера интонационный рисунок первой строфы определяется двумя слабо выделенными вопросами; у Жуковского два вопросительных предложения и два обращения придают строфе почти декламационный характер. С прямого обращения с восклицательной интонацией начинает и Милонов. Для обоих переводчиков важна напряженность переживания, с какой лирический субъект прощается с юностью, занимающей особое положение на шкале ценностных величин.

«Милонову попалось стихотворение Шиллера в то время, когда он сам живо чувствовал все восторги и все заблуждения юности, — писал В. М. Княжевич, разбирая его перевод. — Он поражен был не цветами поэзии, а истиною описаний, живыми оттенками собственной души своей»; «Что было согласнее с его чувствами, то поспешил он передать читателям; прочее, как ненатуральное в его положении, было бы, конечно, и у него слабо».²⁰

¹⁹ Schiller. Sämtliche Werke: In 10 Bd. Berliner Ausgabe. Berlin, 1980. Bd 1. Gedichte. S. 675; Шиллер Ф. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1950. Т. 8. Письма С. 501—502 (письмо к В. фон Гумбольдту от 7 сентября 1795 г.).

²⁰ Кн—ч [Княжевич] В. Разбор двух стихотворений, предложенных на Шиллера В. А. Жуковским и М. В. Милоновым // Благонамеренный. 1821. № 23—24. С. 244, 231.

Этот пассаж — об утрате юности, образующий экспозицию, находился в композиционной структуре элегии на «сильном месте» и довольно скоро приобрел отстоявшиеся формы. Как мы помним, нечто подобное происходило и с «кладбищенской элегией». Как и в этой последней, экспозиция строится на традиционных мотивах, в данном случае на традиционных метафорических формулах, образец которых дал Пушкин в экспозиции элегии Ленского.

Формулу Шиллера: «O meines Lebens golden Zeit» — Жуковский передал как «О дней моих весна золотая» (отсюда в элегии Ленского — «Весны моей золотые дни»). Милонов добавил к тексту метафорическую парафразу: «Затмилось дней моих светило И ранний сумрак их притек». Это, по-видимому, вариация «Стансов к Н. М. Карамзину» И. И. Дмитриева (1793):

Утро дней моих затмилось
И опять не расцветет;
Сердце с счастьем простилось
И мечтой весенних лет.²¹

Существенно, что и сам исходный текст Шиллера варьировал общеэлегические формулы, причем не только немецкие. Они есть у Бертена, Шенье, затем Мильвуа. В русской поэзии и у Шиллера они появляются одновременно. Ср. в приписывавшемся И. А. Крылову стихотворении «К реке М. . .» (1795):

Куда же дни золотые скрылись?
Невинные, блаженны дни!²²

Русские переводчики Шиллера, в особенности сентиментальной ориентации, охотно пользовались вариантами этого мотива. Ср. в «Утре» В. М. Перевощикова:

Дни первые любви! дни сладостных мечтаний
.....
... Как быстро вы сокрылись!
Куда, куда вы удалились
И скоро ли придете вновь?²³

В элегии В. С. Филимонова «К Лауре» (1807), одно название которой отсылает нас к Шиллеру:

Весна моих проходит дней,
Она пройдет — не возвратится. . .²⁴

²¹ Дмитриев И. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1967. С. 124.

²² Крылов И. А. Соч. М., 1946. Т. 3. С. 325.

²³ Пря-в В. (Казань) [Перевощиков В.] Утро. (Посвящено Мальвине) // Цветник. 1809. № 8. С. 181.

²⁴ Вестник Европы. 1809. № 8. С. 258—261. Этот и ряд последующих примеров берем из работ: Гиппиус В. В. К вопросу о пушкинских «плагиатах» // Пушкин и его современники. Л., 1928. Вып. 38—39. С. 44; Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 172—173; Данилевский Р. Ю. Шиллер и становление русского романтизма. С. 75—76.

У Гнедича («Скоротечность юности», 1809):

Но час веселый улетает,
Моя уж юность отцвела;
И грусть одна следы являет
В чертах задумчива чела.

Спешит уж старость, и отгонит
Последние часы утех...²⁵

Милонов, переводя «Идеалы», естественно, не может миновать этого мотива, но он разрабатывает его и вне всякой зависимости от Шиллера:

О дней моих весна! куда сокрылась ты?
.....
Но блеск отрадных дней твоих
Еще прельщенное воображенье ловит.
Кто знает, что судьба в грядущем нам готовит?²⁶

Строки взяты из перевода элегии Жильбера «Бедный поэт» (в первой публикации — «Несчастный поэт») и соответствуют подлинному тексту; у Жильбера: «Saison de l'ignorance, o printemps de mes jours!» («О время невинности, весна моих дней!»). Происходит контаминация лирических мотивов, восходящих к разным источникам, и «Идеалы» Шиллера оказываются своего рода центром кристаллизации.

Вернемся, однако, к «Идеалам» и переводам Жуковского и Милонова. Следующие строфы у Шиллера содержат идею одушевления художником мертвой природы. Здесь появляется символический образ Пигмалиона. Заметим, что тему Пигмалиона в русской поэзии разрабатывают те авторы, которые ближайшим образом связаны с немецкой поэтической традицией. Так, В. К. Бриммеру, «гетеанцу» и «шиллерянцу», переводчику Виланда, Гердера и Лангбейна, принадлежало стихотворение «Пигмалион», в котором уже ощущается романтическая идея искусства как божественного откровения.²⁷ Для Жуковского Пигмалион важен именно в шиллеровской интерпретации:

И мертвое отзывом стало
Пылающей души моей.²⁸

Все это философско-эстетическое обоснование субъективного восприятия мира, составляющее необходимый элемент поэтического мировоззрения Жуковского, для Милонова не существует. Тему Пигмалиона он опускает вовсе, как отвлеченную идею. Его элегия гораздо более чистый образец жанра, нежели у Шиллера и Жуковского, — это ламентация субъекта, сосредоточенного

²⁵ Цветник. 1809. № 6. С. 273.

²⁶ Милонов М. Несчастный поэт // Сын отечества. 1816. № 31. С. 201.

²⁷ Соревнователь. 1819. № 7. С. 75.

²⁸ Жуковский В. А. Стихотворения. Т. 1. С. 69.

на своей внутренней жизни. Вслед за Шиллером и Жуковским он связывает с «юностью» несколько иной набор коннотативных значений, чем это было унаследовано от XVIII в. традицией: не только «фантазию» («поэзию») и «любовь», а и стремление к «славе», «истине», «счастью». «Знание», о котором упоминают Шиллер и Жуковский, Милонов исключает, и, быть может, не случайно.

Все эти понятия, как мы уже видели, для Жуковского 1812 г. уже не являются абсолютом. В описании утрат он следует за Шиллером довольно точно. Так, утрате любви он посвящает две строки нейтрально-элегического звучания:

И быстро с быстрою весною
Прелестный цвет *Любви* увял.²⁹

«... собственное вдохновение руководило Милоновым, — писал Княжевич, разбирая его перевод, — и если Шиллер, в унынии, двумя меланхолическими стихами изобразил потерю любви, то Милонов в сильных, дышащих пламенем стихах показал, что он в эту минуту чувствовал ее гораздо живее».³⁰

В этом месте переложения Милонова мы находим своего рода элегию в элегии:

С улыбкой ты меня манила,
Любовь, мечта прелестных дней!
Но взорам страстным не открыла
Небесной красоты твоей;
Пора любить проходит тщетно,
Желанье гаснет неприметно,
И одинокая тоска
То ложе горькими слезами
Кропят, что для тебя цветами
Моя украсила рука.

В обманах, в скорби и страданье
Стремлений сердца жар потух,
Лишь благ протекших воспоминанье
Живит мой изнуренный дух...³¹

Этот пассаж характерен, как характерно и то предпочтение, которое Княжевич оказывает Милонову перед Шиллером. Для чувствительного героя неспособность к чувству любви означает деградацию. Отсюда двойственность и неопределенность психологических мотивировок: с одной стороны, кристаллизуется тип «охлажденного» героя, с другой стороны, это охлаждение должно иметь причины за пределами имманентных личностных законов. У Милонова это «обман», «скорбь» и «страданье». Упреки «истощенному Карамзину» основывались именно на том, что он декларировал свое охлаждение: это воспринималось как этика имморалиста и рационалиста прошлого столетия.

²⁹ Там же.

³⁰ Кн—ч [Княжевич] В. Разбор двух стихотворений... С. 235.

³¹ Марин С. Н., Милонов М. В. Стихотворения... С. 213.

Милонов корректирует Шиллера, апеллируя к Шиллеру же, но только раннему, утверждавшему тип «энтузиаста». В этом контексте у него и появляется понятие «опыта» — чрезвычайно важный элемент идейной структуры элегии в целом.

Здесь нужна справка источниковедческого характера, потому что в разных редакциях шиллеровского стихотворения пассажи об «опыте» различны.

«Мечты» Жуковского опираются на вторую редакцию «Идеалов», переработанную Шиллером для издания «Стихотворений» 1800 г. В ней Шиллер пользуется двумя понятиями: «Wahrheit» и «Wirklichkeit», что Жуковский передает словами «Истина», «священная Истина» (с прописной буквы) и «истина унылая» (со строчной буквы). Первая — духовное начало, вторая — эмпирический опыт, действительность, не освященная идеалом. Все это вполне соответствует общей концепции разрыва идеала и действительности, культивируемой Шиллером.

В первой редакции «Идеалов» («Musenalmanach», 1796) она предстает в более развернутом виде. «Настоящее» («die Gegenwart») «грубой рукой» вырывает юношу из его радостного сна, действительность («die Wirklichkeit») ставит границы скованному духу, она опрокидывает создания творческой мысли и разрывает цветы поэзии. То, что было столь прекрасно, столь божественно, отдается в добычу не «истине унылой» (буквально «грубой» — «der gauchen Wirklichkeit»), но «враждебному рассудку» («der feindlichen Vernunft»).

Различие между «разумом» («Vernunft») и «рассудком» («Verstand») лежало в основе философской системы Канта. Но в «Идеалах» «Vernunft» выступает не в кантианском смысле; он скорее означает обыденный, повседневный опыт. Для русских сентименталистов это рациональный антипод «чувствительности», противопоставленный мечтам, воображению, идеалам и поэзии.

Именно эту концепцию мы видели в «Мечте» Батюшкова. Милонов имел дело с первой редакцией «Идеалов» и с разветвленной системой морально-философских понятий. Его трактовка «опыта» чрезвычайно интересна, в ней он далеко отклоняется от своего оригинала:

Вкруг солнца Истины святой
Туман сомнения развился —
И Опыт весть меня явился
Тропой колючей, в тьме густой!³²

Здесь переинтерпретация Шиллера перерастает в прямую мировоззренческую полемику. Для сентиментального сознания личность не может отдаться во власть «опыта», который опустит его ниже уровня «поэтического». Но русский сентименталист и преромантик

³² Там же. С. 212—213 (восстанавливаем в соответствии с ранними публикациями написание «Опыт», «Истина» с прописных букв, что обозначает аллегорические понятия).

всегда рационалист, и для него существует унаследованная оппозиция «разума» и «страстей». Дидактическое понимание «опыта» оставляет за ним роль корректирующего начала; он умеряет кипение страстей и гарантирует от преступления:

Там, вместо доблести и чести,
Порока лик, рукою мести
Увенчан, в блеске ей предстал.
Там Опыт показал ей строгий
Злодейства страшные дороги: —
Я, их узрев, вострепетал!³³

Все это, понятно, не имеет никаких соответствий у Шиллера, зато находит аналогии у русских поэтов архаистической традиции. Ср. у Ф. П. Львова в «Счастьи жизни»:

Один лишь опыт многотрудный
К неложной истине ведет.³⁴

Или у С. П. Жихарева, периода его связи с «Беседой»:

Совет, примером подтвержденный
И мудрым опытом внушенный,
Ведет кратчайшею стезей
К добру, к блаженству наших дней.³⁵

У самого Милонова, однако, ясно обнаруживается двойственная природа понятия, в котором то одна, то другая сторона выступает в качестве доминирующей. Нечто подобное, как мы помним, происходило с понятием «мечта». По мере того как это последнее приобретало абсолютную этико-эстетическую ценность, «опыт» — второй член антагонистической пары — понижал свое ценностное значение. Этот негативный оттенок понятия окончательно возобладал только в эпигонской лирике 1820—1830-х годов; в 1810-е годы он ощутим, но не слишком явствен. Ср. в послании Милонова «К сестре моей» (1812):

Мечты сокрылися отрадны,
Их строгий опыт отогнал,
Повеял ветер осенний, хладный
И цвет весны моей увял! . . .³⁶

В послании «Тургеневу, в ответ на его письмо» (1813) Жуковский прямо варьирует «Мечты»:

Вдали сиял пленительный призрак —
Нас тайное к нему стремленье мчало,
Но опыт вдруг накиннул покрывало
На нашу даль — и там один лишь мрак . . .

³³ Марин С. Н., Милонов М. В. Стихотворения. . . С. 213.

³⁴ Чтения в Беседе любителей русского слова. Чтение XV. СПб., 1816. С. 64.

³⁵ Там же. СПб., 1812. Кн. 6. С. 63.

³⁶ Марин С. Н., Милонов М. В. Стихотворения. . . С. 209 (впервые: Вестник Европы. 1812. № 5).

Понятие заимствует лицеист Пушкин («К Шишкову», 1816); эпитет «строгий» восходит, вероятно, к Милонову:

Но скрылись от меня парнасские забавы! ..
Не долго был я усыплен,
Не долго снились мне мечтанья Муз и Славы:
Я строгим опытом невольно пробужден.³⁸

Ср. у раннего Баратынского («К Креницыну», 1819):

Где время прежнее, где прежние мечтанья?
И живость детских чувств и сладость упаванья! —
Все холодный опыт истребил.³⁹

В «Мечтах», как мы говорили, лирический субъект Жуковского, утратив идеалы юности, сохранил при себе «Дружбу» и «Труд» (у Шиллера — «Beschäftigung») в качестве гаранта «ясности» и «покоя» души. В целом — за вычетом индивидуальных оттенков в понятиях — это соответствовало шиллеровской концовке, из которой Жуковский убрал заключительный образ вечности. Упоминание о «Дружбе» имело для русского переводчика прямо автобиографическую проекцию:

Ты, Дружба, сердца исцелитель,
Мой добрый гений с юных лет.⁴⁰

Это — отсылка не только к эмоциональному переживанию, но и к мировоззренческой позиции Дружеского литературного общества. Здесь концепция, которая, как мы увидим, складывается одновременно в различных посланиях Жуковского; абрис ее явственно ощутим уже в послании «К Филалету» и в особенности «Тургеневу...», где цепь потерь отчасти компенсирована дружбой. Существует афористическая «Надпись к солнечным часам в саду И. И. Дмитриева» (1810), где Жуковский в четырех строках намечает всю концепцию, которую развертывают «Мечты».

И час, и день, и жизнь мелькают быстрой тенью!
Прошла моя весна с минутной красотой;
Прости, любовь! конец мечтам и заблуждению!
Лишь дружба мирная с улыбкой предо мной!⁴¹

³⁷ Жуковский В. А. Соч.: В 3 т. М., 1980. Т. 1. Соображения о функции понятия «опыт» (к сожалению, вне всякой соотнесенности с традицией) см.: Бабко В. А. Становление и сущность символических образов, обозначенных словом «опыт», в посланиях Жуковского «Тургеневу...» и Баратынского «К Креницыну» // Сборник аспирантских работ. Гуманитарные науки. Литературоведение. Педагогика. (Казанск. гос. унив.). Казань, 1975. С. 9—10.

³⁸ Пушкин. Полн. собр. соч. [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1937. Т. 1. С. 233.

³⁹ Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1957. С. 46.

⁴⁰ Жуковский В. А. Стихотворения. Т. 1. С. 70.

⁴¹ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. Под ред. А. С. Архангельского. СПб., 1902. Т. 1. С. 91—92.

Жуковский, таким образом, согласовал свое собственное мироощущение с шиллеровским текстом. У Милонова концовка «Идеалов» вызывала резкое неприятие. Княжевич вспоминал, что он упрекал ее за «немецкую расчетливость». Определение относилось, конечно, к «Beschäftigung». Свою переработку Милонов венчает апологией дружбы и поэзии.

«Нарушив однажды порядок подлинника», продолжает Княжевич, Милонов должен был и далее «наблюдить *свою* связь, и, неистощимый в выражениях дружбы, о которой не мог говорить без восторга, он и здесь расплодил свои о ней мысли, и здесь не мог удержать порыва пылких чувств своих».⁴²

Дело было, конечно, не в личных, а в эстетических пристрастиях. Дружба и «наслаждения чистых Муз» аксиологически выше «труда», «занятия». Эта идея будет затем воспринята и многократно повторена массовой лирикой.

Сентиментальная и преромантическая традиция создавала типовую форму элегии, которая в дальнейшем получит название «унылой». В ней сохранялась шиллеровская модель элегической биографии, внутренней, лишенной событийного начала, — общий абрис душевной эволюции, переданной через опосредующие морально-философские категории, обычно приобретающие форму поэтической аллегории. Индивидуальный же характер биографии утрачивался — вернее, поглощался типовым, причем соотношенным с некой идеальной аксиологической шкалой. Утрата юности в такой элегии — несчастье и едва ли не деградация, что решительно противоречило и Шиллеру, и Жуковскому. Так, В. Л. Пушкин в своей «Элегии» 1816 г. («Летят, как вихрь, веселий годы...») создает один из ранних вариантов элегии подобного типа, сохраняя константы лирического сюжета и даже устойчивые формулы:

Где вы, дни радости, восторгов, упоенья?
Скрылись... и мечты вы унесли с собой...⁴³

Вслед за мечтами «закон могущия природы» уносит поэзию и любовь, оставляя в утешение дружбу. Итак, рисунок почти тот же, что и у Милонова, для которого поэзия, впрочем, оставалась непреходящей ценностью. Но, вероятно, наиболее выразительный пример подобного рода элегической дедукции дает нам творчество Василия Ивановича Козлова (1793—1825), очень характерного представителя поздней генерации московских сентименталистов «немецкой» ориентации, уже тронутого романтическими веяниями. В 1809—1811 гг. он активный сотрудник «Аглаи» П. И. Шаликова, «Журнала драматического» М. Н. Макарова, «Друга юношества» М. И. Невзорова; он печатает здесь басни, послания, элегии, стихи на случай и переводы. В 1814 г. он переезжает в Петербург, где становится ближайшим сотрудником издателей «Русского инва-

⁴² Кн—ч [Княжевич] В. Разбор двух стихотворений... С. 238.

⁴³ Пушкин В. Л. Соч. СПб., 1895. С. 85—86 (впервые: Труды Общества любителей русской словесности. 1826. Ч. 5).

лида» — П. П. Пезаровиуса, а позднее Воейкова. Козлов владел тремя языками и был широко осведомлен в западных литературах, в особенности в поэзии немецких сентименталистов и преромантиков; он переводил Гете, Гердера, Э. Клейста и хорошо знал творчество Шиллера; ему была известна и новейшая романтическая поэзия и теория; так, он был едва ли не самым преданным и последовательным пропагандистом Ф. и А. Шлегелей среди русских литераторов 1810—1820-х годов.⁴⁴ К Жуковскому (как и к Батюшкову) он относился почти восторженно; впрочем, с этим же восторгом он говорил и о И. И. Дмитриеве, и о В. Л. Пушкине. В собственных стихах он оставался правоверным сентименталистом. Реальная его биография могла бы стать основой весьма драматичного лирического сюжета: сын состоятельного купца, давшего ему прекрасное образование, он после разорения семьи в 1812 г. был выброшен из патриархального семейного гнезда в социальный водоворот столицы, где положение его стало мучительно двусмысленным: купец-интеллигент в столичном светском обществе, к которому тянулся, полунищий журнальный поденщик, несчастливый поклонник титулованных наследниц, испытывавший на себе сословное высокомерие, — он естественно оказывается во власти элегических настроений.

В стихах Козлова, однако, мы не найдем почти ничего от его индивидуальной судьбы. В письме к П. И. Шаликову от 27 марта 1814 г. он описывает нищенскую обстановку своего жилища; вынужденный тратить последнее, чтобы иметь возможность появляться на светских балах, он являет собой «картину бедного поэта».⁴⁵ Это отсылка к элегической традиции — прежде всего к «Бедному поэту» Н. Жильбера, о котором нам придется еще говорить; уже в письме он проецирует свою биографию на элегическую модель. Воспоминания детства сублимируются у него в мир «мечты», с неизменными атрибутами — поэзией, фантазией и рыцарской любовью («Мечтатель», 1819); утрата мечты и любви есть постоянный предмет его элегических сожалений; в отличие от В. Л. Пушкина и Милонова он готов сожалеть и об утрате дружбы («Сонет» («Как молнии минутные блистанья»), 1824). В 1824 г. он пишет Шаликову: «Занятие — разумеется, умственное — требует некоторой свободы духа, которую не всегда можно себе дать. Воображение угасает с годами; чувствительность сердца охлаждается горестными опытами; гений поэзии отлетает при недостатке вдохновения. Вот мой жребий; чувствую влияние лет на все, что я теперь пишу, предпринимаю или думаю: цветы *фантазии* блекнут и исчезают, когда наступит осень жизни; и если вспомню, как проводил я свою весну, как протекло мое лето. . . признаюсь, что не могу тогда воздержаться от слез».⁴⁶ Интроспекция отливается в элегические формулы: система

⁴⁴ См. об этом: Вацуро В. Э. Русский сонет 1820-х годов и европейская романтическая традиция // Гармония противоположностей. Аспекты теории и истории сонета. Тбилиси, 1985. С. 89—94.

⁴⁵ Дамский журнал. 1829. № 37. С. 170.

⁴⁶ Там же. 1831. № 2. С. 30—31.

опорных психологических понятий предстает словно заимствованной из Шиллера и Жуковского, с тою разницей, что самоанализ ведется с позиций юношеского «энтузиазма». Совершенно естественно, что эта концепция организует и поэтический текст. Так, в элегии Козлова «Вечерняя прогулка» (1823) читаем:

Теперь душа моя увяла —
И меркнет неба ясный свет;
Не для меня весна цветет:
Мне осень ранняя настала!
Приятные часы вечерней тишины
Не возбудят во мне угасшие мечтанья;
Счастливой юности прошли золотые сны,
Исчезли все очарованья!..

«Рассудок холодный», утвердивший свою власть над сердцем, лишает мечтателя «пагубной, но сладостной отрады» любовных иллюзий:

Часы счастливого забвенья
Невозвратно протекли;
Фантазию, любовь, дар сладкий песнопенья —
Все, все с собою увлекли...⁴⁷

Именно такая «унылая элегия», с небольшими индивидуальными вариациями, будет доминировать в массовой поэзии еще в 1820-е годы.

Между тем основатель «унылой элегии» в ее русском варианте — Жуковский — уже к концу 1810-х годов далеко отходит от созданного им самим образца. Элегия Шиллера отвечала только одному направлению его духовных исканий, именно морально-философскому; он усваивает ее язык, язык философской аллегории, но в художественном его сознании уже прочно отложились и принципы преромантической, суггестивной поэтики «Сельского кладбища», с ее образным строем. В 1806 г., почти одновременно с первыми набросками перевода «Идеалов», он пишет довольно симптоматичное стихотворение «Монах», где ощущаются тенденции, получившие затем развитие в его творчестве:

Там, где бьет источник чистый
В берег светлою волной,
Там, под рощею тенистой,
С томной, томною душой
Я грустил уединенный,
Там прекрасную узрел!
Призрак милый, но мгновенный,
Чуть блеснул и улетел.
Вслед за ним душа умчалась!
С той поры прости покой!⁴⁸

⁴⁷ Поэты 1820—1830-х годов. Л., 1972. Т. 1. С. 94—95.

⁴⁸ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. Под ред. А. С. Архангельского. Т. 1. С. 48.

В этом отрывке узнаваема элегическая топка — суггестирующая пейзажная экспозиция, уже разработанная в «Сельском кладбище». Но она изменила свое качество, функцию и удельный вес в системе художественного целого.

Это был пейзаж не элегии, а идиллии.

Как и ранее, Жуковский двигался в русле эволюции европейской лирики, но уже не английской, а немецкой. Х.-Б. Хардер предположил, что отправной точкой для «Монаха» был романс «Юноша у ручья» («Der Jungling am Bache», 1803) — то самое стихотворение, которое потом Жуковский перевел как «Жалобу». На это как будто указывают метрика и близость начальных строк и общей сюжетной ситуации: лирический герой тоскует по возлюбленной, которая «близка и далека»; он простирает руки вслед за милой тенью («nach dem theuren Schattenbild»), но не может ее удержать, и сердце его лишено покоя («bleibt ungestillt»).⁴⁹ Все это, действительно, довольно близко, и, возможно, что «Монах» есть свободная переработка шиллеровских мотивов.

Нам важно, однако, что мотивы эти не принадлежат индивидуально Шиллеру: они характерны для всей немецкой преромантической и сентиментальной поэзии XVIII в. Самая экспозиция «Монаха» — традиционное «приятное место», «locus amoenus», предопределяющее во многом развитие лирической темы.

В своем исследовании поэтики русского романтизма Ю. В. Манн предложил понятие «идеального ландшафта» сентиментальной элегии. Он опирался при этом на известное исследование Э. Курциуса, прослеживавшее, в частности, судьбу этого ландшафта («locus amoenus», «Lustort») в европейских литературах, начиная с античности.⁵⁰

Это бегло высказанное соображение весьма плодотворно и заслуживает развития. Уже у Вергилия и Феокрита определились типовые пейзажи пасторальной поэзии; как минимум, замечает Э. Курциус, они включают дерево (или группу деревьев), луг, ключ или ручей; довольно обычные атрибуты — птичье пение и цветы, а также (в наиболее детализированных описаниях) веющий ветерок. Отдельно Курциус рассматривает мотив «рощи», также в своем идеальном варианте встречающийся уже у римских поэтов.⁵¹

Этот идиллический топос получает широкое распространение в немецкой сентиментальной и преромантической литературе. Уже у Эвальда фон Клейста (1715—1759), хорошо известного русским поэтам XVIII в. (его внимательно читал и Жуковский), мы встречаем идиллию «Призрак» («Das Gespenst»), где обозначаются типовые черты такой пейзажной экспозиции. Это «вечерний» пейзаж (как и в «кладбищенской» поэзии), с заходящим солнцем, рощей, журча-

⁴⁹ Harder H.-B. Schiller in Rußland. Materialien su einer Wirkungsgeschichte (1789—1814). Berlin; Zürich, 1969. S. 173—174.

⁵⁰ См.: Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976. С. 143.

⁵¹ Curtius E. R. Europäische Literatur und lateinische Mittelalter. 8 Auflage. Bern; München, 1973. S. 201—202.

нием ручья и соловьиными трелями; на лоне этой идиллической природы на героя нисходит сон и ему является видение возлюбленной. В стихах Х. А. Тидге «Vergiß mein nicht. (An Arminia)» (1790), переведенных Жуковским в 1811 г. («Песня» («О милый друг, теперь с тобою радость. . .»)), в опущенных в переводе строках образ возлюбленной «в светлом, белом покрове» подобно небесному видению («gleich einer Himmlischen») сияет герою сквозь земную тьму. И. П. Галюн разыскал у немецких поэтов начала XIX в. довольно близкие аналогии и параллели дескриптивным описаниям Жуковского.⁵² Так, он указывал на стихи «Хлоя к Аминту» («Chloe an Amintas», 1802) И. фон Гернинга с признанием: «И на лоне природы, на высотах или в долинах, в тени цветущей рощи, у журчащего ручья, среди аромата цветов, обвеваемый мягкими западными ветрами, в песнях Филомелы я слышу и чувствую только тебя». Исследователь полагал, что именно эти строки отразились в послании Жуковского «К Батюшкову» (1812):

Заря ли угасает,
Летит ли ветерок
От дремлющая рощи
Или покровом ночи
Одеянный поток
В водах являет тени
Недвижных берегов,
И тихих рощей сени,
И длинный ряд холмов,
Она перед тобою. . .⁵³

Между тем и у Гернинга мотивы эти совершенно внеиндивидуальны: они многократно повторяются в немецкой лирике конца XVIII — начала XIX в. Так, в «Видении» («Die Erscheinung») графа Ф. Л. фон Штольберга (1750—1819) герой мечтает о своей возлюбленной; овеваемый западным ветерком, в ароматах цветов, под песнь соловья, он погружается в сон и ему является с улыбкой небесное видение, подобное закатным отблескам в волнах ручья. Этот пейзаж повторяется и в «Вечерней песне девушки» («Abendlied eines Mädchens») того же Штольберга: здесь упоминаются и вечерний ветерок, пронсящийся над холмом и долиной, и соловьиное пение, и вечерняя звезда, отраженная в источнике.⁵⁴ Составляющие элементы пейзажного описания почти не варьируются.

В стихах Л. И. Х. Гельти (1748—1783), одного из самых значительных лириков «геттингенского союза поэтов», друга Штольберга и Фосса, подобные дескриптивные фрагменты возникают

⁵² См.: Галюн Ив. К вопросу о литературных влияниях в поэзии В. А. Жуковского. Киев, 1916. С. 1—6. Ср.: Deutsche National-Literatur. Historischkritische Ausgabe. Bd 135. Lyriker der klassischen Periode. Stuttgart, [s. a.]. Th. 3. S. 231—232.

⁵³ Жуковский В. А. Соч.: В 3 т. Т. 1. С. 175.

⁵⁴ Neue Miniatur-Bibliothek der deutschen Classiker. Eine Anthologie in 150 Bänden. Philadelphia, 1841. Bd 103. Friedrich Leopold Graf zu Stolberg. S. 70—72.

особенно часто, и в них очевидна идиллическая природа. Так, в «Сельской жизни» («Das Landleben», 1771) воспевается удаление из города на лоно природы, туда, где шелест деревьев и журчание ручья среди цветов; стихотворению предпослан эпитафия из Вергилия. «Ручей» («Der Bach», 1774) прямо отсылает читателя к «Бандузскому ключу» Горация (Carmina, III, 13), чрезвычайно популярному и у русских поэтов. В «Занятиях» («Die Beschäftigungen der Menschen», 1775) человеку света и двора и кабинетному ученому, громоздющему книги на книги, противопоставлен сам поэт — любитель уединения, которого влекут к себе лес, бегущий через луг, ручей, утренняя и вечерняя песнь соловья, наконец, являющийся ему во сне улыбающийся образ возлюбленной, в присутствии которого он чувствует себя земным богом. Этот образ, который мы имели случай заметить и в набросках «Монаха», и в послании к Батюшкову, проходит через целый ряд стихотворений Гельти. Так, в «Сновидении» («Das Traumbild», 1771) ангелоподобная дева, которую поэт искал и не мог найти, предстает перед ним в легком пастушеском одеянии, когда он засыпает в саду.⁵⁵ И экспозиция, и мотив, и образ имеют явно типовой характер.

В творчестве Жуковского нет следов специального интереса к этому поэту, и об индивидуальном воздействии не может идти речь. Перед нами очередной случай типологического схождения, имеющего, однако, свои генетические корни. Во всяком случае, когда И. Галюн указывал на «Гимны к ночи» Новалиса как на вероятный источник «Привидения» (1823) Жуковского, он не учитывал, что процитированное им место из III гимна опирается на типовые мотивы и находится в том же отношении к поэзии Жуковского, что и приведенные им же самим и дополненные здесь примеры из поэтов доромантического периода. И «вечерние гаснущие лучи» в экспозиции, и «одежда белая, как туман» представшего видения, и исчезновение его — все это в изобилии встречается за пределами «Гимнов к ночи». Заметим, что «видение» вообще один из характерных мотивов европейского пейзажа; так, у А. Попа сад — «постоянная игра реальности и фантазии, действительных событий и снов и «видений».⁵⁶ К 1823 г., когда пишется «Привидение», эти темы уже распространились и в русской поэзии, — настолько, что сделались предметом полемики.

Если говорить об индивидуальном воздействии немецкой поэзии на Жуковского, то здесь прежде всего приходится называть имя Шиллера. Если же речь заходит о поэтической индивидуальности, которая стала как бы посредником между Жуковским и немецкой лирической традицией XVIII в., взяв на себя функции ее представителя, нам придется вспомнить Фридриха фон Маттисона (1761—1831).

⁵⁵ *Hölty L. H. Chr. Gedichte. Besorgt durch seine Freunde F. L. Grafen zu Stolberg und I. H. Voss. Carlsruhe, 1814. S. 116. Ср.: Hölty L. Chr. H. Werke und Briefe. Berlin; Weimar, 1966.*

⁵⁶ См.: *Лихачев Д. С. Поэзия садов. Л., 1982. С. 256.*

Этот поэт действительно оказал воздействие на творчество Жуковского и сыграл в истории русской лирики некоторую роль, — к сожалению, почти не исследованную. Маттисон был одним из наиболее заметных немецких элегиков сентиментального направления; отвергнутый романтиками, он был высоко оценен Шиллером, посвятившим его творчеству одну из очень важных своих теоретических статей («О стихотворениях Маттисона», 1794). Для Шиллера Маттисон — поэт природы, и его творчество дает основание для рассуждения о возможностях и пределах пейзажной лирики в целом. В русской литературе имя Маттисона стало известно еще до этой статьи: в 1790 г. Карамзин, проезжая через Лион, посетил жившего там Маттисона, о творчестве которого уже был наслышан; Маттисон читал ему свои новые стихи и за несколько дней общения сумел привязаться к своему гостю, оставившему ему запись в альбоме; при расставании он подарил Карамзину свои сочинения. Со своей стороны, Карамзин находил в его поэзии «нежную кротость, живые чувства, чистоту языка».⁵⁷ В сентябре 1827 г. А. И. Тургенев нанес визит Маттисону, жившему в это время в Штутгарте; они разговаривали о Карамзине, и Тургенев сделал свою запись в альбоме престарелого поэта; этой записью были строки из «Элегии» Андрея Тургенева: «И в самых горестях нас могут утешать Воспоминания минувших дней блаженных». Тургенев говорил Маттисону и о Жуковском — его русским переводчике; он прочел ему перевод «Элизиума», и Маттисон «восхищался гармонией языка».⁵⁸

В библиотеке Жуковского был экземпляр цюрихского собрания стихотворений Маттисона 1802 г. с его пометками,⁵⁹ датировать которые, впрочем, затруднительно.

В своем индивидуальном развитии Маттисон и Жуковский прошли одну общую стадию. Подобно Жуковскому, немецкий поэт испытал влияние Грея, и его «Элегия, написанная на развалинах старого замка» («Elegie in der Ruinen eines alten Bergschlosses geschrieben», 1787) создавалась под воздействием «Сельского кладбища», с прямыми текстуальными переключками, в частности в экспозиции. Но в отличие от Жуковского Маттисон приступил к своей элегии уже полностью сложившимся поэтом, и творческие импульсы от элегии Грея наложились на несколько иную традицию. Начиная же Маттисон как поэтический ученик Клопштока и Гельти, и последний подсказал ему модели не только анакреонтической, но и пейзажной лирики; позднее, в швейцарский период (после 1787 г.), в творчестве Маттисона все яснее проступают черты почитателя Бонне и Руссо, а также непосредственные впечатления от швейцарских ландшафтов. Исследователи находят в его пейзажной

⁵⁷ Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 200, 211.

⁵⁸ Письма Александра Ивановича Тургенева к Николаю Ивановичу Тургеневу. Лейпциг, 1872. С. 146—147. Ср. упоминания о Маттисоне в дневниках А. И. Тургенева за 1826 г.: Тургенев А. И. Хроника русского. Дневники (1825—1846 гг.). М.; Л., 1964. С. 43, 290.

⁵⁹ См.: Лобанов В. В. Библиотека В. А. Жуковского. (Описание). Томск, 1981. С. 391 (№ 2808).

лирике как концепции «романтического пейзажа» в понимании Руссо, так и очень сильный идиллический элемент; этот последний обнаруживает себя и за пределами собственно идиллии. В первый период творчества (1778—1787), когда влияние Гельти было особенно сильным, Маттисон культивирует «весенние мотивы», где опорными образами пейзажных миниатюр оказываются роща (нередко «дубовая роща»), источник в скале, дерево в цвету, зеленющий луг, одетый цветами холм, вечерняя звезда на кромке пурпурных облаков («Der Frühlingabend»). Эти элементы повторяются в «Вечере» («Der Abend»): последний луч солнца окрашивает пурпуром пихтовый холм, зеркало ручья отражает вечернюю звезду. В «Желании» («Sehnsucht») вечерний ветерок обвеивает цветы на холме и рощу; в водах озера отражаются облака. Легко заметить, что все эти детали литературного пейзажа есть в цитированных выше строчках Жуковского и что все они унаследованы Маттисоном от своих предшественников. Унаследовано и другое — вызываемый воображением облик возлюбленной. Он видится поэту в серебряной пене водопада («Erscheinung am Rheinfalle», 1787—1793), в играющем потоке, в альпийских снегах и в звездном небе («Adelaide»). К многочисленным подобным стихам примыкает стихотворение «Песня издалека» («Lied aus der Ferne», 1792—1793),⁶⁰ в которой И. Галюн видел переключку с «Эоловой арфой» Жуковского: в последних вечерних лучах перед возлюбленной проносится ласковый образ — это дух друга, обещающий радость и мир.⁶¹ Наблюдение это очень правдоподобно, потому что именно в годы создания «Эоловой арфы» Жуковский усиленно читает Маттисона.

В 1812 г. он переводит «Элизиум».

В основе мифологических сцен «Элизиума» лежит идиллический топос — тот же, что и в других стихах Маттисона. Жуковский его сохраняет. И в подлиннике, и в переводе присутствуют роза, журчащий источник, покрытые цветами луга и холмы, пурпурное утреннее освещение, лунный свет, отражающиеся в водах звезды, легкий ветерок. Этим почти исчерпывается репертуар пейзажных деталей, характерных для лирики Маттисона.

Вместе с тем «Элизиум» представляет нам важнейший сдвиг пейзажной семантики. Анализируя поэзию Маттисона как образец одушевленного пейзажа, «символической формы», Шиллер с полным основанием обращал внимание именно на это стихотворение: «Кто способен на такую фантазию, как его „Элизиум“, тот доказал свое право считаться посвященным в глубочайшие тайны поэтического искусства и апостолом истинной красоты».⁶²

«Элизиум» — миф, причем не пересказанный, а свободно вос-

⁶⁰ См.: *Krebs W.* Friedrich von Matthisson (1761—1831). Ein Beitrag zur Geistes- und Literaturgeschichte des ausgehenden 18 und beginnenden 19 Jahrhunderts. Berlin, 1912. S. 18—19, 136 ff.; *Matthisson F., von.* Gedichte. Wien, 1816. Th. 1. S. 54, 29, 64.

⁶¹ *Галюн Ив.* К вопросу о литературных влияниях в поэзии В. А. Жуковского. С. 8.

⁶² *Шиллер И.-Ф.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. С. 669.

созданный по античным сюжетным мотивам. Как известно, греческая мифология ранними романтиками, в частности Шеллингом, рассматривалась как образец символического искусства, т. е. такого, где осуществлен синтез «общего» и «особенного», предстающих в абсолютном единстве.⁶³ Шеллинг настаивал на том, что аллегорическое толкование (при котором особенное только обозначает общее) решительно противопоставлено мифу. Ф. Шлегель в «Речи о мифологии» (1800) обосновывал новую мифологию, соединяющую чувственность античности с духовностью христианства.⁶⁴

Уже сложившаяся романтическая школа не нуждалась в творческом опыте Маттисона ни для своих теорий, ни для своей художественной практики. Напротив, она должна была преодолевать и отвергать своих предшественников, как профанирующих идею. Так произошло с Маттисоном. Ф. Шлегель считал его «в высшей степени тривиальным». Братья Шлегели были, вероятно, самыми непримиримыми противниками его поэзии, и, по-видимому, Август Шлегель метил именно в него, когда упрекал его последователей в том, что они тяготеют к двум крайностям литературного пейзажа: то к чрезвычайной определенности, при которой читатель должен иметь под руками географическую карту, то к «самой неопределенной всеобщности».⁶⁵ Но как раз этот эклектизм и делал лирику Маттисона своего рода строительным материалом для не оформившихся еще эстетических систем, которые, по перефразированному Пушкиным выражению Мольера, «брали свое везде, где его находили».

Первое обращение Жуковского к Маттисону было связано не с «Элизиумом». По-видимому, в 1809 г. он переводит «Граций» («Die Grazien», 1790) — стихотворение, резко отличное от «Элизиума» и по содержанию, и по поэтике и связанное с ним только общностью античной темы. Перевод был назван «К Филону» и появился в печати в 1813 г. Эта горацянская ода с имитацией античной метрики — наследие анакреонтической лирики, с характерной для нее апологией земных радостей — вина, любви и поэзии.

К 1810 г. в русской поэзии существует уже стихотворение, соотносящееся с «Элизиумом» Маттисона — Жуковского. Это упомянутый уже нами «Элизий» Батюшкова.

Римские поэты — Вергилий и Гораций — черпали свое представление об Элизии у греков. В «Одиссее» Гомера (IV, 563 и след.) есть описание посмертной обители блаженных, где люди живут без труда, где нет ни снега, ни дождя, ни бурь, и вечно веет зефир с океана. У Гесиода, у Пиндара во 2-й олимпийской оде острова блаженных понимаются как царство Кроноса, где живут любимцы богов и породнившиеся с ними смертные. В поздние эпохи Элизий рассматривается как часть подземного мира. Так описывает его Гораций (Carmina, II, 13); он говорит о суровом царстве Прозер-

⁶³ Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., 1966. С. 106.

⁶⁴ См.: Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976. С. 284—285.

⁶⁵ Krebs W. Friedrich von Matthisson. S. 184.

пины и о крае блаженных, где живут поэты — Алкей и Сафо, пению которых внимают Эвмениды, Цербер и Прометей.

Именно в таком виде картина Элизия попала в «легкую поэзию». Так, Шолье в послании «Маркизу Лафару, который потребовал мой портрет, в 1703» упоминает о том, что готовится присоединиться к Катуллу и Вергилию и на вечнозеленых берегах рассказать о прелестных стихах своего адресата; упоминает он об Элизии и в других стихах. Все это, однако, не более чем галантное иносказание.

Батюшков читал описание Элизия в III элегии 1-й книги Тибуллы; эту элегию он несколько позднее перевел сам. Картина блаженной посмертной обители влюбленных, где

вечный май меж рощей и полей,
Где расцветает нарц и киннамона лозы,
И воздух напоен благоуханьем розы;

где «слышно пение птиц и шум биющих вод» и подобно «легким привиденьям» мелькают среди деревьев хороводы юношей и дев, носящих миртовый венок,⁶⁶ восходит к подлиннику. Батюшков сохраняет и контраст между описаниями Элизия и мрачного айда, куда будут ввергнуты те, кто помешал счастливой любви.

Здесь Батюшков словно идет навстречу немецким эстетикам середины века. Проблема восприятия смерти древними занимала Гердера и Винкельмана; Лессинг посвятил ей специальный этюд «Как древние изображали смерть» (1769). Лессинг писал об эстетизации смерти в аллегорических изображениях — своего рода компенсации ужаса перед смертью, который он находил в сочинениях Горация.⁶⁷ От Винкельмана отправлялся Шиллер; образ смерти — прекрасного юноши с опрокинутым факелом — попал в его стихотворение «Боги Греции» (1788) и некоторые другие; к 1781 г. относится и его «Элизиум». Это произведение было связано с традицией немецкой анакреонтики и в то же время содержало интерпретацию античного мифа.⁶⁸ Элизий Шиллера — это идеальный вариант земного бытия, проецированного в вечность, торжество Любви и Радости в том философском понимании, какое было свойственно ранней лирике Шиллера и вовсе не свойственно античным представлениям.⁶⁹ Но прямых связей с шиллеровским текстом у Батюшкова нет, и самое отношение к Шиллеру у него в это время более чем прохладное.⁷⁰ Содержание батюшковского «мифа» также, конечно, не шиллеровское. Однако оно соприкасается с немецкой

⁶⁶ Батюшков К. Н. Полн. собр. стихотворений. Л., 1964. С. 166.

⁶⁷ Lessing Werke. In 6 Bd. Hrsg. von G. Fricke. Leipzig, [s. a.]. Bd 4. S. 204.

⁶⁸ Ср.: Schiller. Sämtliche Werke. Berliner Ausgabe. Berlin; Weimar, 1980. Т. 1. Gedichte. S. 399; Шиллер И.-Х.-Ф. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1937. Т. 1. С. 141; М.; Л., 1950. Т. 8. С. 292.

⁶⁹ Wiese B., von. Friedrich Schiller. S. 122 ff.

⁷⁰ См. письмо к Н. И. Гнедичу от 19 марта 1807 г.: Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 68. Только в 1813 г. он пишет Гнедичу, что «примирялся с Шиллером» (в обоих случаях речь идет о его драматическом творчестве, см.: Там же. С. 262).

переромантической традицией, вероятнее всего, не прямо, а через посредника.

Здесь мы вступаем в область загадок. История батюшковского «Элизия» нам неизвестна; автограф его не сохранился. Он был в руках издателей сочинений Батюшкова 1834 г., которые озаглавили его «Отрывок из элегии» и сделали помету: «Начало сей пиесы не отыскано». «Элизий» значится в списке произведений Батюшкова, составленном в 1810 г. Больше мы ничего не знаем.⁷¹

«Элизий» обнаруживает текстуальную близость к «Веселому часу» (ср. автореминисценцию: «Съедини уста с устами, Душу в пламени излей») и к «Элегии из Тибулла»; к последней восходит как раз описание Элизия, куда Амур ведет любовника «таинственной стезей» среди цветущих полей и где юные девы ведут хоровод. Это загробный мир блаженства,

где все тает
Чувством неги и любви,
Где любовник воскресает
С новым пламенем в крови,
Где, любясь пляской граций,
Нимф, сплетенных в хоровод,
С Делией своей Гораций
Гимны радости поет.⁷²

Упоминание о Горации в Элизии восходит в конечном счете к подлинному тексту, но пропущено сквозь призму «легкой поэзии». Все это не удивительно; трудно объяснимы точки соприкосновения с «Элизиумом» Жуковского — его переводом из Маттисона, относящимся к 1812 г. Дело не только в общности темы и даже не только в стремлении создать поэтическую мифологию, хотя и на иных основах; дело еще и в том, что в «Элизии» мы находим построенный на близких структурных основах идиллический топос — перечисление опорных элементов идеального ландшафта или социума, складывающееся в период с наречиями «где» и «там» в качестве анафоры. Ср. у Жуковского:

Роща, где податель мира,
Добрый Гений смерти спит,
Где румяный блеск эфира
С тенью зыбких сеней слит,
Где источника журчанье,
Как далекий отзыв лир,
Где печаль, забыв роптанье,
Обретает сладкий мир. . .⁷³

⁷¹ Идентификация «Отрывка из элегии» с «Элизиумом» произведена Н. В. Фридманом по содержанию; ему же принадлежит и датировка (см.: Фридман Н. В. Новые тексты К. Н. Батюшкова // Известия Отделения литературы и языка АН СССР. 1955. Т. 14, вып. 4. С. 369; см. также его примечания в кн.: Батюшков К. Н. Полн. собр. стихотворений. С. 260; более полная публикация «Разных замечаний» в кн.: Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 17—30).

⁷² Батюшков К. Н. Полн. собр. стихотворений. С. 116.

⁷³ Жуковский В. А. Стихотворения. Т. 1. С. 71.

Именно такие конструкции, чаще всего в функции экспозиции, мы встречаем в русской поэзии в последующее, пушкинское время. В сущности, пушкинский «Талисман» (1827) начинается тем же идиллическим топосом:

Там, где море вечно плещет
На пустынные скалы,
Где луна теплее блещет
В сладкий час вечерней мглы...⁷⁴

Он образует поэтический период, завершающийся кадансом: «Там волшебница, ласкаясь, Мне вручила талисман». Заметим и метрическую изоморфность: стихи написаны четырехстопным хореем. Метрика, конечно, могла быть подсказана подлинником, как и начальные синтаксические конструкции. Но далее дело осложняется. В описании пути в Элизий вариации мотивов элегии Тибулла и «Элизиума» Маттисона начинают сближаться стилистически. Ср.:

И когда тропой безвестной
Долу, к тихим берегам,
Сам он, бог любви прелестной,
Проведет нас по цветам...⁷⁵

Это Батюшков. У Жуковского—Маттисона:

Полетела в тихом свете,
С обновленною красой,
В дол туманный, к тайной Лете;
Мнилось, легкою рукой
Гений влек ее незримый;
Видит мирные луга;
Видит Летою кропимы
Очарованны берега.⁷⁶

Здесь можно предположить не только типологическую, но и прямо текстуальную связь. «Тихие берега», «под тенью миртов зыбкой», в батюшковском «Элизии» принадлежат не анакреонтической, а преромантической традиции; это след поэтики Жуковского: «с тенью зыбких сеней слит», «мирты с зыбкими листьями».

В одном случае Батюшков ближе к подлиннику, нежели к переводу Жуковского: у Маттисона упоминаются покрытые цветами луга и берега Леты («Rosenwegen», «des Ufers Blumenrand»). Но ни «зыбких сеней», ни «зыбких листов» мирта в немецком подлиннике нет.

Были ли эти соприкосновения результатом тесных контактов с Жуковским, завязавшихся в начале 1810 г.? Читал ли в это время Батюшков Маттисона? Наконец, корректна ли авторская дата «Элизиума», и если да, то не был ли знаком Жуковский

⁷⁴ Пушкин. Полн. собр. соч. [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1948. Т. III. С. 83.

⁷⁵ Батюшков К. Н. Полн. собр. стихотворений. С. 116.

⁷⁶ Жуковский В. А. Стихотворения. Т. 1. С. 71.

с элегией Батюшкова к моменту создания своего перевода? На все эти вопросы у нас нет удовлетворительного ответа. Мы можем утверждать только, что и на этот раз поиски обоих поэтов шли в одном направлении, хотя здесь конечные результаты были различны. «Миф» Батюшкова содержал элементы преромантической концепции древнего мировоззрения и был одним из первых шагов к антологической лирике; «миф» Жуковского открывал пути символическому языку.

Стихотворения Жуковского и Батюшкова, объединенные общностью темы, содержали две принципиально разные мифологемы. Как показал Ц. С. Вольпе, в переводе-интерпретации Жуковского заключены идеи, полученные от самостоятельного изучения русским поэтом мифов, связанных с культом Дианы, — прежде всего идеи нового рождения души. В соответствии с ними Жуковский меняет последнюю строфу, проясняя общую концепцию преображения (прежде всего эстетического) души — Психеи.⁷⁷ Все это еще более сближало текст Жуковского с романтическим в трактовке мифа. В первой же строфе он вводит образ «подателя мира», «добротного гения смерти», может быть, навеянный «посланием к женщинам» Карамзина («...с миром Нас гений тихой смерти ждет!»).⁷⁸ Этот образ остался в поэтической традиции; в 1820-е годы П. П. Шкляревский, талантливый, рано умерший поэт, особенно интересовавшийся доромантической немецкой поэзией (он переводил и Гете, и Шиллера), вставляет в свой перевод «Детства» («Die Kindheit», 1787) Маттисона пассаж, отсутствующий в оригинале:

Сколь прекрасен в белой
Ризе и венке,
С розой облетелой,
С лилией в руке,
Мирный смерти гений,
Детства милый брат,
Чистых наслаждений
Красящий закат!⁷⁹

Это, конечно, развитие строк Жуковского, хотя в других стихах Маттисона можно найти близкие общие идеи. В фокус внимания русских литераторов попадает то, что предвосхищает романтические концепции. У романтиков, в частности Новалиса, по выражению Н. Я. Берковского, «привычному образу смерти» «насильственно придается положительная ценность».⁸⁰ В этом перемещении ценностных акцентов сказывалась «христианизация» языческой античной культуры, очень свойственная романтизму. Смерть рассматривается как избавление от жизненных страданий, преддверие будущих загробных благ. Это представление зарождается уже в пределах

⁷⁷ Жуковский В. А. Стихотворения. Т. 1. С. 374—375. Ср.: Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. С. 17—21 и след.

⁷⁸ Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. С. 174.

⁷⁹ Поэты 1820—1830-х годов. Т. 1. С. 486.

⁸⁰ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 199—201.

доромантической культуры; у романтиков оно только приобретает значение доминанты. Как мы упоминали, оно есть у Маттисона. Так, в «Гробнице» (1794) надгробный камень скрывает прах двух друзей; над их могилой нежно, подобно эоловой арфе, веет майский ветерок, их сотканые из света образы («Lichtgebilde») встают пред путником, надеждой предвещая ему блаженство, и указывают путь к Элизию.⁸¹ В «Элегии к смерти» («Elegie an den Tod», 1787) смерть предстает лирическому субъекту в виде ангелоподобного юноши, возносящего дух в вечно цветущие поля, где слышатся не стенания, а нежные звуки ангельских арф.⁸²

Легко заметить, что это представление о смерти отнюдь не совпадает с той чувственно-гедонистической концепцией, которая развернута в «Элизии» Батюшкова, — более того, прямо ей противоречит. Жуковский привносит его в «Элизиум» в соответствии с духом сентиментально-меланхолической поэзии Маттисона и еще раз отчасти проясняет, а отчасти видоизменяет содержание нового поэтического мифа. Концепция «преображения» теперь распространяется и на миф. В ее свете получают расширительное значение все отдельные образы и мотивы, в том числе и такие, которые у Маттисона отсутствовали или не были семантически маркированы. Так, в шестой строфе появляется строка: «Спят на розах мотыльки». Этой детали у Маттисона нет, между тем у Жуковского в ближайшие же годы «мотылек» получит дополнительные метафорические смыслы. Еще в «Песне» («Роза, весенний цвет», 1808) мотылек — метафора «влюбленного»; в другой «Песне» («Счастлив тот, кому забавы», 1808 или 1809) — непостоянного влюбленного. Изменение смысла происходит в романсе «Узник к мотыльку, влетевшему в его темницу» (1813). Оригинал — «Le Papillon» Ксавье де Местра — типичный сентиментальный романс, без всяких следов символического подтекста; Жуковский же вводит в него формулы «эфирный посетитель», «призрак-обольститель», уже становящиеся опорными в его эстетической концепции. Через десять лет, в «Мотылке и цветах», «мотылек» прямо будет расшифровываться как «бес-смертья вестник». В оригинальном стихотворении реализуется окончательно цепь дополнительных смыслов и ассоциаций, прикрепленная к образу, изначально ее вовсе не предполагавшему.

В пределах мифа начинается формирование символического языка поэзии Жуковского.

О поэтических символах у Жуковского исследователи говорят обычно как о чем-то общеизвестном и как бы само собой разумеющемся, между тем самое наличие их в его поэзии отнюдь не само-

⁸¹ *Mattisson F., von. Gedichte. Hrsg. von G. Bölsing. Tübingen, 1912. Bd 1. S. 238.* Ср. русские переводы: *Дмитриев М. Гробница // Собрание образцовых русских сочинений и переводов. 2-е изд. СПб., 1821. Ч. 1. С. 304; Бесценный А. Надгробный памятник // Северная Минерва. 1832. № 4. С. 282.*

⁸² *Mattisson F., von. Gedichte. Bd 1. S. 127—128.*

очевидно и в каждом случае требует доказательств. И дело не только в том, что самое понятие символа теоретически недостаточно дифференцировано и в конкретном тексте символ не всегда ясно ограничивается от соотносительных с ним форм поэтической образности, прежде всего от аллегорий,⁸³ но и в том, что самое его появление связано с глубокими и исторически определенными сдвигами в эстетическом сознании. Поэзия XVIII в., выраставшая на рационалистической просветительской основе, не знала символического языка; символов нет и в поэзии раннего Жуковского. Г. Корфф в своем фундаментальном исследовании литературного мышления гетевской эпохи указывал, что и Гете, и Шиллер прибегали к рационалистическим аллегориям, которые в идеале могут быть описаны словесно; аллегории же романтиков принципиально непереводимы на язык дискурсивного описания. Так, невозможно логически обосновать, почему в романтической поэтике образным выражением «томления» становится голубой цветок.⁸⁴ Именно это, замеченное Г. Корффом, отличие и определяется в современной литературе как разница между аллегорией и символом: первая дешифруема и тяготеет к семантической однозначности, второй предполагает перспективу глубинных смыслов и в то же время, по определению Шеллинга, сохраняет себя как «особенное», не поглощаемое «всеобщим». Подобного рода символические образы кристаллизуются у Жуковского в начале второго десятилетия XIX в., но одновременно совершается и параллельный процесс — интенсивная разработка аллегорической поэзии.

С 1809 г. Жуковский обращается к поздней лирике Шиллера, именно к тем его стихам середины 1790-х — начала 1800-х годов, которые по своей поэтике образуют некоторое единство, обозначаемое обычно как «лирика мысли» или «поэзия идей» («Ideenlyrik», «Gedankendichtung»).

В переписке с Гете и теоретических статьях этого времени Шиллер постоянно возвращается к проблеме сочетания спекулятивно-философского и чувственно-созерцательного начала в поэтическом творчестве. В статье «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795) он обосновывает возможность элегической поэзии, пребывающей «в мире идей», с тем, однако, условием, чтобы самые идеи были поэтическими и не опускали произведения до уровня дидактического рассуждения.

Во всем этом сказываются результаты осмысления собственного творчества. Шиллер не принадлежал к поэтам непосредственного переживания, и рациональный элемент в его лирике всегда был достаточно силен. Он писал Гете, что имеет в своем распоряжении лишь «относительно многочисленную семью понятий», которую «хотел бы расширить до пределов небольшого мирка». «Моему

⁸³ См. об этом: Лосев А. Ф. Проблемы символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 138—139.

⁸⁴ Korff H. A. Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. 2 Aufl. Leipzig, 1949. Th. 3. Romantik. Frühromantik. S. 287 ff.

уму, — признавался он, — свойственно в гораздо большей степени стремление к символизации, и я как промежуточный тип колеблюсь между логикой и интуицией, между правилом и чувством, между техническим подходом к искусству и гением (...) часто случается, что сила воображения вредит моим абстракциям, а холодный рассудок — моему поэтическому творчеству».⁸⁵ Гете, однако, находил в стихах Шиллера «своеобразное соединение созерцания с абстракцией», достигающее «полного равновесия».⁸⁶

Ведущей темой интеллектуальной лирики Шиллера было противоположение идеала действительности. Доминанта идеала составляет основу его поэтической концепции. Если Гете искал общее в частном и индивидуальном, то Шиллера интересует прежде всего общее и родовое, индивидуальность для него всегда случайна, несовершенна и требует очищения и возвышения до общего. Даже любовное стихотворение «Встреча», замечал в этой связи Г. Цисарж, не содержит никакого изображения чувства и не имеет конкретного места действия: есть две возвышенные души, «она» и «он», и единственное, что «встречается» в стихотворении, — «ее» красота и «его» песнь. Смертное приобщается к вечному посредством красоты и ее воздействием на художника.⁸⁷ Мир искусства, фантазии противопоставит эмпирической действительности, как высшая реальность, очищенная от чувственного и случайного. Это не значит, конечно, что стихи Шиллера вовсе лишены предметного содержания; к единичному у него постоянно примысливается всеобщее, в то время как отвлеченная абстракция стремится воплотиться в картины и достигает известной чувственной определенности. Бенно фон Визе, исследовавший этот диалектический процесс «снятия» конкретного в идеальном и идеального в конкретном, определил его как «эстетический синтез».

«Эстетический синтез» — то, что отличает Шиллера не только от Гете, но и от ранних романтиков, с их идеей переживания мира как чувственной реальности, одухотворенной присутствием божества именно в своем осязаемом предметном качестве. У Шиллера даже лирический субъект предстает в обобщенном, генерализованном виде. Его мир лишен разнообразия оттенков и красок, он одухотворен, но вместе с тем и упрощен. Отсюда и его тяготение к античным формам и образам: они уже сами по себе символичны и очищены от эмпирической конкретности. И отсюда же повышенное внимание поэта к невербальным средствам — ритмике и эвфонии стиха. Но и язык его избегает многообразия форм: он традиционен в лексике и синтаксисе, риторичен, изобилует антитезами и развернутыми сравнениями.⁸⁸

Эта обобщенность и надындивидуальность шиллеровского мира и субъекта его лирического творчества, однако, и оказывалась тем

⁸⁵ Шиллер И.-Х.-Ф. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1950. Т. 8. С. 440—441.

⁸⁶ Гете и Шиллер. Переписка (1794—1805). М.; Л., 1937. Т. 1. С. 85.

⁸⁷ См.: Cysarz H. Schiller. Halle; Saale, 1934. S. 259.

⁸⁸ Wiese B., von. Schiller. S. 568—569.

самым, что привлекало к нему особый интерес как раз в эпоху зарождения и развития личностной поэзии. Здесь нет никакого парадокса: именно эпоха самоанализа искала эталона, воплотившего в себе понятие «человечества» в целом, в тех его этических и эстетических ипостасях, которые соответствовали культурному сознанию начала XIX в. Субъект лирики Шиллера вынесен за пределы лирического текста, но он формирует художественный и, шире, культурный мир этого текста и предопределяет его аксиологию. Обращение Жуковского к Шиллеру в 1810-е годы было закономерным продолжением раннего «шиллеризма» Дружеского литературного общества и вместе с тем столь же закономерной эволюцией поэта.

В 1801—1802 гг. под пером Жуковского и Андрея Тургенева возникла «кладбищенская элегия». Через десять лет Жуковский не оставил элегических замыслов, но они изменили форму под двойным воздействием — внутренней эволюции и внешних образцов. Идея разрыва идеала и действительности была для Шиллера отправной точкой для осмысления всей «сентиментальной поэзии», и в частности поэзии элегической, которая для него не сводилась к понятию жанра. В элегическом роде поэзии изображение идеала «получает перевес и наслаждение им становится господствующим впечатлением». Когда в оппозициях «природа — искусство» и «идеал — действительность» природа изображается как утраченная, а идеал — как недостижимый и это является предметом скорби, поэт пишет элегию в узком смысле слова; если то и другое изображены как существующие и вызывающие радость — возникает идиллия в ее широком значении.⁸⁹

Все стихи Шиллера, переведенные Жуковским в 1809—1812 гг., принадлежали к элегиям в шиллеровском понимании. Но формально-жанровая принадлежность их была иной. Ни «Идеалам», ни «Путешественнику» Шиллер не дал никаких специальных жанровых обозначений, однако «Юноша у ручья» (у Жуковского — «Жалоба») в первом издании и «Желание» имели указание на музыкальное сопровождение. Эти два последних стихотворения Жуковский обозначал как «романсы», другим дал подзаголовок «песня». Вероятно, это не случайно, и «романс» в понимании Жуковского тяготел именно к литературно-музыкальному жанру. Что касается «песни», то это обозначение Жуковский мог найти у Эшенбурга, которого переводил в 1805—1806 гг.; там песня определялась как «второй класс лирической поэзии», в отличие от «первого» (ода, гимн, дифирамб) описывающий «чувства более нежные, нежели возвышенные, как и предметы не столь высокие и не обширное влияние имеющие» (в числе песен называются, в частности, «моральные»)⁹⁰. Эта более свободная классификация, не порывая с жанровым сознанием времени, в большей мере отражала творческие устремления

⁸⁹ Шиллер И.-Х.-Ф. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. С. 446.

⁹⁰ См.: Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Пг., 1916. Вып. 2. С. 284.

Жуковского в середине 1810-х годов. В первом прижизненном собрании его стихотворений, построенном (как и все остальные) по жанровому признаку, большинство стихов 1810—1820-х годов включено именно в раздел «Романсы и песни»; среди них мы находим и сюжетные стихи типа «Элизиума», и аллегорические («Пловец»), и традиционные элегии типа «Воспоминания».

Есть основания думать, что переводы из Шиллера способствовали этой жанровой диффузии. Широкое понятие «элегической поэзии», которого придерживался Шиллер-теоретик, во всяком случае создавало для нее предпосылки.

То, что Жуковский называл «песнями», однако не было «песней» («Lied») в традиционном понимании. Исследователи Шиллера вводят для них понятие «песнь» («Gesang»); Б. фон Визе, следуя классификации Г. Мюллера, описывает эту форму как промежуточную между песней и одой. От оды идут одушевление и интеллектуальная основа, от песни — интимность, плавное разворачивание внутреннего сюжета и музыкальный характер развития темы. Это последнее качество, как мы помним, также считалось свойственным элегии. Исследователи отмечали тяготение этого жанрового образования к длинной строке, большим объемам строфы и распространенным предложениям, соответствующим интеллектуальному потенциалу стихотворения. Развивая и конкретизируя эти положения применительно к Шиллеру, Б. фон Визе предполагал более дробную классификацию: «собственно песня» («liedhafte Gesang»), «элегическая песнь» и «гимническая песнь», — разумеется, без жестких границ между поджанрами. К первому он относил, в частности, «Желание» («Sehnsucht») и «Путешественника», ко второму — «Идеалы». Этот первый поджанр исследователь рассматривал как сближающийся с «наивной» поэзией, где ослабляется закон «эстетического синтеза». Тематика «Путешественника» и «Желания» близка к религиозной; в них царствует не спекулятивная идея, а непосредственное переживание, и элегический тон поддерживается музыкальностью стиха.⁹¹

Мы не излагаем здесь анализ обоих стихотворений, данных Б. фон Визе, отсылая читателя непосредственно к его монографии; нас интересует в данном случае не столько Шиллер, сколько Жуковский. Заметим, однако, что аллегорическую основу «Путешественника» отрицать трудно. Одним из источников стихотворения было «Паломничество пилигрима» Дж. Беньяна (1678—1684), самое значительное аллегорическое путешествие, созданное пуританской литературой, и именно в этом аллегорическом качестве стихотворение Шиллера вошло через перевод Жуковского в русскую поэзию. Его центральный мотив — странствие с иносказательным смыслом — странствование души; аллегоричны и образующие образно-лирические темы — горная дорога, река, обозначающие опасности и препятствия, подстерегающие пилигрима на пути к идеалу. Как это

⁹¹ Wiese B., von. Schiller. S. 580 ff.

обычно в аллегориях, появляются и персонифицированные морально-психологические понятия — «Вера», «Надежда». Они повторяются и в «Желании», как и другой образ — «лодка с парусом и веслами». В наиболее развернутом виде эта образная система предстает в «Жизни» Жуковского — стихотворении позднем, 1819 г.; здесь персонифицированы «Юность легкая с Мечтою и живых Надежд семья», Фантазия, слетающая к Жизни «в блеске радужных лучей», Вдохновение. Все это — обозначение этапов Жизни, течение которой передается в форме развернутой метафоры, также в сущности аллегорической: Жизнь — странница, плывущая в ладье (лодке, челноке) с рулем и парусом; туман окутывает берег, звезды скрыты тьмой, в тумане ревет океан. Устойчивые аллегорические образы кочуют из стихотворения в стихотворение: мы находим их в «Уединении» (1813), в «Путешествии жизни» (1813), в «Стансах. (В альбом графини О. П.)» (1815); в «Горной дороге» (перевод из Шиллера, 1818; оригинал — «Berglied», 1804) они достигают высокой степени концентрации:

Над страшнсю бездной дорога бежит,
Мир жизнью и смертию мчится;
Толпа великанов ее сторожит,
Погибель над нею гнездится. . .⁹²

Все это, конечно, не реальный, чувственно воспринимаемый горный пейзаж, хотя бы и символический. «Горная дорога» есть иносказание жизненного пути; «толпа великанов» — жизненные превратности, не столько физические, сколько моральные; далее мы находим уже знакомые нам образы: «четыре потока», где численная символика сразу же вскрывает иносказательную сущность реалии (потоки стремятся в четыре стороны света), ворота — последнее препятствие на пути в обетованную страну, и т. д. Эти опорные образы выделены курсивом; аллегория, таким образом, обозначена и графически. Само художественное пространство нереально: наряду с предметами оно заполнено понятиями.

На основе этой поэтики вырастают и оригинальные стихи Жуковского. Одно из важнейших среди них — «Пловец» (1812), классическая аллегория, построенная на шиллеровских образах: самого пловца, гонимого «вихрем бедствия» в челноке «без кормила и весла», путеводительной звезды и «тайного кормщика» — Провидения, которое помогает страннику избежать морской пучины и грозящих скал. Концовка благополучна: путник находит страну обетованную, где царствуют «три ангела» и ощущается дыхание неба. Этот мотив достигнутой цели для Шиллера невозможен, но Жуковский жертвует художественной концепцией во имя автобиографической аллегории: «три ангела» — Е. А., М. А. и А. А. Протасовы, которым и посвящено стихотворение; это слишком прозрачное иносказание вызвало, как известно, гнев Е. А. Про-

⁹² Жуковский В. А. Стихотворения. Т. 1. С. 100.

тасовой, усмотревшей в ней намек на продолжающееся чувство Жуковского к ее дочери.⁹³

Автобиографическое содержание, таким образом, легко вмещалось в форму «Ideenlyrik» и столь же легко прочитывалось, тем более что уже русская поэзия XVIII в. знала и значение аллегорических образов, употребленных Жуковским, и парадигматику мадригального стихотворения. Эта ощущаемая связь с традицией облегчала подражание «Пловцу», превратив его в образец для многочисленных вариаций.

Нам необходимо вернуться теперь к тому идиллическому топосу, о котором у нас уже шла речь в связи с переводом «Элизиума» Маттисона. Именно здесь он определился у Жуковского в наиболее развернутом виде и впитал в себя многое из концепции художественного мифа. Элизий — страна душ и теней, и в ней появляется странный, таинственный пейзаж, подобный сновидению, где самые номинации растворяются в психологических эпитетах; где логические связи оборваны и заменены связями мифологических представлений или их романтическими интерпретациями; где, наконец, единство художественного мира создается единством психологических коннотаций, выступающих на передний план (о чем писал в свое время Г. А. Жуковский). Существенно, что почти все это принадлежит переводу, а не оригиналу. Ландшафт «Элизиума» Маттисона в сущности мало отличается от того, который обычен в его пейзажной лирике; он только слегка стилизован в духе античной мифологии. В роще Элизия «плоды Гесперид зреют среди серебряных цветов» и их объемлет вечно безоблачный розовый эфир. В «Элизиуме» Жуковского — «роща», «где румяный блеск эфира с тенью зыбкой сеней слит». «Долина теней» (мифологическая конкретность) передается как «дол туманный». В оригинале Психея видит серебряные волны Леты, обрамленные цветущими берегами; все это опущено в переводе: «Видит Летою кропимы Очарованны брега». Тот же эпитет: «очарованные» холмы — соответствует «украшенным золотыми цветами» холмам подлинника. Во всем этом ощущается целенаправленная стилистическая работа по субъективизации, ослаблению чувственной конкретности пейзажа, при сохранении эстетически значимых «украшающих» пейзажных поэтизмов.

Но пейзаж «Элизиума» ирреален по самому своему заданию, и Жуковский лишь подчеркивает его воображаемый и символический характер. Дело несколько меняется, когда он входит в новый поэтический контекст.

Этим новым контекстом оказываются аллегорические стихи Жуковского, связанные с шиллеровской «лирикой мысли». Легко заметить, что для описания обетованной страны, «очарованного Там», куда стремится лирический субъект, Жуковский употребляет те же краски, что и в переводе «Элизиума».

⁹³ См.: Зейдлиц К. Жизнь и поэзия В. А. Жуковского. СПб., 1883. С. 50.

Так, в «Желании» (перевод «Sehnsucht») (1811) появляются «дол туманный» (как будет через год в «Элизиуме») и холмы, «испещренные цветами». Этого нет у Шиллера; в оригинале — «вечно юные и вечно зеленые холмы». Но это есть — причем в разных вариантах — в пейзажах Маттисона. Холмы — в стране желания, где слышатся гармонические звуки и царит вечная весна; зефиры развевают благовония, «плоды златые» блестят «на сенистых деревьях». Аналоги из «Элизиума» напрашиваются сами собой, вплоть до яблук Гесперид, висящих среди цветов. Мифологическая картина совмещает признаки разных времен года. Этот «волшебный край чудес», «Schöne Wunderland», столь же условен, как ландшафт Элизия; неясно, появляется ли он в тексте как художественная реальность или как порождение мечты, воображения. Он дан как объект томления, стремления, «Sehnsucht», и наделен той же перспективой мерцающих смыслов, превращающих его в символ, хотя и сохраняющий прямую генетическую связь с аллегорическим контекстом.

Именно эти символические пейзажи теперь начинает выбирать Жуковский из самых разнообразных немецких поэтов — доромантических и романтических, создавая своеобразную «тематическую антологию», где Шиллер, Маттисон, Ф.-Г. Ветцель, Гете составляли некую общность, созданную на русском языке русским поэтом. Так, из Ветцеля он переводит «Nach Osten» («Песня», 1815):

Далеко на востоке,
За синевой лесов,
За синими горами
Прекрасная живет.⁹⁴

Из Гете «Миньону» («Мина», 1818):

Я знаю край! там негой дышит лес,
Златой лимон горит во мгле древес,
И ветерок край неба холодит,
И тихо мирт и гордо лавр стоит. . .
Там счастье, друг! туда! туда! туда
Мечта зовет! Там сердцем я всегда!⁹⁵

Первое стихотворение для Жуковского продолжает шиллеровскую тему «стремления на восток»; «Миньону» Жуковский исправляет сам по модели «Путешественника»:

Мечта зовет!.. Но быть ли там когда?

У Гете сказано: «туда лежит наш путь, давай уйдем, отец»; но Жуковскому нужен мотив недостижимости идеала. Когда он выбирает для перевода гетевского «Рыбака» («Der Fischer», 1778), он делает это именно из-за мотива «Sehnsucht» — неясного стремления, влекущего в водную пучину.

⁹⁴ Жуковский В. А. Стихотворения. Т. 1. С. 81.

⁹⁵ Там же. С. 97.

Все это модификации одного и того же образа — «обетованной страны», «schöne Wunderland», и одного и того же мотива — «стремления». Переводы составляют своего рода единый текст, в большинстве своем построенный из отдельных текстов доромантической литературы, но с доминирующими символическими мотивами и темами, характерными для романтизма. Это «метатекст» по отношению к исходным образцам, и едва ли не ранее всех уловил эту особенность Жуковского Белинский, когда писал: «... Жуковский был переводчиком на русский язык не Шиллера или других каких-нибудь поэтов Германии и Англии: нет, Жуковский был переводчиком на русский язык романтизма средних веков, воскресенного в начале XIX века немецкими и английскими поэтами, преимущественно же Шиллером. Вот значение Жуковского и его заслуга в русской литературе».⁹⁶

«Метатекст» порождал совершенно оригинальные произведения, синтезирующие и концентрирующие то, что Жуковский находил в отобранных им образцах немецкой лирики:

Иль опять от вышины
Весть знакомая несется?
Или снова раздастся
Милый голос старины?
Или там, куда летит
Птичка, странник поднебесный,
Все еще сей неизвестный,
Край желанного сокрыт?
Кто ж к неведомым брегам
Путь неведомый укажет?
Ах! найдется ль, кто мне скажет,
Очарованное Там?⁹⁷

Легко заметить здесь шиллеровские субстантивированные наречия («Dort» — «Там»); «край желанного» — прямая отсылка к «Желанию», имплицитному понятию «Sehnsucht». И вместе с тем «Весеннее чувство» не зависит ни от одной индивидуальной поэтической манеры излюбленных Жуковским немецких поэтов. Оно также своего рода «метатекст». Добавим к этому, что суггестивность процитированного нами отрывка поддерживается экспозицией, где картина весны возникает в субъективно-отраженном виде, как предмет эмоционально окрашенного созерцания; ее эфонический и мелодический строй, ее пространственные характеристики оказываются очень сильным суггестирующим средством:

Я смотрю на небеса...
Облака, летя, сияют
И, сияя, улетают
За далекие леса.⁹⁸

Логически это «словесное колдовство» на первый взгляд кажется

⁹⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 7. С. 167.

⁹⁷ Жуковский В. А. Стихотворения. Т. 1. С. 86 («Весеннее чувство», 1816).

⁹⁸ Там же.

избыточным, а вторая и третья строки — плеоназмом, но именно они создают пространственно-временной образ. Дело не только в том, что удваивается время читательского переживания картины; дело и в тончайшей смене лексико-грамматических оттенков: облака «летят» и «сияют», но во втором случае основное действие — проявление качественности («сияют»), а в первом — признак движения (деепричастие «летя»); семантика последнего как бы приглушена, и создается впечатление медленно проплывающих ярких облаков. Следующая строка резко выдвигает глагол движения с потенциальным значением завершенности («улетают»), ставя его на сильное место в стихе и сохраняя при нем как дополнительное проявление качественности («сияя»). Создается перспектива, пространственная и временная: облака проплыли, исчезли за «далекими лесами», но слабый блеск их еще виден наблюдателю. Ощущение «далекой страны» создается всей совокупностью лексических, мелодических, ритмических средств стиха и его пространственно-временными характеристиками.⁹⁹ Но, создав этот образ, Жуковский тут же выводит его за пределы реального бытия:

Или там, куда летит
Птичка, странник поднебесный,
Все еще сей неизвестный,
Край желанного сокрыт?

Обычно читательское внимание проходит мимо этого исключительного по смелости поэтического алогизма, который решительно противоречит почти всеобщему представлению о «двоемирии» у Жуковского. Если «край желанного» обладает атрибутом существования, то оно не зависит от «весеннего чувства» субъекта и не может существовать «все еще», «опять» и «снова». Все эти наречия с уступительным и временным значениями характеризуют внутренний мир субъекта, его веру или надежду на такое существование, которая может исчезнуть или возобновиться. «Край желанного» отождествлен с образом прошедшего счастья, с воспоминанием, с «милым голосом старины»; он является их символическим обозначением.

Все эти тенденции — то определившиеся, то едва наметившиеся — вторгаются теперь в традиционно сложившийся художественный мир «кладбищенской элегии». Возникает «Славянка».

«Славянка» (1815) — оригинальная элегия Жуковского, продолжающая традицию «Сельского кладбища», но в ней происходит деформация принципов «кладбищенской элегии». Опыт интроспективной лирики не прошел даром для судьбы жанра, — изменения коснулись прежде всего субъекта лирической медитации, а затем сказались и на элегических сюжетных константах. «Славянка» — первая элегия Жуковского, где лирический субъект эксплицирован с первых же строк стихотворения, построенного как «Ich-Erzählung»;

⁹⁹ См. наблюдения над стилистикой стихотворения: *Матяш С. А.* «Весеннее чувство» В. А. Жуковского // Анализ одного стихотворения. Межвузовский сборник. Под ред. В. Е. Холшевникова. Л., 1985. С. 90—98.

предметом изображения становится не внешне отчужденная суггестирующая пейзажная картина, а картина, пропущенная через восприятие и сознание рефлектирующего и чувствующего субъекта. Deskриптивные и медитативные элементы элегии, таким образом, не разделены, а слиты воедино. Отсюда и меньшая степень закреплённости и предопределённости ассоциаций. Традиционный «осенний» мотив, начинающий стихотворение, почти потерял свою элегическую функцию: Жуковский словно возвращается здесь к доэлегической — томсоновской или даже скорее державинской — традиции «осенних» описаний:

Все здесь оживлено: с овинов дым седой,
Клубясь, по броздам ложится и редеет,
И нива под его прозрачной пеленой
То померкает, то светлеет.
Там слышен на току согласный стук цепов;
Там песня пастуха и шум от стада бегущих;
Там медленно, скрипя, тащится ряд возов,
Тяжелый груз снопов везущих.¹⁰⁰

Все это очень напоминает и «Осень» (1804) и «Жизнь Званскую» (1807) Державина:

Разных птиц голоса, вьющихся тучи,
Шум снопов, бег телег, оси скрипучи,
Стук цепов по токам, в рощах лай псов,
Жниц с знаменем идущих гул голосов
Слух мой пленит.

Или:

Иль смотрим, как бежит под черной тучей тень
По копнам, по снопам, коврам желто-зеленым,
И сходит солнышко на нижнюю степень
К холмам и рощам сине-темным.¹⁰¹

В «Славянке» нет или почти нет единства элегического тона в том смысле, в каком он существовал для «кладбищенской элегии». «Смешанные ощущения» окрашивают здесь разные по исходной эмоциональной тональности фрагменты элегии; в них интегрированы почти оксюморонные сочетания. «Приятное» чувство вызывают картины «последней красы» «полуотцветших природы». Это уже пушкинская осень:

Приятна мне твоя прощальная краса. . .

Как ни покажется это странным на первый взгляд, но именно «субъективность» целого, т. е. постоянное присутствие лирического субъекта, художественно мотивирует картины необычайной чувственной конкретности, — как красочный контраст «багряных лип» и черных «гробовых елей», как процитированные нами «державинские»

¹⁰⁰ Жуковский В. А. Стихотворения. Т. 1. С. 13—14.

¹⁰¹ Державин Г. Р. Стихотворения. Л., 1957. С. 300, 331.

фрагменты или те «новые конкретности мира», которые замечает и удерживает Жуковский во многих своих пейзажных описаниях. Исследователи его творчества уже приводили в пример остроты его художественного зрения замеченные ими «сонной пташки содроганье», «легкий шум плеснувших вод» или падение «трепещущего листка», сорванного минутным дуновением ветра.¹⁰²

Подобно тому как «осенняя экспозиция» не является доминантой, не является ею и вечерний пейзаж, сменяющий дневные картины. Но он присутствует и строится по тем же законам пространственно-временной организации, какие мы видели в «Сельском кладбище», вплоть до анафорических уступительных союзов («Лишь простирается по тихим их верхам Заря багряной полосой; Лишь ярко заревом восточный брег облит. . .» и т. д.). В полном соответствии с традиционной жанровой структурой появляется и архитектурный пейзаж с надгробной эмблематикой, но и он изменил свои функции: он потерял свою относительную автономность; на него сделан лишь намек. Но ассоциативный ореол его сохранен, и здесь-то, в свободной медитации, возникает тема «видения». Она вступает в лирический сюжет, когда «семья молодых берез» в тумане уподобляется привидению. Далее «волнение» лирического субъекта вызывает из глубины сознания неясные образы. Субъективность картины создана лексико-грамматическими средствами — союзами «как бы», «будто» (со значением недостоверного сравнения), субстантивацией прилагательных в среднем роде, семантическими оттенками глаголов:

Как бы эфирное там веет меж листов,
Как бы невидимое дышит.

«Душа незримая» (также под знаком неопределенности, сомнения: «как бы (< . . . > душа незримая подьмлет голос свой. . .)» — следующая стадия оформления образа, порожденного сознанием и эмоцией; новая стадия — «некто безмолвный», «присядающий» к урне, с «лицом без образа». Вся эта цепь развивающихся ассоциаций венчается фигурой «гения» и, наконец, «ангела», исчезающего во мгновение ока, подобно «гениям» и «видениям» немецкой сентиментальной и преромантической поэзии.

На протяжении ближайших последующих лет образ «гения» становится сквозным в целом ряде стихотворений Жуковского. В «Жизни» (1819) это «кто-то светлый», «хранитель, небом данный», правящий жизненной ладьей к желанной пристани. Это может быть «знакомый гений», «пленитель безымянный», указывающий на обетованную страну и исчезающий («К мимопролетевшему знакомому гению», 1819). В «Лалла-Рук» (1821) он персонафицирован в виде «гостя прекрасного с вышины», вестника «небесного», «гения чистой красоты», посещающего нас лишь в «чистые мгновенья бытия» и зажигающего при своем исчезновении «в нашем

¹⁰² См.: Семенко И. М. Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975. С. 104 и след.

небе» «прощальную звезду». В «Таинственном посетителе» (1824) это «призрак, гость прекрасный», поднимающий покрывало и манящий «в далекое». Все это, по существу, модификации единого образа.

Этот образ обычно считают показателем романтического мистицизма Жуковского и ссылаются на него, говоря о двоемирии как органической черте его художественного метода. Между тем, как мы пытались показать в ходе анализа, образ имеет доромантическое происхождение. От «видений» Клейста, Гельти или Маттисона его отличает явственно выраженная аллегорическая или символическая природа, но генетические корни ощущаются в нем совершенно явно. Как мы помним, эти «видения» также представляли герою в «чистые мгновенья» уединенных размышлений на лоне прекрасной природы, в идеальном «ангельском» облике и исчезали, оставляя по себе сладостное воспоминание. Эти «мимолетные посетители» (будь то реальная возлюбленная в стихах анакреонтической традиции или воспоминание, представление о ней) неразрывно связаны с идиллическим топосом, из которого в стихах Жуковского вырос облик «неведомой страны», «края чудес», «schöne Wunderland», — обозначение прошедшего или ожидаемого счастья, предмета стремления, «Sehnsucht». Вместе с этим топосом они составляют неразрывную цепь символических, субъективных образов, принадлежащих не внешнему, а внутреннему миру лирического субъекта, точнее, отражению первого в последнем. Поэтом сами по себе они не дают оснований говорить не только о мистицизме, но и о «двоемирии»: их объективное существование неопределенно и уж во всяком случае не паритетно с миром видимых вещей (что необходимо и для мистики, и для «двоемирия»). Результатом «романтической» презумпции, между прочим, было упорное стремление исследователей поставить эти образы в контекст именно романтической поэзии, например найти им аналоги у Новалиса или в «Песне» («Lied») Шеллинга («In meines Herzens Grunde», 1802), хотя сходство обнимало только ту сферу мотивов, которые уже определились в доромантической поэзии. Исследования М. П. Алексеева об источниках «Лалла-Рук» с полной убедительностью выстраивают для этого программной стихотворения гораздо более прозаическую генеалогию.¹⁰³ Толкование символа, данное самим Жуковским в дневнике и в письме к А. И. Тургеневу от 18(6) февраля 1821 г.: прекрасное есть «тоска по отчизне», оно действует на нашу душу «темным, в одно мгновение соединенным воспоминанием всего прекрасного в прошедшем и тайным ожиданием чего-то в будущем», — в сущности, не выходит за пределы эстетических представлений с элементами неоплатонизма: субъективный мир, «мир души» является отражением божественных сущностей.¹⁰⁴

¹⁰³ Алексеев М. П. Русско-английские литературные связи (XVIII век — первая половина XIX века) // Литературное наследство. М., 1982. Т. 91. С. 664 и след.

¹⁰⁴ Hofmann M. Le Musée Pouchkine d'Alexandre Oneguine à Paris. Paris, 1926. Приложение, с. 155—156.

Любопытно, однако, что даже и в этой концепции нет места мистическому переживанию. Сама формула «гений чистой красоты» несет на себе печать философского интеллектуализма. В ней ясно ощутимы кантианские представления, воспринятые Жуковским через посредство Бутервека и Шиллера:¹⁰⁵ «чистая красота» («reine Schönheit», как «reine Vernunft» у Канта) в трансцендентальном, кантовском смысле — такая, которая не содержит «ничего, что принадлежит к ощущению».¹⁰⁶ Шиллер не употребляет этого понятия по естественным причинам: красота для него не может быть чистой идеей, будучи непосредственно связана и с чувственным созерцанием.

Судьба этого понятия («чистая красота») в последующей русской литературе известна. Известно и то, что с ним оказалась связанной статья Жуковского «Дрезденская мадонна» (1821), сыгравшая совершенно исключительную роль в формировании эстетических концепций в русской литературе 1820—1830-х годов. Вся проблематика этой статьи непосредственно соотносилась с эстетическими теориями немецкого романтизма, и нам важно поэтому уловить и точки соприкосновения и точки отталкивания.

«Сикстинская мадонна», как и все творчество Рафаэля, о чем идет речь в статье, были предметом романтического культа. Культ Рафаэля у романтиков посвящая обширную литературу, и нам нет надобности освещать его специально. Напомним лишь основные моменты, важные для уяснения позиции Жуковского. В «Сердечных излияниях отшельника, любителя искусств» («Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders», 1797) В. Г. Вакенродера впервые была рассказана «легенда о Рафаэле», ставшая одним из эстетических манифестов иенского романтизма и оставившая довольно глубокий след в русском эстетическом сознании. Ее знал уже Кюхельбекер, посетивший Дрезден за восемь месяцев до Жуковского — в ноябре 1820 г.¹⁰⁷

Согласно рассказу Вакенродера, великий художник «с самых ранних лет носил в себе какое-то особенное священное чувство к матери божией» и пытался воплотить его на полотне; по временам «словно бы луч света падал ему в душу» и он отчетливо видел его перед собой, однако это «длилось всего мгновение»; образ ускользал. Он начал работу и «однажды ночью, когда он, как бывало уже не раз, во сне молился пресвятой деве», пробудился и увидел, что незавершенное изображение стало законченной картиной и светится «нежнейшим светом». Это был тот самый образ, которого он искал в смутных предчувствиях. Им снова овладел сон, но наутро он проснулся с четко отпечатлевшимся в душе видением; с тех пор ему всегда удавалось изображение мадонны, и на собственные

¹⁰⁵ См.: *Вольпе Ц. С. В. А. Жуковский // Жуковский В. А. Стихотворения*. Л., 1939. Т. 1. С. XVII—XVIII.

¹⁰⁶ Ср. определение «чистых» представлений в «Критике чистого разума»: *Кант И.* Соч. М., 1964. Т. 3. С. 128.

¹⁰⁷ *Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи*. Л., 1979. С. 23.

картины он смотрел с благоговением. «Неужели не поймут наконец, — заключал Вакенродер, вскрывая концептуальный смысл легенды, — сколь кощунственна вся невежественная болтовня о вдохновении (Begeisterung) художника, не убедятся, что здесь речь идет не о чем ином, как о непосредственной помощи свыше?».¹⁰⁸

Жуковский воспроизводит общие контуры этой легенды: «Сказывают, — пишет он, — что Рафаэль, натянув полотно свое для этой картины, долго не знал, что на нем будет: вдохновение не приходило. Однажды он заснул с мыслию о Мадонне, и, верно, какой-нибудь ангел разбудил его. Он вскочил: она здесь, закричал он, указав на полотно, и начертил первый рисунок». В этом пересказе опущено все, что было существенно для Вакенродера, начиная с «тайного образа», предчувствия таинства, не оставлявшего художника с детских лет. С другой стороны, Жуковский пользуется именно тем понятием «вдохновения», которое решительно отвергалось Вакенродером как «кощунственная болтовня». Конечно, «вдохновение» это имеет, по Жуковскому, божественное происхождение, но это общее представление эпохи, а не целостная мистическая концепция «откровения», на которой настаивал глава иенских романтиков. Жуковский избегает как раз того философско-эстетического требования, ради которого создавалась пересказываемая им легенда: требования религиозного искусства. «Здесь душа живописца без всяких хитростей искусства, — заключает он свой рассказ, — но с удивительною простотою и легкостью передала холстине то чудо, которое во внутренности ее совершилось».¹⁰⁹

Психологический механизм этого «чуда» Жуковский раскрывает в письме, посвященном живописи К. Д. Фридриха, в котором видел близкого себе художника. «Он пишет свои картины не для глаз знатока в живописи, а для души, знакомой так же, как и он, с его образцом, с природою». «Он ждет минуты вдохновения, и это вдохновение (как он мне рассказывал) часто приходит к нему во сне. Иногда, говорит он, думаю, и ничто не приходит в голову, но случается заснуть, и вдруг как будто кто-то разбудит: вскочу, отворю глаза, и что душе надобно стоит перед глазами, как привидение — тогда скорей за карандаш и рисуй: все главное сделано!».¹¹⁰ Это описание почти повторяет «легенду о Рафаэле» в понимании Жуковского, переводя ее в область психологии творчества, где она окончательно лишается своей концептуально-мистической основы. В этом общем контексте у Жуковского и появляется автоцитата с «гением чистой красоты»: «Я был один; вокруг меня все было тихо; сперва с некоторым усилием вошел в самого себя; потом ясно начал чувствовать, что душа распространяется: какое-то трогательное чувство величия

¹⁰⁸ Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. М., 1977. С. 30—31 (перевод С. С. Белокриницкой).

¹⁰⁹ Русская старина. 1901. № 11. С. 390—391; Жуковский В. А. Соч. 7-е изд. Под ред. П. А. Ефремова. СПб., 1878. Т. 5. С. 460.

¹¹⁰ Жуковский В. А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 308. Ср.: Янушкевич А. С. Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. Томск, 1985. С. 125 и след., 145—146.

в нее входило; неизобразимое было для нее изображено, и она была там, где только в лучшие минуты жизни быть может. Гений чистой красоты был с нею. . . ». Далее Жуковский цитирует «Лалла-Рук». ¹¹¹

Если бы Вакенродер мог знать эту или подобную интерпретацию, он, вероятно, счел бы ее даже более чем «кощунственной». Но Жуковский был не одинок в своем толковании. Близкую трактовку легенды дал Кюхельбекер: то же самое вдохновение, которое исполнило Рафаэля, «ниспускалось в душу и других художников, хотя было и слабее. . . ». ¹¹²

Русские литераторы, даже романтической ориентации, плохо усваивали мистические идеи. Жуковский не принял Вакенродера, — совершенно так же, как Кюхельбекер не принял Новалиса.

Появление символического языка было мощным стимулом эволюции. Менялись самые формы поэтической суггестивности. Уже «Славянка», как мы видели, отходит от традиционных образцов: пейзажные константы, предопределяющие круг ассоциаций, расширяют свой диапазон; наряду с «элегической» топикой в художественном мире элегии возникает «идиллическая», с преимущественно субъективным, символическим содержанием, порождающая и символические персонажи. Об этом писал Шиллер, анализируя пейзажную лирику Маттисона. Художественное пространство стихотворения получает как бы четвертое измерение: на этой координате располагаются образы и картины, принадлежащие внутреннему миру лирического субъекта. При этом сохранялись и уже закрепленные поэтической практикой пути суггестирования, о чем также писал Шиллер: поэт не должен предвосхищать воображение читателя, воплощая его чувства и идеи; он может лишь намекнуть на них, подсказать их. Здесь помимо статичности пейзажных изображений он должен ввести и динамический момент: смену и сочетание картин, образующие лирический сюжет, аналогичный музыкальному.

Все это Шиллер сам реализовал в «Прогулке». ¹¹³

Жуковский словно шел путями Шиллера, — в силу объективных законов литературной эволюции. Подчиняясь тем же законам, он делал и следующий шаг: к символическому языку романтической поэзии. Русской элегии предстояло еще осваивать это открытие.

Освоение, однако, было процессом противоречивым и длительным, чреватом, с одной стороны, противодействием, с другой — эпигонской вульгаризацией, когда утрачивалась сущность при сохранении формы. Но этого мало. Исторические судьбы русского общества в 1810-е годы сложились так, что в эстетическом сознании стали

¹¹¹ Жуковский В. А. Эстетика и критика. С. 309.

¹¹² Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статья. С. 33—34.

¹¹³ Анализ «Прогулки» см.: Ziolkowsky Th. The Classical German Elegy, 1795—1950. Princeton, 1980. P. 3—27.

выдвигаться на передний план иные проблемы литературного и мировоззренческого свойства, наложившие свой отпечаток на развитие элегического жанра. Менялись проблематика, поэтика, самый тип лирического субъекта, менялось положение элегии в жанровой системе русской поэзии. В этих новых условиях наиболее репрезентирующим становилось творчество не Жуковского, а Батюшкова, — быть может, в силу большей своей традиционности, — и рядом с Батюшковым начинают появляться новые имена, вызванные общественной потребностью на историческую авансцену.

Этим фактором, менявшим эстетические запросы общества, стала Отечественная война 1812 года.

ВОЙНА 1812 ГОДА И ЭВОЛЮЦИЯ РУССКОЙ ЭЛЕГИИ.
ИСТОРИЧЕСКАЯ ЭЛЕГИЯ. ЭЛЕГИЯ Д. ДАВЫДОВА

Отечественная война породила необратимые изменения в социальном и эстетическом сознании.

Первый род изменений достаточно хорошо известен: пробуждение национального самосознания общества, а вместе с ним социального самосознания; формирование освободительных идей и общественных программ; рост социального критицизма на мировоззренческой основе демократического крыла просветительства. Все эти тенденции властно врываются в литературу, диктуя ей темы, сюжеты, проблемы, обостряя интерес к истории, социальной философии и современной политике. На этом субстрате вырастает гражданская поэзия преддекабристских лет. Литературные объединения приобретают политическую окраску; вопрос о судьбах русского Просвещения становится частью манифестируемых идеологических программ.

Все эти процессы не обошли и лирическую поэзию и наложили свой отпечаток не только на ее мироощущение, но и на поэтический стиль и поэтический язык, однако как раз эти проблемы изучены лишь в самых общих чертах и более всего там, где они обнаруживаются с полной очевидностью: мы имеем в виду прежде всего язык и стиль гражданской поэзии 1810—1820-х годов. В своей известной работе, на которую нам уже не раз приходилось ссылаться, Г. А. Гукковский показал, как в военной поэзии 1812 г. формируется лексический пласт, который затем почти без изменений перейдет в гражданскую поэзию 1820-х годов. «Слова-сигналы», система опорных символических понятий: «тиранство», «рабство», «цепи», «бичи» — образуют семантическое поле «врага»; «высокие» слова гражданского языка: «отчизна», «свобода» («священная свобода»), «сыны», «деяния», «мужи» — прикрепляются к теме национально-освободительной борьбы. Г. А. Гукковский не без основания искал генезис этой поэтики не только в патриотической лирике, но и в трагических монологах; в самом деле, лиризм этой поэзии вырастал во многом на ораторской основе.¹

Совершенно естественно, что в 1812—1815 гг. доминирующим

¹ Гукковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 186 и след.

жанром становится ода. По подсчетам М. А. Цявловского, из 567 текстов, опубликованных в это время, 80 % — оды и близкие к оде лирические жанры (песнь, дифирамб, гимн). Вместе с одой, переживающей свой поздний расцвет, в русскую поэзию входят и одические принципы обобщенно-аллегорического изображения.²

В трагедии, в оде, в ориентированной на одическую традицию лирической поэме (которая могла, как и трагедия, принадлежать еще довоенному времени) складываются формулы, прямо предвосхищающие гражданскую лирику 1820-х годов; ср. в лирическом песнопении С. А. Шихматова «Петр Великий» (1810): «Тиранства гибельный ярем Уже мертвил ее (Персиды. — В. В.) народы, Но Петр воззвал их в жизнь свободы, Вдохнул вторичным бытием».³ Примеры легко умножить; подобные формулы встречаются у десятков поэтов, самой разнообразной (и нередко весьма консервативной) общественной ориентации. Приведем лишь два из них, принадлежащих уже известному нам М. В. Милонову. Ср. в его воззвании «К патриотам»:

Цари в плену, в цепях народы!
Час рабства, гибели приспел!
Где вы, где вы, сыны свободы?
Иль нет мечей и острых стрел?

В «Мыслях при гробе князя Кутузова-Смоленского»:

Здесь пишет не поэт — здесь плачет гражданин.⁴

Это уже сложившиеся формулы, которые будут затем варьироваться Рылеевым и Пушкиным, но как бы с обратным знаком. Изменится денотат: «тиран» Наполеон будет замещен иной политической фигурой, будь то Павел I или Александр; понятия «свободы», «восстания против рабства» приобретут либеральный, а затем и радикальный социальный смысл.

Но дело было не только в лексике и фразеологии. Поэзия 1812—1815 гг. дала мощный импульс поэтическим концепциям с яркой социально-философской окраской. В одической поэзии военных и первых послевоенных лет зарождаются не только пушкинские стихи о Наполеоне, но и проблематика «Вольности». Нам приходилось уже указывать на написанную в 1812 г. «в подражание Ж. Б. Руссо» оду А. Г. Родзянки «Властолюбие», где феномен Наполеона оказывается предметом исторического и социально-политического осмысления. Наполеон здесь не личность, а истори-

² См. об этом: *Охотин Н. Г.* 1812 год в поэзии и поэзия в 1812 году // Русская слава. Русские поэты об Отечественной войне 1812 года. М., 1987. С. 13 и след. См. также приведенные на с. 44—45 подсчеты М. А. Цявловского, со ссылкой на его неопубликованную работу «Отечественная война 1812—1815 гг. в жизни и творчестве Пушкина» (1945).

³ *Шихматов С.* Петр Великий, лирическое песнопение в восьми песнях. СПб., 1810. С. 160.

⁴ *Марин С. Н., Милонов М. В.* Стихотворения. Драматические произведения. Сцены и отрывки. Письма. Воронеж, 1983. С. 223, 227.

ческий прецедент, из которого извлекаются уроки в полном соответствии с логикой просветительского историзма: обсуждается и проблема стремления к славе (как в «Вольности»), и проблема власти и закона, правителя и народа и т. д.⁵ И это тоже далеко не единственный пример; нам важно сейчас не исследовать, а лишь обозначить проблему, которая выходит за рамки нашей непосредственной темы, но без которой нельзя представить себе логику развития элегического жанра во второй половине 1820-х годов.

Оживление одической поэзии, вызванное войной, казалось, должно было поколебать сложившуюся иерархию поэтических жанров и утвердить литературный и, шире, идеологический авторитет «архаистов» «Беседы», глава которой, А. С. Шишков, в 1812 г. стал провозвестником национально-патриотической идеи. На деле все оказалось гораздо сложнее. Гражданская лирика 1820-х годов воспользовалась накопленным репертуаром поэтических средств, но сама «Беседа» как явление литературной жизни перестала существовать, обнаружив полную непродуктивность в самый, казалось бы, благоприятный для своей деятельности исторический момент. Самым значительным явлением военной поэзии оказался «Певец во стане русских воинов» Жуковского, где «пэан 12 года», по выражению Пушкина, открыто и демонстративно соединился с субъективным лиризмом застольной песни и элегии. Популярность «Певца. . .» утвердилась не вопреки такому соединению, а именно благодаря ему, и на его фоне чудовищным литературным провалом казался, например, «Гимн лиро-эпический на прогнание французов из Отечества» престарелого Г. Р. Державина, — произведение неудачное не только по своим индивидуальным качествам, но и по типологическим свойствам, воспринятым как чрезвычайно архаические. Можно утверждать с полным правом, что именно «новая», элегическая в значительной своей части, личностная, субъективная поэзия вышла победительницей из военных испытаний: она дала историческую элегию Батюшкова и Пушкина и лирического героя Дениса Давыдова.

Историческая элегия была прямым следствием эстетического сдвига, порожденного Отечественной войной 1812 г. В числе его важнейших признаков был рост исторического сознания. Современные события включались в историческое время и осознавались как этап национального и общечеловеческого бытия. «В недрах действующей армии зреют замыслы создания и значительной по масштабу истории 1812 г.», — замечает современный исследователь. Программным документом целой группы литераторов, публицистов и будущих историков оказывается статья Ф. Н. Глинки «Рассуждение

⁵ См.: Вацуро В. Э. Пушкин и Аркадий Родзянка. (Из истории гражданской поэзии 1820-х годов) // Временник Пушкинской комиссии. 1969. Л., 1971. С. 49—51.

о необходимости иметь Историю Отечественной войны 1812 года». Из этой среды выходит затем целый ряд крупнейших исторических работ, в том числе труд А. И. Михайловского-Данилевского, знаменующий целый этап в историографии 1812 г.⁶ Среди этих замыслов особое место принадлежало, однако, замыслу Карамзина, обнимавшему всю новейшую политическую историю и включавшего войну 1812 г. в целую философско-историческую систему.⁷ Об этом плане Д. В. Дашков сообщал 28 октября 1814 г. Д. Н. Блудову и Батюшкову; еще ранее, 17 мая 1814 г., после взятия Парижа, Батюшков писал Вяземскому, что события последних лет предоставляют Карамзину богатейшие материалы для истории.⁸

История современных событий не мыслится, однако, вне эмоционального, художественного начала. Дашков подчеркивает чисто художественные композиционные принципы в карамзинском повествовании; в публицистической статье Ф. Н. Глинки намечено несколько обобщающих и обобщенных образов, символизирующих состояние народного духа. Исторические элегии Батюшкова возникают на скрещении собственно исторических и поэтических интересов. Еще Л. Н. Майков обратил внимание на мемуарное свидетельство А. Ф. Раевского, заставшего в 1813 г. Батюшкова в обществе Ф. Н. Глинки. Речь шла, как можно думать, об описании эпизодов войны; Раевский вспоминал военные стихи Жуковского, в том числе знаменитого «Певца во стане русских воинов», и замечал, что лишь непосредственный участник сражений может с полным успехом «живописать предстоящее взору или запечатленное в сердце». «Чувства и истина суть первые достоинства писателей. И Глинка, и Батюшков одарены ими: оттого-то так занимательна проза первого, по той же причине нравятся нам стихи другого».⁹ В этом рассказе — конечно, ретроспективном — нам важно указание на среду, в которой рождается проблематика элегий Батюшкова: и Глинка, и Раевский — люди с определившимися историко-художественными интересами, в первые послевоенные годы деятели преддекабристских литературных объединений.¹⁰ Рассуждения Раевского довольно близки к тому, о чем в ближайшие годы будет писать сам Батюшков, в частности в статье 1815 г. «Ариост и Тасс», где, комментируя стихи «Освобожденного Иерусалима», он прибегнет к парафразам из своего собственного послания «К Дашкову». Эта тесная связь поэзии Батюшкова с внепоэтическими и даже внебеллетристическими жанрами достаточно хорошо известна: послание «К Дашкову» в свою очередь перефразирует не только предшествующее ему письмо

⁶ См.: *Тартаковский А. Г.* 1812 год и русская мемуаристика. Опыт источниковедческого изучения. М., 1980. С. 151 и след.

⁷ См.: *Пигарев К. В.* Неосуществленный замысел Карамзина // Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры. М.; Л., 1966. С. 293. Ср.: *Тартаковский А. Г.* 1812 год и русская мемуаристика. С. 162—163.

⁸ *Батюшков К. Н.* Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 287.

⁹ *Раевский А. Ф.* Воспоминания о походах 1813 и 1814 гг. М., 1822. Ч. 1. С. 29—30. Ср.: *Батюшков К. Н.* Соч. Под ред. Л. Н. Майкова. СПб., 1887. Т. 3. С. 706.

¹⁰ См.: *Тартаковский А. Г.* 1812 год и русская мемуаристика. С. 166.

Батюшкова к Гнедичу от октября 1812 г., но и «Письма из Москвы в Нижний Новгород» И. М. Муравьева-Апостола.¹¹ Примечательно поэтому, что две исторические элегии — «Тень друга» и «На развалинах замка в Швеции» — создаются в июне—июле 1814 г., в момент обострения исторических интересов Батюшкова и как бы в атмосфере замысла Карамзина об истории 1812 года. Все эти интересы накладываются на реальные впечатления от посещения Англии и Швеции; в письме к Д. П. Северину от 19 июня 1814 г. из Готенбурга появляется стихотворный отрывок «В земле туманов и дождей» с историческими воспоминаниями о средневековом прошлом «скандинавов».¹² Письмо это — уже прямое преддверие элегии; как вспоминал Вяземский, «Тень друга» была написана Батюшковым на корабле, на котором он возвращался из Англии в Россию.¹³

Поэтика элегий Батюшкова была подготовлена и более ранними его опытами. В «Отрывке из писем русского офицера о Финляндии» (1809) есть первоначальный абрис одной из таких элегий. «Может быть, на сей скале, осененной соснами, у подошвы которой дыхание зефира колеблет глубокие воды залива, может быть, на сей скале воздвигнут был храм Одена. Здесь поэт любит мечтать о временах протекших и погружаться мыслями в оные века варварства, великодушия и славы; здесь с удовольствием взирает он на волны морские, некогда струимые кораблями Одена, Артура и Гаральда; на сей мрачный горизонт, по которому носились тени почивших витязей; на сии камни, остатки седой древности, на коих видны таинственные знаки, рукою неизвестною начертанные. Здесь, погруженный в сладкую задумчивость,

В полночный час
Он слышит скальда глас. . .».¹⁴

Следует автоцитация — фрагмент из «Мечты» со «скандинавскими» ассоциациями, навеянными Парни. Весь этот отрывок — как прозаический, так и стихотворный — полон образами и фразеологизмами, которые найдут себе место и в «Тени друга», и в элегии «На развалинах замка в Швеции». Происходит то, о чем уже шла речь выше: «кладбищенская элегия» подготавливается прозой и затем возвращается в прозаические формы в написанных Батюшковым в 1815 г. «Воспоминаниях мест, сражений и путешествий».¹⁵ Следующий художественный импульс ему дает «Оскольд» М. Н. Муравьева — образец ранней русской ритмизованной оссианической прозы, появившийся в печати в 1810 г. и восторженно отрецензированный Батюшковым в «Письме к И. М. М(уравьеву)-А(постолу) (О сочинениях г. Муравьева)» (1814); в это время «Оскольд»

¹¹ См. подробно: *Серман И. З.* Поэзия К. Н. Батюшкова // Ученые записки Ленингр. ун-в. 1939. Вып. 3. С. 229—283; *Фридман Н. В.* Поэзия Батюшкова. М., 1971. С. 163 и след.

¹² *Батюшков К. Н.* Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 293.

¹³ *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч. СПб., 1879. Т. 2. С. 417.

¹⁴ *Батюшков К. Н.* Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 98.

¹⁵ См.: *Фридман Н. В.* Проза Батюшкова. М., 1965. С. 18, 67.

рисуетя ему как явление «искусства, неразлучного с глубоким познанием истории».¹⁶ Из «Оскольда» (и связанной с ним собственной повести Батюшкова «Предслава и Добрыня») приходят в стихотворный текст стилизующие топонимы и сравнения: «Велик Артус, отец витязей на холмах Албиона, и знаменит белокурый Варяг, который похитил оружием плодоносные поля Нейстрии». У Батюшкова: «В долинах Нейстрии раздался браней гром, Туманный Альбион из края в край пылает. . .». Муравьев вводит сравнение скандинавских кораблей с лебедями: «Подобно лебедам величественным, спустились они у стен Смоленска на струи Ворисфена».¹⁷ Батюшков развертывает сравнение в колористическую деталь:

Но вот в тумане там, как стая лебедей,
Белеют корабли, несомые волнами. . .

Эта счастливая находка во многом предопределила цветовую гамму, в которой русская поэзия решала пейзажные темы, связанные с русским и скандинавским средневековьем, — белый и синий цвет, разной интенсивности. В палитре Батюшкова постоянны также оттенки «туманный» и «бледный»; последний эпитет нередко метафорический: «бледный труп» в «Тени друга», «погибших бледный сонм» в разбираемом стихотворении восходят, конечно, к постоянному эпитету римской поэзии «*pallida mors*» — «бледная смерть»; ср. у Державина: «И бледна смерть на всех глядит» («На смерть князя Мещерского»). С другой стороны, за этим эпитетом стоит и цветовая гамма классицистических поэм. Пейзажный, предметный, цветовой образ формируется как некое эмоционально-смысловое единство, обогащенное к тому же и культурно-поэтическими ассоциациями, как синтез, а не сумма образующих его элементов. Именно в таком своем качестве он закрепляется последующей традицией. Через двенадцать лет Вяземский станет варьировать его в «Море» (1826), прямо связанном с воспоминаниями о Батюшкове: «Как стаи гордых лебедей, На синем море волны блещут».¹⁸ Годом позже его повторит А. А. Бестужев-Марлинский в «Андрее, князе Переяславском»:

Белеет парус одинокий
Как лебединое крыло,¹⁹ —

а отсюда он перейдет в лермонтовский «Парус», уже вне всякой связи с исторической темой. Подобным же образом «поэтическая проза» порождает и сравнение стыдливой невесты с «месяцем в небесах» — это парафраза собственных строк Батюшкова из «Предславы и Добрыни». «Ланиты ее запылала, подобно алой заре пред утренним солнцем; и длинные ресницы ее покрылись влагою»; «. . . ты была

¹⁶ Батюшков К. Н. *Опыты в стихах и прозе*. С. 60.

¹⁷ Муравьев М. Н. *Соч.* СПб., 1856. Т. 1. С. 218.

¹⁸ См. подробнее: Вацуро В. Э. «Северные цветы». История альманаха Пушкина — Дельвига. М., 1978. С. 91.

¹⁹ Бестужев-Марлинский А. *Полн. собр. стихотворений*. Л., 1961. С. 95.

подобна стыдливому месяцу, когда он сквозь тонкий туман смотрит на безмолвные долины», и т. д.).²⁰ Сравнение, как мы увидим, в свою очередь восходит к элегическому источнику.

К 1814 г. существовали, таким образом, все предпосылки для исторических элегий Батюшкова: идеи, темы и даже самый язык. Их оставалось только написать.

Благодаря классическим исследованиям Л. Н. Майкова нам известно, что окончательным импульсом к написанию «На развалинах замка в Швеции» послужила «Элегия, написанная на развалинах старого горного замка» («Elegie in den Ruinen eines alten Bergschlosses geschrieben», 1786) Маттисона.

Таким образом, мы вновь встречаемся с именем этого поэта, сыгравшего в творчестве Батюшкова ту же роль, что и в творчестве Жуковского, — роль посредника между ним и западноевропейской элегической традицией. Мы говорим о традиции в целом, потому что, как мы уже упоминали, «Элегия» Маттисона создавалась под влиянием Грея и сохранила основные структурные особенности своего источника, т. е. типовую форму «кладбищенской элегии», но поставила в центр ее хронотоп со средневековой исторической семантикой, отразив тем самым характерный для немецкого преромантизма интерес к национально-исторической теме.

Мы не знаем, читал ли Батюшков Маттисона в период работы над своим «Элизиумом», но есть точные данные о его знакомстве с поэзией немецкого элегика в 1813 г., в канун отправки в действующую армию. Как раз в это время, в апрельском номере «Вестника Европы», появляется «Элизиум» Жуковского. В 1814 г. Батюшков уже цитирует «Элегию» Маттисона в «Путешествии в замок Сирей» (1814). Заграничный поход поддерживает этот интерес; в Германии Батюшков читает немецких авторов, и в частности Шиллера; его внимание останавливает уже известная нам статья «О стихотворениях Маттисона». В «Письме к И. М. М(уравьеву)-А(постолу)». (О сочинениях г. Муравьева)» (1814) Батюшков приводит в своем переводе цитату из нее; несомненно, у него перед глазами был немецкий подлинник.²¹

Ни Л. Н. Майков, сделавший это важное наблюдение, ни последующие исследователи Батюшкова не придали ему сколько-нибудь серьезного значения. Между тем перед нами факт соприкосновения Батюшкова с одним из важнейших трактатов Шиллера по теории лирической поэзии, и в том числе элегии, и не только соприкосновения, но и преломления в творческой практике.

Статья начиналась рассуждением о пейзажной поэзии; Шиллер ставил вопрос о том, насколько законен пейзаж в поэзии, и далее переходил к размышлениям о свойствах поэтического субъекта и объекта. Поэт должен предоставить своему читателю свободу

²⁰ Батюшков К. Н. Соч. В 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 273.

²¹ Батюшков К. Н. Соч. Под ред. Л. Н. Майкова. Т. 2. С. 83, 430; Т. 3. С. 226; Майков Л. Н. Батюшков, его жизнь и сочинения. 2-е изд. СПб., 1896. С. 132—134, 172—173.

воображения, но вместе с тем и возбудить в нем совершенно определенные чувства. Это противоречие снимается в том случае, если поэт подчинит свое вдохновение тем же законам необходимости, какие управляют и эмоциями читателя, и если поток ассоциаций его собственных и читательских одинаково опирается на объективную связь явлений. Для этого поэт должен апеллировать не к случайному, индивидуальному, но к родовому, общечеловеческому, которое является выражением всеобщего закона необходимости. Высшее воплощение этого закона — человеческая природа, и потому поэт-пейзажист должен очеловечить свой объект, чтобы добиться искомого идеала. Этот очеловеченный объект поэтического изображения и есть символическая форма, передающая человеческие чувства или идеи. Наиболее непосредственно она воплощается в музыке, и Шиллер, как мы уже упоминали, переносит на поэзию и живопись законы музыкальной композиции; он находит в поэтическом произведении «единство мыслей, единство чувств, музыкальную стройность и стройность логическую», требуя, чтобы оно «и по своей форме являлось подражанием и выражением чувств и действовало на нас, как музыка».²²

Эти определения были уже знакомы русской эстетической мысли, — как мы помним, их относили прежде всего к элегии.

Музыкальность Шиллер видит как в мелодике и эвфонии самого стиха, так и в гармонии образов и «художественной ритмичности». И здесь он обращает внимание на ту особенность стихов Маттисона, которую мы уже имели случай отмечать при анализе элегий Жуковского: последовательное развертывание пейзажных картин. Природа у Маттисона — «скорее разнообразие во времени, чем в пространстве, более подвижная, чем застывшая и покоящаяся природа. Пред нашими глазами развертывается в вечной смене ее драма и с восхитительной неизменностью переливаются ее явления одно в другое».²³ И наконец, в полном соответствии с основными принципами своей этики Шиллер устанавливает прямую связь между эстетическим и моральным качеством произведения: гармония «образов, звуков и света» есть «естественный символ внутреннего согласия духа с самим собою и нравственного совпадения поступков и чувств; и в прекрасном построении пейзажа или музыкальной пьесы вырисовывается еще более прекрасный строй нравственно устремленной души».²⁴ Эта последняя мысль отнесена Шиллером к самой личности Маттисона, и она пронизывает собою тот отрывок, который процитировал Батюшков, характеризуя М. Н. Муравьева как человека и литератора.

Ориентация Батюшкова на элегию Маттисона оказывалась, таким образом, осознанным выбором «символической формы», если угодно — практическим воплощением шиллеровской теории преромантической элегии. «На развалинах замка в Швеции» в композиционном отношении — типичная «кладбищенская элегия», в которую

²² Шиллер И.-Ф.-Х. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1950. Т. 6. С. 659.

²³ Там же. С. 661—662.

²⁴ Там же. С. 660. Ср.: Wiese B., von. Friedrich Schiller. S. 431—440.

вложено историческое содержание, и она удовлетворяет всем требованиям, которые выдвигал Шиллер: картина разворачивается во временной последовательности, мелодическое начало сочетается с гармонией образов, вызываемых воображением субъекта из исторического прошлого. Н. В. Фридман находил, что «эпическое описание жизни древних скандинавов решительно превалирует в ней над лирическими высказываниями автора о разрушительной силе времени».²⁵ Однако это иллюзия, первое впечатление. Дело в том, что само описание — буквально по Шиллеру — и объективно, и субъективно одновременно; это не реальная историческая картина, а ряд зрительных образов, вызванных воображением лирического «я». Картины обобщены совершенно намеренно: они — воспоминание об исторической жизни в целом, а не о конкретных ее эпизодах.

Чтобы убедиться в этом, присмотримся к строению поэтического текста. Его особенность — очень богатый диапазон видо-временных глагольных форм, за которыми стоит представление об абстрактности и конкретности, длительности и завершенности. Например: «Там воин некогда, Одена храбрый внук... готовил сына в брань...». В таком контексте глагол «готовил» начинает играть несколькими семантическими оттенками. Прежде всего в нем проявляется оттенок давнопрошедшего времени (плюсквамперфекта) («некогда готовил» — как «некогда живал», «некогда хаживал»), придающий таким глаголам смысл отвлеченной и неопределенной длительности действия. По степени длительности это глагол «собирательный» (в терминологии А. А. Потебни), тяготеющий даже к «множественному», где «единичные действия» «строятся в непрерывный ряд» и мыслятся сознанием в наиболее абстрактных формах. Такие глаголы приобретают лексический оттенок значения «обычности», «постоянства».²⁶

Так создается семантическое поле, в котором начинает рождаться тема «исторического воспоминания». Она представлена серией эмблематических жестов, совершенно внеиндивидуальных:

И пылкий юноша меч прадедов лобзал
И к персям прижимал родительские длани,
И в радости, как конь при звуке новой брани,
Кипел и трепетал.

Именно типовой характер ситуации и поведения героев объясняет нам, каким образом на «скандинавскую» тему могли наложиться сюжетные контуры стихотворения о германском средневековье. Но это лишь начало. Следующая строфа начата в глаголах совершенного вида со значением аориста — быстрый рассказ с серией сменяющих друг друга или параллельно протекающих действий и состояний:

²⁵ Фридман Н. В. Поэзия Батюшкова. С. 273.

²⁶ См.: Виноградов В. В. Современный русский язык. М., 1938. Вып. 2. Грамматическое учение о слове. С. 430 и след.; Потебня А. А. Из записок по русской грамматике. IV. М.; Л., 1941. С. 77 и след.

Суда наутро восшумели,
Запенились моря, и быстры корабли
На крыльях бури полетели!

Взятая вне общего контекста, картина, действительно, может быть принята за эпический рассказ, тем более что конец строфы выдержан в *praesens historicum*, повышающем зрительную определенность изображаемого:

В долинах Нейстрии раздался браней гром,
Туманный Альбион из края в край пылает. . .

В следующих строфах *praesens historicum* окончательно утверждается в правах, и прямое обращение к героям: «Ах, юноша! спеши к отеческим брегам. . .» — лишь укрепляет иллюзию совмещения двух временных планов: историческое воспоминание мыслится как непосредственно воспринимаемое. В этих строфах появляется и конкретная зрительная, психологически значимая деталь:

Красавица стоит безмолвствуя, в слезах
Едва на жениха взглянуть украдкой смеет,
Потупя ясный взор, краснеет и бледнеет,
Как месяц в небесах. . .²⁷

Пушкин написал против этих стихов: «Вот стихи прелестные, собственно Батюшкова — вся строфа прекрасна».²⁸ Стихи были не «собственно Батюшкова» — Батюшков хотя и вольно, но воспроизводил соответствующую строфу Маттисона; но Пушкин имел в виду батюшковскую гармонию и точность образа и словоупотребления. Однако не будем забывать, что эта крошечная сценка не автономна и появляется лишь тогда, когда неясное и чувственно неопределенное размышление поэта об историческом прошлом усилием воображения предстало в виде зрительной картины; что лирический герой экспонирует читателю не отчужденную, объективную картину исторического прошлого, а картину, пропущенную сквозь субъективное сознание и даже им созданную. Перед читателем предстает «символическая форма», как ее понимал Шиллер, причем предстает в процессе своего рождения и становления, воплощаясь в лирической теме «воспоминания», рядом с которой идет контрастная тема запустения и исчезновения, заявленная в начале стихотворения и материализованная в ландшафте. Две темы — реального настоящего и изображаемого прошлого — развиваются параллельно, и поэт уравнивает их между собой, опредмечивая воспоминание в конкретных и чувственных образах:

Там старцы жадный слух склоняли к песни сей,
Сосуды полные в десницах их дрожали. . .

²⁷ Батюшков К. Н. Полн. собр. стихотворений. Л., 1964. С. 172—173.

²⁸ Пушкин. Полн. собр. соч. [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1949. Т. XII. С. 258.

Вместе с тем субъект повествования не скрывается и не стремится скрыться за этой конкретностью; он обнаруживает свое присутствие в экспрессивных обращениях, риторических вопросах, оценочных эпитетах: «Вы, дикие сыны и брани, и свободы». Он вторгается в лирическое повествование, и это система, а не случайность. Современное сознание не желает раствориться в эпической объективности; здесь Батюшков оставляет в стороне рекомендации Шиллера. Он пишет «о себе», подобно Жуковскому в «Сельском кладбище», совершенно так же вызывая из небытия картины мирной патриархальной жизни «праотцев села». Нет необходимости доказывать специально, что в своих художественных основах обе элегии схожи чрезвычайно, при всей разнице сюжета и материала, и что основные выводы, полученные на материале стихотворения Батюшкова, могут быть подтверждены анализом «Сельского кладбища».

В июне 1817 г. Батюшков писал Жуковскому из деревни: «Мне хотелось бы дать новое направление моей крохотной музе и область элегии расширить. К несчастью моему, тут-то я и встречу с тобой. „Павловское“ и „Греево кладбище“! . . . Они глаза колят!».²⁹

Нам придется еще вернуться к этому чрезвычайно важному признанию; сейчас обратим внимание на вторую его часть. Стремясь реформировать элегию, Батюшков ощущает давление традиции. Это традиция «кладбищенской элегии» с созданными ею устойчивыми жанровыми формами. Невозможность оторваться от них осознавалась почти как творческий кризис. Однако Батюшков исторически был не вполне прав: в пределах традиции он именно расширил «область элегии», наполняя ее историческим содержанием.

Существуют любопытные аналоги его элегиям, показывающие, что появление их было эстетической потребностью. К их числу принадлежит, например, анонимный перевод той же элегии Маттисона, которая легла в основу стихотворения «На развалинах замка в Швеции». Перевод, озаглавленный «Элегия. Писанная на развалинах нагорного замка», создавался не позднее мая 1815 г., когда была процenzурована книжка журнала «Демокрит», где он был напечатан; таким образом, перерабатывая элегию Маттисона — источник стихотворения Батюшкова, автор не мог знать этого последнего. «Элегия» Маттисона была замечена не одним Батюшковым, и выбор ее в известной степени зависел от общих литературных вкусов. Вероятно, анонимный перевод принадлежал самому издателю журнала — А. Ф. Кропотову.

«Элегия» в «Демокрите» отличается от стихотворения Батюшкова прежде всего точностью следования оригиналу и отсутствием мелодического начала. Здесь еще большая разница, нежели между «Сельским кладбищем» в переводах Жуковского и Голенищева-Кутузова. Переводчик избрал александрийский стих — наихудший способ для передачи элегической суггестии, о которой, впрочем, он вовсе и не заботился. Строфа Маттисона представляет собой восьмистишие

²⁹ Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 442.

пятистопного ямба, где первые четыре стиха имеют перекрестную рифмовку (AbAb), последние — парную (CCdd); переводчик ориентировался на нее. Он явно не справлялся и с сложной вязью временных форм:

Как часто, ах! она с тоскою, грустью слезной
Взирала из окна, не едет ли любезной;
Щиты и панцири сияют на заре,
Кони летят — и вмиг он в замке, на горе.
Стыдливый, робкий взор на грудь свою склоняя
И руку правую в молчаньи простирая,
Она не знала, что ей в радости сказать;
Сердца их лишь могли друг друга понимать.³⁰

Этот конспект, не только не обогативший, но обеднивший подлинник,³¹ построен на штампах, уже потерявших свое экспрессивное значение; еще важнее, однако, что имперфектные, аористные значения и значения настоящего исторического хаотически перемешаны, благодаря чему предпоследняя строка производит впечатление прямой синтаксической ошибки. То, что у Батюшкова является в виде серии исторических субъективированных картин, под пером переводчика «Демокрита» оборачивается языковой беспомощностью. Вместе с тем, повторяем, самый факт синхронного обращения к элегии Маттисона заслуживает внимания, и ошибки неумелого переводчика предстают как факт принципиальный: новые поэтические задачи требовали перестройки поэтической системы.

Жуковский открыл пути к этой перестройке; Батюшков дал модель исторической элегии на русском языке. В течение ближайших лет поэты меньшего масштаба удерживали общие контуры этой модели. Мы находим ее, например, у Дмитрия Петровича Глебова (1789—1843), московского поэта, принадлежавшего к младшему поколению сентименталистов.³² Его литературный круг — В. Л. Пушкин, которому он адресовал послание, П. И. Шаликов, печатавший его стихи в своей «Аглае» и опубликовавший собственное послание к Глебову и его брату, М. Н. Макаров, братья Норовы. Его основные жанры — романс и медитативная элегия, где переплелись воздействие Оссиана и преромантических французских элегиков: Мильвуа, Бертена, Легуве, позднее Шенье и Ламартина. Он писал литературные имитации народных песен, а также сентиментальные баллады, ориентируясь на сюжеты Жуковского («Клятва», 1818). В 1827 г. он выпускает отдельным сборником «Элегии и другие стихотворения», встреченные романтической критикой прохладно. Отмечали преимущественно его «гладкий слог», «выдер-

³⁰ Демокрит, журнал, издаваемый Андреем Кропотовым. 1815. Ч. 2, кн. 5. С. 69.

³¹ См. в оригинале: «Ihm die treue Rechte sprachlos reichend || Steht sie da, errönd und erleichend; || Aber was ihr sanftes Auge spricht, || Sängen selbst Petrarch und Sappho nicht!» (*Matthisson F., von. Gedichte. Wien, 1816. Th. I. S. 87*).

³² О Глебове см.: Русские писатели 1800—1917. Биографический словарь. М., 1989. Т. 1. А—Г. С. 572—573.

жанность вкуса»; последняя формула принадлежала Вяземскому, несомненно знавшему его лично по своим московским связям.³³ Сборник Глебова — своеобразный индикатор литературных вкусов на протяжении почти двух десятилетий. Элегии здесь выделены в особый отдел, включающий две «книги». Первая начинается медитативными элегиями, написанными под влиянием Батюшкова и Жуковского: «Ночное размышление», «Часовня», «Монастырь», «Возвращение на родину». «Часовня» и «Возвращение на родину» в структурном и даже лексическом отношении следуют элегии «На развалинах замка в Швеции», откуда берутся парафразы и реминисценции: «В священном сумраке дубравы» («Возвращение на родину»), «Так храбрый сын снегов клялся, подъявля длани, И острый меч в руке могучего сверкал» («Часовня»). Элегия «Возвращение на родину» особенно интересна: она содержит воспоминания о Тарутинском сражении и могиле неизвестного героя, реально существовавшей в родных местах автора. Исторический материал легко укладывается в готовую сюжетную схему.

Совершенно так же, как Глебов, хотя и независимо от него, пишет свои медитации юный В. И. Туманский. Мы упоминали уже о его «Монастыре»; к тому же типу модифицированной «кладбищенской элегии» относится и «Поле Бородинского сражения», с которого поэт начал свой литературный путь в 1817 г. Ничего не зная об источниках Батюшкова, он также выбирает своим ориентиром немецкую преромантическую элегию, именно «Элегию на поле битвы у Кунерсдорфа» («Elegie auf dem Schlachtfelde bei Kunersdorf») X. А. Тидге.³⁴ Как и все остальные, он сохраняет композиционное членение: «вечернюю» экспозицию, медитацию с историческими картинками, концовку. Содержание картин изменено, как и общая тональность мрачной элегии Тидге, где речь идет прежде всего и более всего об ужасах войны; на место надгробного плача по Э. фон Клейсту, знаменитому идиллику, погибшему под Кунерсдорфом, Туманский ставит апологию Багратиона. Эти строки ценил Кюхельбекер, писавший об элегии Туманского в дневнике: «Для 17-летнего поэта она истинно хороша и даже лучше в некоторых отношениях тех, которые написал я 20-ти лет. В ней даже есть стих, который не относительно, а положительно прекрасен. Жаль, что он неразлучно соединен с предшествующим ему дурным стихом:

Муж почитаемый в сердцах не умирает,
Из самой вечности бросает тень свою».³⁵

Стихи, впрочем, были парафразой строк Тидге: «Der geweihte Mann wirft seinen Schatten || Dort noch aus Elysium zurück». Их эмоциональная основа изменилась с изменением контекста. Туманский обошелся со своим источником свободно и более всего

³³ Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1879. Т. 2. С. 47—49.

³⁴ Туманский В. И. Сочинения и письма. СПб., 1912. С. 45—49 (впервые: Сын отечества. 1817. № 50).

³⁵ Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 266.

приблизился к нему там, где находил инвективы против войны и военной славы; он сохранил похвалу императору (Александр, у Тидге — Фридриху) за слезы, пролитые над падшими воинами, и концовку, призывающую властителей мира чуждаться войн и думать о мирном благоденствии сограждан, — новый поворот историко-социальной темы, характерный для поэтических концепций складывающейся декабристской литературы.

Немецкая сентиментальная и преромантическая элегия, таким образом, дает русской исторической элегии жанровую модель, подобно тому как «Сельское кладбище» давало модель для элегии философско-медитативной. Важно подчеркнуть, что в этом не было никакой литературной переориентации: и у Маттисона, и у Тидге мы имеем дело с вариациями общеевропейского жанра, в конечном счете уже нашедшего свое выражение в элегии Грея. Поэтому на общий контур элегии Тидге у Туманского накладываются другие образцы, в первую очередь элегия Батюшкова. Мы уже говорили, что в «Монастыре» Туманский прямо варьировал «Ночь на развалинах замка в Швеции»; явные следы воздействия этой элегии есть и в «Бородинском поле». Отсюда приходят к Туманскому картины-эпизоды, вызываемые воображением: сын, летящий на брань, «отторгнувшись от матерних лобзаний»; старец, сжимающий в «дряхлой длани» «заржавый меч»; дева, вооружающая юного воина. Все эти эпизоды, представляющие у Батюшкова развернутые исторические сцены, у Туманского носят скорее эмблематический характер, однако конструктивная их роль сохраняется. Столь же эмблематичны и картины «настоящего»: погибший юноша, которого ищет «при луне» его возлюбленная (этот мотив в «унылой элегии» получит особую сюжетную роль), описание могилы Багратиона. Все эти дескриптивные фрагменты погружены в лирико-философскую медитацию, с сентенциями и историческими ассоциациями. Элегия Туманского многословна и сюжетно размыта; не будем забывать, однако, что это был первый его опыт.

В некоторых местах «Бородинское поле» фразеологически довольно близко подходит к пушкинским «Воспоминаниям в Царском Селе» (1814), появившимся в 1815 г. в «Российском музее» и затем включенным в «Собрание образцовых русских сочинений и переводов в стихах» (1815). Знакомство Туманского с этим стихотворением, таким образом, вполне вероятно. Одно совпадение — в экспозиции. У Пушкина:

Чуть дышит ветерок, уснувший на листьях,
И тихая луна, как лебедь величавый,
Плывет в серебристых облаках.³⁶

У Туманского:

И ветерок ночной в кустарниках ревился,
И тихую луной златились небеса.³⁷

³⁶ Пушкин. Полн. собр. соч. Т. I. С. 78.

³⁷ Туманский В. И. Сочинения и письма. С. 45.

Может быть, Туманский варьировал и героико-патриотическую формулу «Воспоминаний в Царском Селе» — «Ты в каждом ратнике узришь богатыря», когда писал в «Бородинском поле»: «Здесь в каждом верного Россия зрела сына; Здесь каждый ратник был бестрепетный герой!».

Эта лексико-фразеологическая близость интересна для анализа обеих элегий. Она — в особенности в первом примере — касается традиционных «общих мест» исторической элегии. Лицеист Пушкин сохраняет устоявшуюся модель экспозиции, — ту самую, которая образует идиллический топос в немецкой элегии и у Жуковского: дол, роща, «ручей, бегущий в сень дубравы», ветерок, луна; лунный свет, озаряющий «холм и луч», деревья, отраженные в «кристалле зыбких вод», и цветы; далее упоминаются и «водопады», стекающие «бисерной рекой» с «холмов кремнистых». Этим, как мы помним, почти исчерпывался реквизит такого рода пейзажных экспозиций. Канон нарушен только тем, что пейзаж ночной, а не вечерний, но «покров угрюмой ночи», пришедший из преромантической «ночной лирики», — очевидная неточность, ибо пейзаж вовсе не «угрюм». Неточность эта, однако, показательна: в лицейской исторической элегии Пушкина произошло объединение двух жанровых традиций, или, скорее, осуществилась экспансия элегии в одическую поэтику. Композиция «Воспоминаний» типично элегическая; мы видели ее и у Батюшкова, и, например, в «Славянке» Жуковского (написанной позднее): экспозиция, пейзажная панорама, архитектурный памятник (введенный по типу известного в фольклоре «ступенчатого сужения образа»), лирическая (историческая) медитация, концовка. «Батюшковской» являются строфа, восходящая к «Ночи на развалинах замка в Швеции», и отчасти поэтическая фразеология.³⁸

Все эти особенности «Воспоминаний в Царском Селе» устанавливаются, однако, в результате исследовательского анализа, а не непосредственного читательского восприятия. Характерно, что Державин, прослушав стихи, во всеуслышание объявил Пушкина своим наследником, и это был не поэтический комплимент, подобный тому, какой он сделал Жуковскому («Тебе в наследие, Жуковский, Я ветху лиру отдаю. . .»), а первая эмоциональная реакция поэта, очень точно ощущавшего жанровую принадлежность стихов. Державин почувствовал в «Воспоминаниях» обновленную одическую традицию; в течение долгого времени критики и исследователи находили в них именно державинское влияние. В таком утверждении остается большая доля истины. К оде восходит все содержание «Воспоминаний», начиная от ораторского синтаксиса, где доминирует риторическое обращение, до лексики и аллегорической эмблематики. Пушкин сознательно выбрал именно этот стилистический ориентир; уже в лицейские годы он превосходно овладел искусством пастиша, позволявшего ему писать в любом жанрово-стилистическом

³⁸ См. об этом: *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941. С. 123—124; *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина. 1814—1826. М.; Л., 1950. С. 104; *Томашевский Б.* Пушкин. М.; Л., 1956. Кн. 1 (1813—1824). С. 57—61.

ключе. «Воспоминания в Царском Селе» не воспринимаются как элегия: они лишены медитативного начала, элегического тона, который обозначается лишь в некоторых строфах, низводясь тем самым на уровень одного из стилистических средств. Так происходит, например, в 17-й строфе:

И там, где роскошь обитала
В сенистых рощах и садах,
Где мирт благоухал, и липа трепетала,
Там ныне уголь, пепел, прах.
В часы безмолвные прекрасной, летней ночи
Веселье шумное туда не полетит,
Не блещут уж в огнях берега и светлы рощи,
Все мертво, все молчит.³⁹

В «Воспоминаниях в Царском Селе» медитативная, «кладбищенская элегия» входит на правах образующей в жанровое образование синкретического характера. Еще более очевидно ее присутствие в «Наполеоне на Эльбе» (1815), непосредственно связанном с этой жанровой традицией. Подобно всем рассмотренным нами образцам, «Наполеон на Эльбе» начинается пейзажной экспозицией с «вечерней» семантикой, однако на месте лирической медитации здесь монолог Наполеона. Он включает прямые фрагменты элегических монологов, самая поэтическая фразеология которых ведет нас к Жуковскому:

О счастье! злобный обольститель,
И ты, как сладкой сон, сокрылось от очей,
Средь бурей тайный мой хранитель
И верный пестун с юных дней!

Как и у Батюшкова, вводится тема «воспоминания о прошлом»:

И раздроблен мой звонкой щит,
Не блещет шлем на поле браней:
В прибрежном алаке меч забыт
И тускнет на тумане.
И тихо все кругом. В безмолвии ночей
Напрасно чудится мне смерти завыванье,
И стук блистающих мечей,
И падших ярое стенанье —
Лишь плещущим волнам внимают жадный слух...⁴⁰

В том же 1815 г. Пушкин разворачивает эти мотивы и образы в элегической балладе «Сраженный рыцарь». Но в «Наполеоне на Эльбе» они осложнены другими жанровыми традициями: это и ода (как в «Воспоминаниях в Царском Селе»), и элементы драматического монолога. И в этом случае юный поэт, будущий глава новой поэтической генерации, отказывается воспроизводить сложившуюся жанровую модель.

³⁹ Пушкин. Полн. собр. соч. Т. I. С. 82.

⁴⁰ Там же. С. 117—118.

«Наполеон на Эльбе» традиционно считается одним из слабых лицейских стихотворений Пушкина, чему немало способствовала известная критика неточностей его поэтического словоупотребления в мемуарном рассказе В. Ф. Раевского «Вечер в Кишиневе». Между тем в историко-литературном отношении оно заслуживает внимания. Это одна из ранних попыток поставить в центр исторической элегии реальное историческое лицо. То, что этим лицом оказался Наполеон в освещении, привычном для патриотической одической лирики 1812 г., непосредственно связывало стихотворение с идеологическим движением; то, что панорама исторических событий была пропущена сквозь искажающую призму субъективного восприятия героя, продолжала художественные открытия Батюшкова. Но еще более интересен самый факт персонификации элегического субъекта. Это было частичное воскрешение тех жанровых форм, которые были отвергнуты в процессе эволюции элегии, и прежде всего героиды.

В XVIII в. поиски драматизации формы привели русских элегиков к деформации сумароковской модели, к биографически конкретным мотивировкам лирической ситуации. К концу века русская элегия стала терять специфические черты жанра, перерождаясь в «драматическую реплику» и героиду.⁴¹ Героида — монолог исторического или мифологического лица или литературного персонажа в известной изначально ситуации — получила тогда в России довольно широкое распространение. В отличие от элегии героида не самодостаточна: она предполагает знание внетекстовой ситуации и близка к фрагменту драматического произведения. Вместе с тем она могла разрабатываться и ситуации, близкие к элегическим, — такова знаменитая героида «Письмо Элоизы к Абеляру» А. Попа, породившая в XVIII в. целый поток подражаний; популярность ее достигла апогея с появлением подражания Колардо (1758). Эту героиду переводил Жуковский в период «лирического взрыва» 1806 г.

Но именно структурная близость героиды и элегии заставляла теоретиков последней произносить пылкие филиппики против конкурирующего жанра. Аббт и Гердер резко возражали против героиды как против «драматического упражнения», описывающего неистытые чувства и чужие обстоятельства, — чужие национальному читателю и по именам, и по чувствам, и по самому языку, полные игры слов и натянутого остроумия. Вслед за ними Мильвуа, упрекавший немецких элегиков в излишней драматизации ситуаций и принципиально отвергавший «псевдоэлегии», где говорит экзальтация страсти, называл героиду «жанром отвратительным и ложным».⁴² За этими яростными атаками стоят новые литературные вкусы — преромантическая эстетика отвергает паллиативы, порожденные классицизмом, самоопределяющаяся элегия отделяет себя от внешне подобных ей жанровых форм.

⁴¹ См.: Жуковский Г. Русская поэзия XVIII века. Л., 1927. С. 74 и след.

⁴² Herder I. G. Von Nachahmung. . . S. 293; Millevoye. Oeuvres. Paris, 1833. T. 1. P. 17.

Молодой Пушкин проходит мимо всех этих запретов. «Кладбищенская элегия» для него уже не живой жанр. Он может быть осложнен одической традицией, оживившейся в 1810-е годы, равно как и элементами поэтики «малых жанров» предшествующего столетия. В «Воспоминаниях в Царском Селе» элегическая традиция вторгается в оду; в «Наполеоне на Эльбе» одическая поэтика разрушает изнутри целостность элегии. Под пером лицеиста обрисовываются контуры жанра, которому предстоит на некоторое время утвердиться в русской литературе, а именно рылеевской «думы».

Между тем в русской поэзии начинают возникать подобные же, хотя и не тождественные, структурные образования, где поэтические биографии исторических лиц появляются как результат саморазвития исторической элегии. Мы имеем в виду элегию П. А. Плетнева. Но чтобы уловить логику их появления, равно как и историко-литературное их качество, необходимо сделать экскурс в творческую биографию их автора.

Имя П. А. Плетнева (1792—1865) обычно называется в связи с «Союзом поэтов», который был образован лицейским поэтическим кружком и включал Пушкина, Дельвига, Кюхельбекера, а в первые послелицейские годы Плетнева и Баратынского. Однако это не вполне точно. Ни по рождению, ни по воспитанию, ни даже по возрасту Плетнев не мог войти в этот «союз» на правах полноправного члена. Мы не можем здесь проследить многолетнюю драматическую историю постепенного вхождения Плетнева в «арзамасский» и пушкинский круг; это отчасти уже сделано в нескольких работах;⁴³ полная же картина взаимоотношений требует специального монографического исследования. Оно должно показать в деталях перипетии этого романа с неразделенной любовью, на которую Плетнев горько жаловался Пушкину в письме 1831 г. Сын провинциального священника, получивший первоначальное образование в Тверской семинарии, а потом до 1814 г. затворенный в стенах Педагогического института и лишь девятнадцати лет отроду впервые увидевший столичных писателей, Плетнев с необычайной выразительностью обрисовал свое положение в позднем (1845) письме к Жуковскому: «... чуждый всем вам (<...>) и незаметный для вас, я про себя складывал ступени жизни своей из событий, вам принадлежащих».⁴⁴ Между тем не только старшие «арзамасцы», но и Пушкин с трудом преодолевали недоверие к литературному парвеню, причем отчужденность эта была не социальной, а литературной. Кюхельбекер вспоминал в дневнике, что недооценивал его поэтическое дарование; для Вяземского еще в 1820 г. имя Плетнева — нарицательное для

⁴³ См. свод материалов об этих взаимоотношениях: Поэты 1820—1830-х годов. Т. 1. С. 735—740, 319; Горбенко Е. П. 1) П. А. Плетнев. Письма к В. А. Жуковскому // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома. 1980. Л., 1984. С. 111—128; 2) Из переписки П. А. Плетнева // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1986. Л., 1987. С. 19—48.

⁴⁴ Плетнев П. А. Сочинения и переписка. СПб., 1885. Т. 3. С. 565.

обозначения литературной посредственности.⁴⁵ Пушкин в 1822 г. пишет брату: «Плетневу приличнее проза, нежели стихи — он не имеет никакого чувства, никакой живости — слог его бледен, как мертвец».⁴⁶ Все это — оценка не только индивидуальных способностей, но и литературной ориентации Плетнева, — в последнем случае особенно подчеркнутая после недоразумения с публикацией его элегии «Б(атушко)в из Рима», которую болезненно мнительный Батюшков счел прямой интригой против себя.⁴⁷ Между тем и в поэзии, как и в жизни, Плетнев подчинил себя литературному авторитету Жуковского и Батюшкова, сознательно осваивая их художественный опыт; Н. И. Гнедич, пытаясь преодолеть предубеждение Батюшкова, писал ему: «Плетнев молодой человек с дарованием и без сомнения с прекрасною душою; ибо он страстно любит твои произведения, знает их наизусть. Плетнев, твой обожатель, написал стихи, в которых заставляет говорить лицо твое, <...> от любви именно к твоему лицу, простирающейся в нем до энтузиазма...».⁴⁸

Воздействие Батюшкова и Жуковского накладывается, однако, на уже сформировавшийся эстетический субстрат. Что он представляет собою — об этом мы можем судить по предисловию Плетнева к изданной им книге «Евгения, или Письма к другу, собранные Иваном Георгиевским». Георгиевский — самый ранний из известных нам литературных и личных друзей Плетнева, почти одновременно с ним окончивший Тверскую семинарию, а затем Педагогический институт, его «Агатон», скончавшийся в 1818 г. В приложенной к книге биографии-некрологе мы находим целую этическую и эстетическую программу сентиментальной дружбы в ее архаическом для 1818 г. варианте: Плетнев пишет об увлечении Георгиевского, Шиллером и Руссо (позднее и «Вертером» Гете) — «двумя точками соединения чувствительных сердец», об удалении его от общества «в мечтательный мир», где он довольствовался лишь обществом друга, который «принимал участие в сладостных мечтах его».⁴⁹ Друг этот — конечно, сам Плетнев, который до поздних лет сохранял подобное же самоощущение и тяготение к исповедальности, «общению душ». Знавшие Плетнева вряд ли случайно применяли к нему понятие «прекрасная душа»; это, действительно, более понятие, нежели оценка: это «schöne Seele»

⁴⁵ Кюгельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 271; Остафьевский архив. СПб., 1899. Т. 2. С. 103.

⁴⁶ Пушкин. Полн. собр. соч. Т. XIII. С. 46.

⁴⁷ См. об этом: Майков Л. Н. Батюшков, его жизнь и сочинения. С. 221—222; Кошелев В. А. Константин Батюшков. Странствия и страсти. М., 1987. С. 285—286; Горбенко Е. П. П. А. Плетнев. Письма к В. А. Жуковскому. С. 115.

⁴⁸ См. письмо от 20 ноября 1821 г.: Тизанов П. Н. Н. И. Гнедич. Несколько данных для его биографии по неизвестным источникам. 1784—1884 // Сборник Отделения русского языка и словесности Акад. наук. СПб., 1884. Т. 33. С. 92.

⁴⁹ Плетнев П. А. Сочинения и переписка. Т. 1. С. 2, 4. См. нашу заметку о переписке Пушкина с Плетневым в кн.: Переписка А. С. Пушкина. М., 1982. Т. 2. С. 75.

в сентиментальном понимании. Оно отразилось, в частности, в посвящении «Онегина», адресованном Плетневу: его «прекрасная душа» раскрывается как мир идеальной личности именно сентиментального периода, с культом «дружбы», противопоставленным «гордому свету», с «высокими думами» и «простотой», стремлением к поэзии и «святой мечте». ⁵⁰ Все это лейтмотивы лирики самого Плетнева. И в этот же личностный комплекс, выработанный литературой «эпохи чувствительности», входит и «элегическое расположение духа», которое в Плетневе преобладало «с детства и до зрелой осени», как признавался он сам в одном из поздних писем к Я. К. Гроту. ⁵¹

На этой основе вырастает и раннее элегическое творчество Плетнева, испытывавшее, как уже сказано, и индивидуальное воздействие Жуковского и Батюшкова. В его пределах мы находим довольно большое разнообразие индивидуальных вариаций единой жанровой формы. Уже одно из первых печатных выступлений Плетнева — «Загородная роща» — представляет собою элегию, посвященную памяти И. С. Георгиевского. Она пишется одновременно с биографией-воспоминанием как своего рода стихотворная параллель ей; уже знакомая нам этико-эстетическая программа облекается в формы медитативной элегии традиционной структуры (пейзажная экспозиция, размышление, концовка исповедального содержания). В «Загородной роще» сохранена функциональная соотношенность структурных элементов; описание «рощи» подготавливает следующую за ней медитацию: это «зеленый, тихий свод», «убежище задумчивой печали»; все детали пейзажной картины суггестивны или контрастны, что также традиционно: цветущая липа, веселые нивы лишь подчеркивают уныние героя, повсюду находящего «следы погибших наслаждений». Эта тема природы еще раз обнаруживает свой функциональный характер в концовке:

О роща тихая, о мирные поля,
Развесистых дубов верхи густые,
Спокойно меж кустов текущая струя,
Заглохшая тропа и мхи седые,
Вы спутники мои до крайних жизни дней!
Я с вами здесь в утренней порою,
И в полдень пламенный, и поздней зарей,
В безмолвии, с поникшей головою,
Туману будущность осмелюсь вопрошать
И, мира чужд, один под небесами,
Еще последние минуты украшать
Любимую моей беседой с вами. ⁵²

Мы остановились так подробно на этом раннем стихотворении, потому что в дальнейшем элегический пейзаж станет для Плетнева

⁵⁰ Пушкин. Полн. собр. соч. Т. VI. С. 3.

⁵¹ Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым. СПб., 1896. Т. 2. С. 425.

⁵² П. П. [Плетнев П.]. Загородная роща. Элегия. (Посвящено Ивану Сергеевичу Георгиевскому) // Сын отечества. 1818. № 50. С. 226.

доминантой лирического сюжета. На разворачивании темы воспоминания об утраченном прошлом, материализованной в пейзаже, будет построена одна из лучших медитативных элегий Плетнева — «К моей родине» (1820), в которой строгий критик и приятель Плетнева Кюхельбекер будет находить симптом отхода автора от «толпы подражателей Батюшкова и Жуковского». ⁵³ Однако и в ней пейзажное описание будет построено по элегическому и отчасти по идиллическому канону. Мы уже замечали, что суггестирующий пейзаж не исключает точно наблюдаемых деталей; они есть и у Плетнева, вплоть до воспоминаний об ороде, где он в детстве сажал малину и смородину, до описания «зыбкого, ветхого моста» и топонима «Теблежский ручей». Дело в том, однако, что все эти детали, как и вся картина, подчинены общей концепции «горацианского» патриархализма, противопоставления «естественного» человека городскому и порочному. Как мы видели, такое представление было аналитически рассмотрено и отвергнуто уже Карамзиным. К 1820-м годам оно стало достоянием массовой литературы. В элегиях же Плетнева мы встречаем его постоянно; так, «Сельское утро» полностью построено на этом противопоставлении: элегический сюжет держится на мотиве утраты героиней первоначальной «естественной» непосредственности, которую она променяла на «стяжания» города. ⁵⁴ Едва ли, впрочем, это не вариация «Идиллии» Жуковского («Когда она была пастушкой простой...», 1806); даже если здесь и нет прямого влияния, характерно самое повторение в 1819 г. поэтических тем более чем десятилетней давности.

Сосуществование нового и старого, отживающего вместе с нарождающимся и одновременная актуализация и того, и другого — характерная особенность и Плетнева-художника, и Плетнева-теоретика. Его мысль пассивна, а не активна; способность усвоения и передачи чужого опыта преобладает у него над способностью критического отбора и творческой переработки. Плетнев был прирожденный педагог.

Расширяя тематический диапазон элегии, он обращается к тем ее классическим образцам, на которые ссылались старые теоретики. В 1819 г. он переводит монолог Андромахи из Эврипида с примечанием: «Время истребило (сказано в Энциклопедии под статью: Элегия) все греческие, собственно называемые, элегии. До нас дошла только одна, помещенная Эврипидом в I действии его трагедии „Андромаха“. Сей отрывок есть истинная элегия во всех отношениях, в полном смысле, и нам неизвестно ничего лучшего в сем роде (<...> Элегия сия (<...> заключает в себе все, что глубокая

⁵³ См.: Сын отечества. 1820. № 3. С. 120; Невский зритель. 1820. № 2. С. 114. Ср.: Поэты 1820—1830-х годов. Т. 1. С. 324.

⁵⁴ П. П. [Плетнев П.]. Сельское утро. (Элегия) // Сын отечества. 1819. № 4. С. 176. Как установлено Н. Б. Реморовой, «Идиллия» — перевод «Амалии» И. В. Л. Глейма (Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1988. Ч. 3. С. 396—398).

и сильная скорбь может внушить самого поразительного несчастной государыне».⁵⁵

Определение, заимствованное из «Энциклопедии», отражало классицистическую систему теоретических представлений. К 1810-м годам отрывок из Эврипида не мог быть образцом новой элегии. Он должен был определяться как героида, решительно осужденная преромантической эстетикой. Но, с другой стороны, в период начавшегося разрушения и размывания сложившихся структурных форм он мог восприниматься как элегия. Так, по-видимому, читал его и Плетнев, обращая внимание прежде всего на элегическое содержание. Вслед за тем он пишет два оригинальных стихотворения, об одном из которых у нас уже шла речь: «Б(атюшко)в из Рима» (1821) и «Ж(уковский) из Берлина» (1821). Первое из них имеет жанровый подзаголовок «Элегия»; второе, составляющее с первым своего рода диптих, конечно, писалось в том же жанре. Это элегические монологи, во многом основанные на мотивах элегического творчества Батюшкова и Жуковского. Оба поэта, таким образом, стилизованы под своих элегических субъектов, и именно это обстоятельство вызвало раздражение Батюшкова, иронически объяснявшего невеждам разницу между автором и лирическим героем.

Между тем Пушкин, втянутый в этот спор, в письме к Плетневу 1822 г. называл его первое стихотворение безразлично и «элегией», и «ироидой».⁵⁶ Есть основания думать, что представление об этой жанровой форме было у него достаточно ясным и ранее, когда он писал своего «Наполеона на Эльбе». В героиде персонафицированность лирического персонажа была задана заранее, как и его историческая или мифологическая биография; внетекстовая реальность предопределяла внутритекстовые отношения. Так происходило в элегии-героиде Пушкина, так было и у Плетнева. Эпический элемент вытеснял лирический.

В поздних модификациях исторической элегии повторялся процесс, описанный Г. А. Гуковским на материале XVIII в. Элегия сближалась с героидой. Разница была в том, что процесс шел как бы с двух сторон: извне и изнутри. В первом случае историческое лицо прямо вводилось в повествование, во втором оно появлялось не как субъект, а как объект лирической медитации.

В элегиях, посвященных Батюшкову и Жуковскому, Плетнев пошел по первому пути, в «Гробнице Державина» (1819) и «Минихе» (1821) — по второму.

В последних названных элегиях воспоминание о Державине и Минихе есть содержание размышлений лирического субъекта. Традиционная пейзажная экспозиция прикреплена к историческому топосу — Новгороду и берегам Пелыма. Это мотивирует появление исторической темы в медитативной части элегии. В «Гробнице Державина» медитация особенно ясно обнаруживает связь именно

⁵⁵ П. П. [Плетнев П.]. Судьба Андромахи. Элегия. (Из Эврипида) // Сын отечества. 1819. № 15. С. 130—131.

⁵⁶ Пушкин. Полн. собр. соч. Т. XIII. С. 53, 374—375.

с кладбищенской традицией: в полном соответствии с ней развивается тема всепожирающего времени и посмертного забвения, уравнивающего завоевателей народов и стран и безвестных «сынов земли»; как в «Славянке» Жуковского, надгробная эмблематика прямо входит в образную ткань. Далее Плетнев, впрочем, варьирует лирический сюжет: вторая пейзажная картина — утра — оживляет гробницу; «невидимая лира» Державина пробуждается вместе с природой. Это развернутая метафора «Мемнона», символизирующая поэта; здесь Плетнев пытается воспроизвести и державинскую звукопись. Несомненно, в его сознании присутствует «Водопад», к которому в тексте есть прямые отсылки; самое построение стихотворения содержит элегическую интерпретацию знаменитой державинской оды, где, как известно, движение лирических мотивов аналогично: пейзаж, а затем надгробная аллегория прямо подводят к воспоминанию о Потемкине. Таким образом, ода также входит в число моделей стихотворения.

По тому же типу строится и «Миних». «Задумчивый поэт», созерцающая снежную пустыню, воскрешает прошедшие времена, — совершенно так же, как в исторической элегии Батюшкова. Биография Миниха дана отраженно; эпизоды ее, вкрапленные в дидактическое рассуждение, призваны дать исторический пример стойка, равнодушно переносящего тяжкие испытания, посланные «могущею судьбой». Как и «Гробница Державина», «Миних» заключается лирическим «нравоучением» и предсказанием бессмертия, ожидающего героя.⁵⁷ Все это уже предвещает гражданскую поэзию 1820-х годов, которой Плетнев отдал некоторую дань, и в первую очередь рылеевские «Думы». Но этот поздний этап развития русской элегии уже не может быть рассмотрен без учета эволюции второго жанрового ответвления — «унылой элегии» — и ее лирического субъекта, к анализу чего мы и переходим.

Появление исторической элегии было лишь одним из эстетических следствий Отечественной войны; другие, более отдаленные и более опосредованные, оказывались в то же время и более глубокими, затрагивавшими фундаментальные пласты литературного сознания. Победа в войне, хотя и купленная ценою тяжелых жертв и страданий, вплоть до разрушения Москвы, вызвала общественный подъем.

Ф. Ф. Вигель вспоминал о празднествах в разоренной Москве, получившей известия о взятии Парижа.⁵⁸ След этих дружеских пирушек остался в поэтических мемуарах Вяземского, обращенных к Денису Давыдову, где воскрешались

⁵⁷ Сын отечества. 1819. № 25. С. 273; Поэты 1820—1830-х годов. Т. 1. С. 322 («Гробница Державина. Элегия»); Сын отечества. 1821. № 26. С. 272 («Миних. Элегия»).

⁵⁸ Вигель Ф. Ф. Записки. М., 1892. Т. 4. С. 114 и след., 122—123.

...пятнадцатого года,
В шумных плесках торжества,
Свой пожар и блеск похода
Запивавшая Москва, —

весь уже ушедший к этому времени мир, вся «шайка беззаботных молодцов», к которой принадлежали и он, Вяземский, и Жуковский, и Батюшков, и Давыдов.⁵⁹

В бумагах Вяземского осталась застольная песня, куплеты которой были адресованы последовательно Давыдову, Ф. Толстому, Жуковскому, В. Л. Пушкину и Батюшкову.⁶⁰ На протяжении 1815—1816 гг. анакреонтическая тема буйного веселого дружеского пира проходит в целой серии посланий Вяземского, обращенных и к Давыдову («К партизану-поэту», 1814 или 1815; «Д. В. Давыдову», 1816), и к Батюшкову и Жуковскому («К Батюшкову», 1816). Давыдов через десятилетия рисовал себе эту эпоху как дни юности и «заблуждений разгульных, любовных и поэтических», когда собирались «за шампанским с Толстым, с Жуковским, с Батюшковым».⁶¹ Все эти послания «дружеской артели», уже объединяющейся или объединившейся в «Арамаасское общество безвестных людей», в большей или меньшей степени были репликой на «Мои пенаты». Батюшков, уже переживающий кризис, отбрасывался этой поэтической волной ко времени своего довоенного поэтического гедонизма, и самая его фигура стилизовалась по модели лирического героя «Моиx пенатов».

Общественные умонастроения мало способствовали развитию элегической поэзии. В дружеских посланиях господствует мотив «острословия», вольнодумства; он проходит по целой серии стихотворений Вяземского, Д. Давыдова и молодого Пушкина.⁶²

Все это накладывает свой отпечаток и на тип элегического субъекта. Об этом писал Вяземский в цитированном уже нами послании «К старому гусару»:

Черт ли в тайнах идеала,
В романтизме и луне,
Как усатый запевала
Запоет по старине.⁶³

Речь шла о Денисе Давыдове, чье поэтическое и, уже, элегическое творчество в сознании современников и потомков ближайшим образом было связано с Отечественной войной.

⁵⁹ См.: Вяземский П. А. Стихотворения. Л., 1986. С. 244 («К старому гусару», 1832).

⁶⁰ Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1883. Т. 8. С. 508—511.

⁶¹ См. письмо к Вяземскому от 20 июля 1828 г.: Письма поэта-партизана Д. В. Давыдова к князю П. А. Вяземскому. Пг., 1917. С. 15.

⁶² См. об этом: Вацуро В. Э. Денис Давыдов — поэт // Давыдов Д. Стихотворения. Л., 1984. С. 19—20.

⁶³ Вяземский П. А. Стихотворения. С. 243.

«Давыдов примечателен и как поэт, и как военный писатель, и как вообще литератор, и как воин, — писал Белинский в 1840 г. — (. . .) и, наконец, он примечателен как человек, как характер. Он во всем этом знаменит, ибо во всем этом возвышается над уровнем посредственности и обыкновенности. Говоря о Давыдове, мы преимущественно имеем в виду поэта; но чтоб понять Давыдова как поэта, надо сперва понять его как Давыдова, т. е. как оригинальную личность, как чудный характер, словом, как всего человека. . .».⁶⁴

В словах Белинского заключалась концепция творчества, причем именно та, какую внушал сам Давыдов своим современникам. «Он был поэт в душе; для него жизнь была поэзией, а поэзия жизнью»,⁶⁵ — этой именно характеристики ждал и добивался Давыдов, когда писал свою автобиографию, когда убеждал Н. М. Языкова, что имеет право на внимание как «один из самых поэтических лиц русской армии».⁶⁶

Личности с узнаваемыми социально-типowymi чертами проецировались в поэзию и наоборот: реальный индивидуум строил свой облик по модели лирического героя.

Популярность Давыдову принесли «бурцовские послания» — «Бурцову», «Бурцову. Призывание на пунш» («Бурцов, ера, забияка», 1804). Все эти стихи, поэтизирующие лихое гусарское житье, получили особую популярность ретроспективно, уже после окончания войны 1812 года, когда личность их автора предстала русскому обществу в героическом ореоле поэта-партизана. В каком-то смысле они повторили судьбу «Элегии» Андрея Тургенева: их литературное бытие включило в себя момент экстралитературный, биографический, личностный. В момент их появления репутация их была более скромной, и все же как литературный феномен они чрезвычайно симптоматичны. Они связаны ближайшим родством с кружковой поэзией преображенцев, с которыми юный кавалергард тесно общался, по-видимому, начиная с 1801 г. В кругу преображенцев Давыдов воспринял стихию сатиры и пародии — характерную принадлежность «домашней поэзии», и когда в 1804 г. за фрондерские настроения и сатирические стихи он был выписан из гвардии и попал в провинциальный гусарский полк, он сделал гусарский быт предметом поэтического осмысления. «Бурцов, ера, забияка», приглашаемый в качестве «собутыльника» в «домишко» адресата, — лицо, казалось бы, совершенно реальное, как и сама обстановка, куда он помещен: «куль овса» вместо «диванов», «трубка с табаком» на месте «курильниц», «ташка с царским вензелем», заменяющая «картины» («Бурцову. Призывание на пунш», 1804):

Вместо зеркала сияет
Ясной сабли полоса:
Он по ней лишь поправляет
Два любезные уса.

⁶⁴ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954. Т. 4 С. 345—346.

⁶⁵ Там же С. 353.

⁶⁶ Давыдов Д. В. Соч. СПб., 1893. Т. 3. С. 203.

А наместо ваз прекрасных,
Беломраморных, больших
На столе стоят ужасных
Пять стаканов пуншевых!⁶⁷

Здесь не только смена этических ценностных ориентаций, когда «буянство», удалство перестало почитаться пороком; здесь — и эстетический сдвиг. «Домашним образом» можно было написать такие стихи, но нельзя было сделать их фактом литературы. В XVIII в., когда действовала система эстетических оппозиций «высокое—низкое», «гусару гусаров» Бурцову была бы уготовлена в лучшем случае участь «бузника» в ироикомической поэме, сущность которой заключалась именно в контрасте между «низким» предметом и «высоким» способом изображения. «Литературный Бурцов» — это Буянов из «Опасного соседа» В. Л. Пушкина (1811) или гусар в отставке Угаров из «Липецких вод» А. А. Шаховского (1815), комическая фигура «хвата» с его невоспитанностью, бесцеремонностью и интеллектуальным кругозором любителя лошадей, собак и кутежей с цыганами. «Гусарские» стихи Давыдова могли стать эстетическим фактом только тогда, когда утвердилась новая система оппозиций: «поэтическое—прозаическое». Бурцов — герой «поэтический», а не «высокий»; под поэтическим же понимается все то, что выходит за пределы жизненной ординарности, размеренности, регулярности.

Такой герой требовал резко экспрессивных форм словесного описания. И современников, и потомков поражала и нередко шокировала «грубость» давыдовских «гусарских» стихов. Но «грубость» эта не самоценна, она мотивирована самым обликом носителя и адресата поэтической речи. И его положение в социальном мире, и его речевое поведение противопоставлены бытовой повседневности (а в нее более всего и прежде всего включался этикетный, организованный светский быт) как сфера «поэтического» сфере «прозы». Поэтизация, стилизация облика героя и его бытовой сферы в «гусарских» стихах Давыдова, — такое утверждение может показаться натяжкой, но достаточно вчитаться в текст, как станет сразу же ясно, что бытовое правдоподобие здесь во многом иллюзорно и выражает совершенно определенную концепцию. В фигуре мертвеца пьяного гусара, конечно, нелегко заметить с первого взгляда своеобразный вариант любителя уединения, бегущего из общества возделывать наследственное поле: это герой с иными социальными и психологическими характеристиками, но функционально это тот же самый тип. Это герой, свободный от светского этикета, — если угодно, «естественный» человек, во всей полноте своих жизненных проявлений. «Удалство» — это и есть жизненная стихия: смелость, война, любовь, кутеж маркируют незаурядную натуру. В романтической прозе будут постоянно выстраиваться антагонистические пары: «воин» (или «дикарь») и «светский человек»; так будет, например, у Бестужева-Марлинского, кстати, высоко ценившего Давыдова и посвятившего ему «Замок Нейгаузен».

⁶⁷ Давыдов Д. Стихотворения. С. 57.

И самая бытовая сфера посланий к Бурцову — не реальный, повседневный и потому «не-поэтический» быт, а полемически с ним соотнесенный, стилизованный, экзотический, эпатирующий. За жилищем гусара просматривается хижина поэта в «Моих пенатах» Батюшкова.

Литературные отношения Давыдова и Батюшкова мало исследованы, между тем они составляют особую проблему, весьма существенную при изучении творчества Давыдова. Взаимные оценки поэтов благожелательны, и даже более: Давыдов прямо признается в своем восхищении «гением» Батюшкова.⁶⁸ Бурцовские послания Давыдова эстетически подготавливали «Мои пенаты»: бытовая сфера батюшковского послания — «стол ветхой и треногой с изорванным сукном» — функционально близка давыдовской; это тоже, как мы видели, быт не повседневный, а символический. Подобно Батюшкову, Давыдов прошел школу «легкой поэзии». В «Мудрости» (1807), в «Чиже и розе» (1808) Давыдов прибегает к языку анакреонтической лирики, с аллегоричностью и перифрастичностью, восходящими к прециозной традиции, с эмблематикой «зефиров», «мотыльков» и самой «розы»; другое дело, что даже эти стихи написаны рукой, уже создавшей «бурцовские» послания. Когда Давыдов, как и Батюшков, обращается к типу элегического послания, он выбирает образец, по своему ироническому скептицизму близкий «Обители» Грессе. Так возникают «Договоры» (1807), произведение весьма своеобразное и характерное для своего времени; еще в 1823 г. А. А. Бестужев в своем известном обзоре в «Полярной звезде» упоминал о нем как об образцовом сочинении.⁶⁹

«Договоры» были переводом, а точнее, переделкой, «*Mes conventions*» Л. Ж. Б. Э. Виже (Vigée, 1768—1820).

Виже был довольно хорошо известен русским поэтам начала века. И. И. Дмитриев в своем шуточном «Путешествии N. N. в Париж и Лондон» упоминал его в числе парижских знаменитостей. Его знали более всего как сатирического поэта; так воспринимали его А. Е. Измайлов («Слезы Кащей», 1816) и М. В. Милонов («На модных болтунов», 1818).⁷⁰ Напротив, С. Н. Марин, как и Давыдов, обратившийся к переводу «*Mes conventions*», интерпретировал подлинник как чисто любовное стихотворение и даже дал ему новую концовку, варьирующую элегические мотивы Парни и любовной песенной лирики русского XVIII века («Договор с Лилой»).

Возможности подобного восприятия были реально заложены в «Моих договорах» Виже.

⁶⁸ См.: Фридман Н. В. 1) Неизвестные письма К. Н. Батюшкова // Русская литература. 1970. № 1. С. 188; 2) Поэзия Батюшкова. М., 1971. С. 185, 359; Письма поэта-партизана Д. В. Давыдова к князю П. А. Вяземскому. С. 8.

⁶⁹ Бестужев-Марлинский А. А. Соч. М., 1958. Т. 2. С. 531.

⁷⁰ См.: Поэты-сатирики конца XVIII—начала XIX в. Л., 1959. С. 690, 718 (примеч. Г. В. Ермаковой-Битнер).

Виде отнес свое стихотворение к жанру посланий (*épître*) и соединил в нем лирику и сатиру. Идея уединения на лоне природы и критика «света» восприняты им у Руссо, но в его литературных симпатиях автор «Новой Элоизы», Бернарден де Сен-Пьер и Томсон занимают место рядом с Вольтером и Грессе; «Вер-Вера» и вольтеровские сочинения он предлагает своей возлюбленной в счастливом сельском затворничестве. В сентиментальную фразеологию его послания включаются слегка тронутые иронией галантные мадригалы («*Ne vivant que pour l'adorer, Ne parlant que pour le lui dire*»),⁷¹ совершенно противоположенные элегику. Но именно синкретический характер жанра привлек к посланию Виже внимание русских поэтов переходной эпохи, с их попытками совместить «легкую поэзию» и апологию цивилизации с руссоистским антиурбанизмом. Отсюда и колебания в определении жанровой природы «Договоров» самим Давыдовым. В 1807 г. он был убежден, что пишет элегию. Так расценивала «Договоры» затем и критика. Еще в 1817 г. он включал это произведение в элегический цикл. Через двадцать пять лет он объявил его сатирой и усилил резкость сатирических характеристик. Поздний Давыдов имел дело с устоявшейся поэтикой элегии, уже тяготеющей к нормативности; в 1807—1808 гг. только шло ее становление.

Если Жуковский предлагал своим читателям элегизированное послание, то у Давыдова элегизируется сатира, также, впрочем, восходящая к посланию.

От элегии в «Договорах» идут формулы типа:

...Минул уж век
Любвных замыслов, счастливых заблуждений!
Второй десяток мой протек!
Исчезли призраки сердечных восхищений!⁷²

В поздней редакции здесь просто повторяются общие места «унылой элегии»:

Прошла, прошла пора
Тревожным радостям и бурным наслажденьям.
Потухла в сумраке весны моей заря.⁷³

Эти элегические мотивы и ситуации вплетаются в контекст сатирической панорамы. Но «Договоры» — не внеличная сатира, где субъект условно-неопределен, как это было в русских подражаниях Буало, в том числе в ранних сатирах Батюшкова. В «Договорах» субъект ожил, он получил индивидуальные черты. Его инвективы против города мотивированы психологически: они продиктованы ревностью, боязнью соперничества, уязвленным самолюбием и потому обращены не только на реальные, но и на

⁷¹ См.: *Vigée L. J. B. E. Mes conventions, épître suivie de vers et de prose.* Paris, [1800].

⁷² Давыдов Д. Стихотворения. С. 138.

⁷³ Там же. С. 60.

мнимые пороки, на фантомы воображения, наконец, на реальные ценности; они изобилуют парадоксами и ироническими пассажирами, которые герой обращает и к самому себе. Легкой иронией окрашены и живописуемые им блага сельского уединения, где возлюбленной предлагается общество «жителей села с простым умом», хотя невежественных, но лишенных высокомерия; где самая теснота жилища с помощью неприкрытого софизма подается как гарантия «удовольствия, блаженства и покоя»:

... я тесноту люблю;
Боюсь далеко жить от той, с кем жизнь делю!
В одной же горнице — кто шепчет, кто вздыхает,
Кто стукнет, заскрепит, на дыпочках ступает...
Я вижу, слышу, знаю все,
И сердце оттого спокойнее мое.

Ироническая модальность повествования меняет установившиеся ценности: они перестают быть стабильными и предстают в парадоксально перевернутом виде. Объекты сатирических обличений неожиданно реабилитируются; позиция сатирика, напротив, оказывается сомнительной. «Адонис», пригласивший возлюбленную героя на танец, — вовсе не лукавый соблазнитель, а мечущий громы и молнии верный любовник скрывает за личиной моральной проповеди деспотическую ревность и эгоизм:

Нет! балы позабудь! — Я в ревности своей
Кажусь взыскателем? Что ж делать, друг мой милой!
Могу ли быть тебе несносен оттого?
Ах, кто причину? Я сердца моего
Переменю ли страсть? Какою силой
Дам чувства новые ему?
Ты скажешь, я тебя на скуку осуждаю,
Из дома делаю тюрьму,
Столицу в монастырь глухой переменяю...
Ах, нет! я сам хочу, чтоб всюду за тобой
Утехи, радости стремился толпой;
Но я покоя друг, но скромность обожаю
И для того тебя в деревню призываю!⁷⁴

При всем том — и это очень важно — «Договоры» отнюдь не есть «саморазоблачение» моралиста. Ценности остаются ценностями; поколеблена только вера в абсолюты. Концовка «Договоров» — идиллическая сцена, уже не тронутая иронией; идиллия утвердила себя, пройдя сквозь стадии иронических превращений.

Ироничный и скептический субъект «Договоров», с его вынужденной любовью к уединению, — конечно, не тот чувствительный герой-руссоист, которого искали русские сентименталисты. Он гораздо ближе к либертину-интеллектуалу «Обители» Грессе, от которого отправлялся Батюшков двумя или тремя годами ранее, в самом начале своего творческого пути.

На ином уровне, на ином материале повторяется тот же процесс, который мы наблюдали, сопоставляя стихи Батюшкова и Жуков-

⁷⁴ Там же. С. 141.

ского, — параллелизм литературного развития, со спорадически возникающими точками соприкосновения. В стихотворении Давыдова «К Е. Ф. С—ну» (1813 или 1814) появляется поэтический автопортрет, ориентированный на батюшковского «ленивого мудреца». Со своей стороны, «Разлука» (1812—1813) Батюшкова явно учитывает поэтику давыдовских «гусарских» песен, что и отметил Пушкин, осудив Батюшкова за подражательность («Цирлих манирлих. С Д. Давыдовым не должно и спорить»).⁷⁵ Заметим, впрочем, что пушкинские слова также требуют некоторой исторической коррекции: подобное же сочетание прециозной эмблематики с «гусарской песней» есть и у самого Давыдова, например в «Гусаре» (1818?), хотя здесь оно и тронато легкой иронией.

Аналогия может быть продолжена и далее. Совершенно так же, как Батюшков, Денис Давыдов формирует свою лирическую биографию и стилизует поэтический облик. Но в отличие от Батюшкова, протестовавшего против отождествления его реальной и поэтической биографии по принципу: «перевел Анакреона, следственно, он — прелюбодей; он славил вино, следственно — пьяница»,⁷⁶ Давыдов стремится внушить своим читателям мысль о тождестве своего реального и поэтического образа. «Поэт-партизан», пишущий стихи «на привалах, на дневках, между двух дежурств, между двух сражений, между двух войн», как он говорил о себе в автобиографии, — все это стилизация. В 1812—1813 гг. он почти ничего не пишет. Для поэзии реальному Давыдову нужны досуг, увлечения, мирная жизнь, полная сменяющихся впечатлений и интеллектуального общения. Но он сознательно строит эстетически значимый образ. Он подчеркивает свой литературный дилетантизм; он демонстрирует в автобиографии снисходительно-пренебрежительное отношение к своему творчеству: «пробные почерки пера, чинимого для писания рапортов начальникам, приказаний подкомандующим». ⁷⁷ Так будет делать десятилетием позже Бестужев-Марлинский. Это уже романтический автобиографизм и романтическое жизнестроение, ориентированное не на тип «чувствительного человека» в традиционно-руссоистском смысле, а на тип «поэтической натуры». Конечно, здесь есть и прямая генетическая связь, на которую нам уже пришлось указывать: понятие «чувствительности» расширило границы, оно освободилось от запретов, наложенных моральной философией конца XVIII в.

«Чувствительный человек» Дениса Давыдова прошел через горнило войны 1812 года: он потерял созерцательность и стал деятелем, воином, героем. Именно этот тип в наибольшей мере соответствовал социальным и эстетическим ожиданиям послевоенных лет. Совершенно естественно, что в эти годы получают новую жизнь и прежние «бурцовские» стихи Давыдова: по сохранившейся пере-

⁷⁵ Пушкин. Полн. собр. соч. Т. XII. С. 377.

⁷⁶ Письмо к Н. И. Гнедичу от 21 июля (3 августа) 1821 г.: Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 570.

⁷⁷ Давыдов Д. Стихотворения. С. 129.

писке А. М. Горчакова нам известно, что лицеисты пушкинского выпуска знакомятся с ними в 1815 г.⁷⁸

К военным и первым послевоенным годам относится и большинство посланий к Давыдову, содержащих поэтическую интерпретацию его личности. Они выходят из «дружеской артели». Давыдов рисуется как «пламенный боец», «счастливый певец вина, любви и славы» («Певец во стане русских воинов» Жуковского, 1812), как «Анакреон под дуломаном, поэт, рубака, весельчак» («К партизану-поэту» Вяземского, 1815). Вся эта довольно обширная литература была так или иначе порождена «Моими пенатами», давшими камертон для поэтических стилизованных портретов. И не без воздействия образца к облику Давыдова прочно прикрепляется лирическая тема дружеского пира.

Стихи самого Давыдова включаются в этот общий контекст. Если в свое время он готовил эстетическую почву для «Моих пенатов», то теперь под влиянием знаменитого батюшковского послания он меняет направление своего собственного творчества. Его послание к Ф. Толстому «Болтун красноречивый» (1815) — симптом сдвига. Воздействие «Моих пенатов» и двух последующих посланий Батюшкова — «К Ж<уковскому>» и «Ответ Т<ургеневу>» (1812) здесь очевидно: и тот же астрофический трехстопный ямб, и античные эфемизмы в «батюшковской» функции «украшающего», «метонимического» слога. В послании «К Ж<уковскому>» содержится прямой источник давыдовского описания пиршества:

... вины
И портер выписной,
И сочны апельсины,
И с трюфлями пирог.⁷⁹

У Давыдова:

... к камельку подвинем
Диваны со столом,
Флодами и вином,
Роскошно покровенным
И гордо отягченным
Страсбургским пирогом.⁸⁰

Это уже не «бурцовское послание». В нем звучит тема интеллектуального пира, проецированного на греческий симпозиум. Быт эстетизируется. Стихотворение 1815 г. решительно противостоит прежним описаниям вызывающих в своей примитивности пиров гусарской вольницы. Бурцов посланий 1804 г. встречал монологи поэта-гусара красноречивым молчанием. «Нос твой рдеет, лоб твой жметя, Отвечать тебе невмочь. . .» («Бурцову», первая редакция). В 1815 г. героизировать всерьез Бурцова уже невозможно. В ностальгической «Песне старого гусара» появляется характерный ирони-

⁷⁸ Красный архив. 1936. № 6. С. 179—181.

⁷⁹ Батюшков К. Н. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1964. С. 142.

⁸⁰ Давыдов Д. Стихотворения. С. 77.

ческий акцент — «председатели бесед» собственно в «беседах» не принимают никакого участия:

Ни полслова... Дым столбом!
Ни полслова... Все мертвецки
Пьют, и преклонясь челом,
Засыпают молодецки.⁸¹

Между новомодными интеллектуалами, говорящими о Жомини, и «коренными» воинами, чье ремесло — «кровавый бой», появляется новое, ценностно значимое звено: дружеская пирушка единомышленников, «круг желанный отличных сорванцов», «владельцев острых слов». Атрибутом «острословия» Давыдов наделял себя и в прямо автобиографических стихах. Эта тема звучит и в стихах, к нему обращенных. Ср. «К партизану-поэту» Вяземского:

Родятся искры острых слов,
Друг друга гонят, упреждают
И, загоревшись, угасают
При шумном смехе остряков!⁸²

Через несколько лет она получит у Пушкина социальное звучание («Горишь ли ты, лампада наша...», 1822):

Кипишь ли ты, золотая чаша,
В руках веселых остряков?⁸³

С ней непосредственно связаны и другие «батушковские» лирические темы, например тема «двора» и «света» как благ иллюзорных, мнимых, которым противопоставлены подлинные жизненные и духовные ценности. Тема эта порождает словесные формулы с устойчивыми значениями: «молодые счастливицы», «баловни природы». Все это вполне соответствовало и ранним поэтическим устремлениям Давыдова и возникало не как результат подражания или влияния, но как естественная конвергенция эстетических идей.

Этот-то облик элегического субъекта определяется у Давыдова как раз в то время, когда он обращается к систематическому элегическому творчеству.

1814—1818 гг. — период интенсивного элегического творчества Давыдова. В это время им написано девять элегий, не считая стихов, приближающихся к элегиям, но более аморфных по жанровым признакам. Адресатом некоторых из них (в том числе первой, наиболее известной: «Возьмите меч — я недостойн брани...», 1814) была молодая актриса петербургской балетной сцены Т. И. Иванова; другие адресаты неизвестны; несомненно, однако, что их было несколько. В 1817 или 1818 г. в «арзамасской» среде созрела мысль об издании сборника, который

⁸¹ Там же. С. 137.

⁸² Вяземский П. А. Стихотворения. С. 76.

⁸³ Пушкин. Полн. собр. соч. Т. II. С. 264.

первоначально назывался «Элегии и мелкие стихотворения Дениса Давыдова»; от него осталась лишь часть, включающая элегии. На рукописи (писарской копии) есть пометы Жуковского, рукой которого вписано и новое заглавие: «Стихотворения Дениса Давыдова».⁸⁴

Жуковский, таким образом, оказался в числе первых редакторов Давыдова, и это вовсе не было случайностью. С начала 1810-х годов Давыдов упорно добивался от Жуковского поправок и замечаний; Жуковский с таким же упорством отказывался от них. «Ты шутишь, требуя, чтобы я поправил стихи твои. Все равно, когда бы ты сказал мне: поправь (по правилам малярного искусства) улыбку младенца, луч дня на волнах ручья, свет заходящего солнца на высоте утеса и пр. и пр. Нет, голубчик, не проведешь».⁸⁵ Прелесть музыки Давыдова для Жуковского — именно в ее «небрежности», непосредственности, способности быть мгновенным впечатком душевных движений, сохраняя ту эмоциональную энергию, которая исчезает при прикосновении «искусства».

Это качество поэтической энергии, экспрессии сам Давыдов более всего ценил в своих стихах, употребляя для ее обозначения метафору «огонь». «Огонь» в его элегиях принадлежал самому лирическому герою, который решительно разнился от героя «унылой элегии», родоначальником которой был сам Жуковский и которая в руках его последователей уже начинала превращаться в канон. Элегический герой Давыдова страстен, а не уныл и не мечтателен; как мы уже говорили, роль его — действие, а не медитация, и на него не распространяются и те этические и эстетические запреты, которыми ограничена сфера чувств и поведение «унылого» элегического героя. Ему доступны ревность и желание мести; он не спиритуалистичен, а скорее чувствен. Истинная любовь для него — не уныние, а «безумие», «бешенство желанья». Позднее Пушкин осмыслит эту строку из «Элегии VIII» Давыдова как формулу романтической концепции любви и определит поэтическую манеру Давыдова как «кручение стиха». Это тоже своеобразная формула, которой Пушкин будет определять поэтику давыдовских элегий; она имеет в виду их экспрессивный рисунок. Упомянутая нами превосходная «Элегия VII» очень показательна в этом отношении. Поэтический синтаксис этой элегии не «элегичен» — в том смысле, в каком это слово употребляла формирующаяся теория жанра, — он принадлежит скорее ораторскому периоду. Для элегий Давыдова характерен зачин-обращение, личное или внеличное:

Возьмите меч — я недостоин брани!
Сорвите лавр с чела — он страстью помрачен!

(«Элегия I»)

⁸⁴ См. в наших комментариях к кн.: Давыдов Д. Стихотворения. С. 185—186.

⁸⁵ Жуковский В. А. Соч.: В 3 т. М., 1980. Т. 3. С. 496 (письмо от 10 декабря 1829 г.).

О ты, смущенная присутствием моим,
Спокойся! я бегу в пределы отдаленны.

(«Элегия VI»)

Нет! полно пробегать с улыбкою любви
Перстами легкими цевницу золотую. . .

(«Элегия VII»)

О пощади! Зачем волшебство ласк и слов. . .

(«Элегия VIII»)

Здесь не просто поэтический прием — здесь стилевой ключ. Элегия строится на вопросительной или восклицательной интонации.

В «Элегии VIII» ораторская интонация нарастает; лирическая тема «возлюбленной» строится на анафорических повторах. Портрет ее возникает отраженно, в восхищенном созерцании. В нем нет никаких описаний, ни одной конкретно узнаваемой черты (как развешивающиеся по ветру волосы героини батюшковской «Тавриды»), в нем говорит чистая эмоция:

Зачем сей взгляд, зачем сей вздох глубокий,
Зачем скользит небрежно покров
С плеч белых и груди высокой?
О пощади!.⁸⁶

Повтор, еще подчеркнутый паузой переноса, кольцеобразно замыкает тему «возлюбленной». Возникает вторая тема — «любownika»; она вступает в свои права в следующих строках, где, совершенно так же как в первом четверостишии, лирическая эмоция нарастает, нагнетается уже средствами лексики — беспорядочно, на первый взгляд, нагромождаемыми однородными сказуемыми, словно поэт мучительно ищет единственного точного и всеохватывающего слова. Но это иллюзия: хаос здесь мнимый, он точно выверен и рассчитан. Глаголы, призванные передать состояние героя, не тождественны по значению: они играют тончайшими смысловыми оттенками:

. . . я гибну без того,
Я замираю, я немею
При легком шорохе прихода твоего,
Я, звуку слов твоих внимая, цепенею. . .

Создается экспрессивное поле, в следующих строках еще повышающее свое напряжение:

Но ты вошла — и дрожь любви,
И смерть, и жизнь, и бешенство желанья
Бегут по вспыхнувшей крови,
И разрывается дыханье!⁸⁷

⁸⁶ Давыдов Д. Стихотворения. С. 72, 81, 83, 88.

⁸⁷ Там же. С. 88

Этот эмоциональный гиперболизм станет затем особенностью любовной лирики 1830-х годов. Стихи Давыдова предвосхищали и поэтический «хмель» Языкова, и метафорическую экзотичность «байронистов» лермонтовского поколения, и эротику Бенедиктова. Но у Давыдова ценностные и эмоциональные ореолы слова не поглощают его логического значения, как это нередко будет случаться в поэзии 1830-х годов: даже здесь экспрессивность стиха умеряется требованием «гармонической точности».⁸⁸

Здесь нам снова приходится вспомнить элегию Батюшкова. При всех отличиях стиля и эмоционального содержания Давыдов оказывается близок к ней, иной раз даже текстуально. Некоторые стихи он, вероятно, знает до печати. Так, в «Элегии VII» есть след воздействия батюшковского «отрывка» «Воспоминания»:

Я с именем твоим летел под знамя брани
Искать иль славы, иль конца;
В минуты страшные чистейши сердца дани
Тебе я приносил на Марсовых полях...⁸⁹

Эти стихи еще не были напечатаны, когда Давыдов писал:

О Лиза! сколько раз на Марсовых полях,
Среди грозы боев, я, презирая страх,
С воспламененною душою
Тебя, как бога, призывал...⁹⁰

(«Элегия VII», 1817)

Он переводит IX элегию Парни, как будто следуя по пятам за Батюшковым, и оказывается ближе к нему, чем к оригиналу:

Нет, нет! явлюсь опять, но как посланник мщенья,
Но как каратель преступленья...

У Батюшкова, в том же 1816 году:

Нет, в лютой ревности карая преступленье,
Явлюсь, как бледное в полночь привиденье...

Или в той же «Элегии VII»:

Никто не окропит холодный труп слезой
И разбросает ветр мой прах с песком пустынным.⁹¹

Это парафраза «Веселого часа» Батюшкова:

... Ничьей слезой
Забвенный прах не окропится...⁹²

⁸⁸ О стилистических особенностях лирики Давыдова см. также: Семенов И. М. Поэты пушкинской поры. М., 1970. С. 106—120.

⁸⁹ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 213 (впервые: Батюшков К. Н. Опыты в стихах СПб. 1817)

⁹⁰ Давыдов Д. Стихотворения. С. 81 (впервые: Труды Общества любителей российской словесности при Моск. университете. 1817. Ч. 7).

⁹¹ Давыдов Д. Стихотворения. С. 84.

⁹² Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 229.

Еще более интересно, что в элегиях Давыдова оживают структурные принципы любовных стихов Карамзина, некогда прочитанных им в «Аонидах», — «К неверной», «К верной», «Послание к женщинам», «Отставка». Эти стихи, объединенные темой любви и измены, он хорошо помнил и иной раз сознательно перефразировал. Так, в «Ответе на вызов написать стихи» (1816) он выделяет курсивом прямую отсылку к стихотворению «К неверной»: «Скажет также, без сомненья И жестокая: *увы!*» (у Карамзина: «Жестокая!.. увы! могло ли подозренье Мне душу омрачить» и т. д.). В «Послании к женщинам» мы без труда обнаружим почти «давыдовские» патетические монологи, с вопросительными и восклицательными интонациями, с широким эмоциональным диапазоном:

Когда познаешь ты приятность вольной страсти?
Когда в тебе любовь сердца соединит,
Не тяжкая рука жестокой, лютой власти?
Когда не гнусный страж, не крепость мрачных стен,
Но верность красоте хранительницей будет?⁹³

Все это очень близко «Элегии II» Давыдова:

Где ты, рожденная к восторгам, торжествам,
И к радостям сердец, и к счастью юной страсти,
Где ты скрываешься во цвете ранних лет,
Ты, дева горести, воспитанница бед,
Смирная раба неумолимой власти?⁹⁴

А вот — в том же послании Карамзина — темы и интонационный строй «Элегии VII»:

О вы, для коих я хотел врагов разить,
Не сделавших мне зла! хотел воинской славой
Почтение людей, отличность заслужить. . .⁹⁵

У Давыдова:

Кто понуждал меня, скажи,
От жизни радостной на жадну смерть стремиться?
Одно, одно мечтание души,
Что славы луч моей на милой отразится. . .⁹⁶

И на этот раз Давыдов черпает из тех же поэтических источников, что и Батюшков, но дает им совершенно иную поэтическую интерпретацию. Разница становится особенно очевидной, когда он обращается к Парни, причем к тем же самым произведениям, которые переводил Батюшков: к романсу из «Иснеля и Аслеги» («Сижу на берегу потока. . .», 1817?) и к IX элегии 4-й книги, послужившей основой для батюшковского «Мщеница» («Элегия VI» — «О ты, сму-

⁹³ Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. Л., 1966. С. 178.

⁹⁴ Давыдов Д. Стихотворения. С. 73.

⁹⁵ Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. С. 170.

⁹⁶ Давыдов Д. Стихотворения. С. 83—84.

щенная присутствием моим. . . », 1816). Здесь уже нет и следа изящной и смягченной гармоничности любовного чувства, здесь полным голосом говорят страсть и ревность. Эмоция лирического героя движется от болезненного воспоминания о прежних радостях к негодованию на измену, к мгновенно вскипающему гневному порыву, разрешающемуся упреком и бессильной угрозой. Ничего этого у Батюшкова, как мы помним, не было; он склонен был корректировать Парни Шатобрианом. Давыдов берет из Парни как раз то, мимо чего проходит Батюшков и будут проходить «унылые элегии», что, напротив, роднило с его поэзией элегические послания Карамзина.

Единство и устойчивость лирического субъекта давыдовских элегий предопределяли и особенности взаимоотношения его с традицией. Даже идя в ее русле, он чаще всего мало зависит от конкретного источника; в большинстве случаев элегии его оригинальны. В тех случаях, когда он опирается на Парни, Батюшкова или Карамзина, он лишь ориентирован на общую модель. М. П. Погодин, встретивший Давыдова у А. В. Всеволожского в начале 1820-х годов, записывает в дневник: «Негодует на Жуковского, зачем он только переводит. Нет воображения».⁹⁷ Установка на оригинальность у него совершенно сознательна, как совершенно сознательной была установка Жуковского и отчасти Батюшкова на перевод, переложение. В этом начавшемся культе «оригинальности» как непрременном атрибуте поэтического воображения сказывались новые эстетические веяния. У источника он заимствует лишь лирическую ситуацию и иногда ключевые формулы, свободно контаминируя их и создавая своего рода амальгаму. Так, IX элегию Парни он сокращает и далеко отступает от исходного текста. Подобным же образом он поступает с Бертенем. В сознании Давыдова Парни и его друг и поэтический последователь Бертен несомненно были явлениями одного порядка, и начало своей «Элегии II» («Пусть бога-мстителя могучая рука. . . », 1814 или 1815) Давыдов почти полностью заимствует из VI элегии 1-й книги «Les Amours», в дальнейшем свободно варьируя лирический сюжет и применяя его к конкретной ситуации и адресату (Т. И. Ивановой). В «Элегии IX» к Бертену восходит также лишь начало, где обрисовывается контур лирической ситуации:

Два раза я вам руку жал;
Два раза молча вы любовью вздохнули. . .
И девственный огонь лавиты пробежал,
И в пламенной слезе ресницы потонули!
Неужто я любим?..

Это уже даже не перевод, а пересказ элегии III книги 1-й «Les Amours» («A Eucharis»), с последующей самостоятельной разработкой лирических мотивов, у Бертена отсутствующих и наполненных автобиографическим содержанием.⁹⁸

⁹⁷ Пушкин и его современники. Пг., 1914. Вып. 19—20. С. 68.

⁹⁸ Давыдов Д. Стихотворения. С. 88. О Д. Давыдове и Бертене см. Французская элегия XVIII—XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры М., 1989. С. 624—625.

Давыдов сознательно следует Парни и Бертену, пожалуй, лишь в одном: в построении книги своих элегий как истории последовательно развивающегося любовного чувства. Цикл начинается «Элегией I», названной «Восторг», — о зарождении страсти; за ней следует «Элегия II» — «Заточение». В «Заточении» просвечивают биографические реалии; окно возлюбленной поэта, «замки» и «заклепы», за которые стремится он проникнуть, осмысливались современниками как признаки «театральной кельи» Т. И. Ивановой; «страж» ее — как актер А. А. Украсов, которому был поручен надзор за воспитанницами театральной школы. Так толковал мотивы стихотворения и сам Давыдов в письмах к Вяземскому.⁹⁹ Вместе с тем это и мотивы Тибулла (кн. I, элегия II), — той самой элегии, которая отразилась и в творчестве Парни и Бертена; мы указывали уже, что к Бертену восходит начало стихотворения; далее в тексте мы находим и парфразу строк из «Иснеля и Аслеги» («свищет резкий ветер в власах оледенелых»). На третьем месте цикла «Договоры», о которых шла речь выше. Появление этого стихотворения внутри цикла неорганично; позднее Давыдов будет выделять его из числа элегий. Следующее стихотворение — «Оправдание», т. е. «Элегия III» («О милый друг! оставь угадывать других. . .», 1815), с любовным признанием; за ним следует (без названия) «Элегия IV» («В ужасах войны кровавой Я опасности искал. . .», 1815), развивающая ту же тему признаний и соединяющая мотивы любви и воинской славы, от которой поэт готов отказаться во имя возлюбленной. Это стихотворение любопытно: оно прямо противоречит предшествующему и последующей «Элегии VII» (в сборнике — «Неверной»): в нем иной лирический адресат. В III и VII элегиях поэт-воин стремится в бой с именем возлюбленной; в «Элегии IV» она появляется перед ним, заставляя его забыть о воинских подвигах. В цикле давыдовских элегий происходит то же самое, что некогда было у Парни: разные реальные адресаты становятся прообразом единой лирической героини, данной как обобщенный образ. На шестом месте в книге — «Ответ на вызов написать стихи» (1816) — послание полумадригального типа, окрашенное шуточным просторечием. Это стихотворение Жуковский вычеркнул из числа элегий: он, конечно, заметил его несоответствие жанровому канону. Книга оканчивается тремя элегиями о ревности и измене: «Угрозы» («Элегия VI», перевод IX элегии Парни, о котором мы говорили выше), «Утро» («Элегия V», с темой преодоления душевного кризиса) и драматическая «Элегия VII» — «Неверной» о безысходном одиночестве героя. Таким образом, выстраивается лирическая биография, которая позднее, уже в посмертно вышедшем сборнике стихотворений Давыдова, предстанет читателю в расширенном и обогащенном виде.¹⁰⁰

⁹⁹ Русская литература. 1980. № 2. С. 157.

¹⁰⁰ См. об этом замечания Г. А. Гуковского (Пушкин и русские роман-тики. С. 148—162); ср. также в нашей статье «Денис Давыдов — поэт» (Давыдов Д. Стихотворения. С. 44—45).

Однако в 1817—1818 гг. это — элегическая биография. Она стоит совершенно особняком в ряду биографий элегических героев, порожденных сентиментальной и преромантической эпохой. «Естественный человек», освобожденный от общественного этикета, но не исключенный из сферы культуры полностью, живущий эмоцией, раскрывающий себя в экстремальных жизненных ситуациях — войны, любовной страсти, ревности, был связан своими родовыми корнями скорее с эпохой либертинажа и «бурных гениев», нежели со сменившей ее эпохой массового руссоизма. Этот тип был возрожден к жизни героической эпохой войны 1812 года, и ему уже было тесно в рамках элегии. Давыдов создал сам, что его элегическое творчество выглядит архаичным; в поздний период творчества он меняет жанровые формы. Посылая в 1829 г. Жуковскому «Душеньку», он пишет о стихотворении: «Оно ни анакреонтическая ода, ни элегия, а какие-то куплеты, внушенные мне красотою».¹⁰¹ И в следующем году в письме к Вяземскому: «А какова тебе кажется полуода, полуэлегия, полу-черт знает что, вдохновленная Кушкиной?».¹⁰² Прежние свои стихи он исключает из сборника 1832 г. «Ты пеняешь мне, — пишет он Вяземскому 7 декабря 1832 г., — зачем я не напечатал все мои пьесы и зачем я выкинул „Договоры“, элегию на Украсова и другие? Вот причина: в первой все почти рифмы на глаголы и, как я сказал, во многоглаголании несть спасения, а вторая и прочие пьесы от избытия в эпитетах слишком много принадлежат школе Буше, Ванло, Миньяра, т. е. фаянсовой живописи».¹⁰³ Под последней, конечно, понимается поэзия рококо, к которой Давыдов склонен теперь относить и Парни, и Бертена. Он ощущает связь своих элегий с доромантической литературной традицией.

Вопреки ощущению Давыдова, эта традиция, а с нею и элегии Давыдова 1814—1818 гг., не отошла полностью в прошлое. Ей предстояло возродиться или, точнее, быть подхваченной в тот самый момент, когда она уже готовилась капитулировать под натиском новой волны «унылых» элегий. Давыдов не мог знать, что его элегическое творчество уже находит своего ценителя в лицеисте Пушкине, становясь для будущего главы русской литературы своего рода поэтическим ориентиром. В этом заключался некий исторический парадокс, потому что общелитературная ситуация середины 1810-х годов, породившая элегию Давыдова, породила вместе с тем и литературно-мировоззренческие тенденции прямо противоположного свойства, вытеснявшие с литературной авансцены всю традицию, к которой эта элегия принадлежала. Эти тенденции — и в этом также была и закономерность, и неожиданность — очень ясно сказались в элегии позднего Батюшкова.

¹⁰¹ Русская старина. 1903. № 8. С. 446.

¹⁰² Письма поэта-партизана Д. В. Давыдова к князю П. А. Вяземскому. Пг., 1917. С. 21, 25.

¹⁰³ Там же. С. 36.

ПОЗДНИЙ БАТЮШКОВ. «УМИРАЮЩИЙ ТАСС»
И ЭЛЕГИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ 1810-х ГОДОВ

Перелом в мировоззрении Батюшкова, декларированный им в послании «К Д(ашко)ву» (1812), слишком хорошо известен, чтобы рассказывать здесь о нем подробно; он описан уже Л. Н. Майковым, и последующие исследователи обогатили картину весьма существенными дополнениями. Напомним лишь основные ее черты, необходимые для характеристики поздних элегий Батюшкова: отказ от «маленькой» гедонистической философии и поэтического эпикуреизма, поворот к спиритуализму и религиозным настроениям, нарастающий пессимизм, как исторического, так и личностного индивидуального свойства; последний поддерживался несчастной любовью к А. Ф. Фурман и первыми симптомами наследственной душевной болезни. Со всеми этими процессами была связана и смена эстетических ориентаций: падение интереса к французской «легкой поэзии» и внимание к немецкой преромантической традиции, как менее «материалистической» и более «духовной». В эти годы у Батюшкова меняется отношение и к Шиллеру; обращение его к Маттисону и традиции «кладбищенской поэзии», о котором нам уже пришлось говорить, также предстает как закономерная фаза его эволюции.

Все это было бóльшим, чем факт индивидуального творческого развития. Подобно Жуковскому, Батюшков обнаруживает черты романтического мироощущения. Война 1812 года отозвалась в его сознании кризисом, сходным с тем, какой испытал Карамзин в 1790-е годы под влиянием событий Французской революции. Рушилась не «маленькая» философия — колебались самые идеалы Просвещения с его верой в разум как регулятор социальной жизни, способный породить рациональный общественный порядок; подвергалась ревизии та система идей, которая связывалась с французской культурно-философской традицией. На место ее приходят интуиция и религия, «чувство», философия с чертами иррационализма, и как прямое следствие этих устремлений растет и укрепляется личностное начало.

Элегия для Батюшкова становится теперь той жанровой формой, в которой новый этап его творчества получает свое заверщенное выражение. Заметим при этом, что полного разрыва с ранним творчеством не происходит; спиритуалистические мотивы, которые мы

прослеживали даже в переводах из Парни, лишь оформляются теперь в целостную мировоззренческую систему, становясь доминантой и получая теоретическое обоснование в статьях «Опытов в прозе», прежде всего в статье «Нечто о морали, основанной на философии и религии». Это очень ясно сказывается и в вышедших в 1817 г. «Опытах в стихах».

«Опыты в стихах» открывались разделом «Элегии», включившим произведения как ранних, так и поздних лет, и есть все основания думать, что неосуществленный сборник Дениса Давыдова строился отчасти и по батюшковской модели. Готовя свое собрание, Батюшков склонен был считать этот раздел основным и писал Гнедичу: «Стихи разделяю на книги: 1-я — элегии, 2-я — смесь, романсы, послания, эпиграммы и проч.»¹ В другом письме он советовал «элегии поставить в начале».² К середине 1810-х годов определяется главенствующее положение жанра; в стихотворных сборниках элегии неизменно занимают первое место. Так будет и у Пушкина в «Стихотворениях» 1826 г., у Баратынского в 1827 г. и у менее значительных поэтов, как у известного уже нам Д. П. Глебова в его книге «Элегии и другие стихотворения» (1827); к «другим стихотворениям» отнесены здесь баллады, романсы, песни, послания и даже поэмы. «Книга элегий» представляет читателю поэтический вариант автобиографии автора, и здесь снова обнаруживаются точки соприкосновения Батюшкова и Давыдова, хотя и с чрезвычайно существенными отличиями. Поэтический автообраз Давыдова — поэта, воина, любовника — уже и определеннее, нежели у Батюшкова, уже захваченного психологической рефлексией.

В последние годы исследователи Батюшкова все чаще обращаются к его самоанализам, содержащимся в записной книжке «Чужое — мое сокровище», совершенно закономерно останавливая свое внимание на известном этюде о «странном человеке» в двух ипостасях — «белой» и «черной», обозначающих органические противоречия характера. Этот анализ собственной личности, продолженный и развитый в других дневниковых записях и в письмах, постоянно сопутствует позднему элегическому творчеству поэта, но отражается в нем слабо и опосредованно; во всяком случае, ни одна из его элегий, взятая сама по себе, не представляет нам подобного аналитического расчленения душевной жизни субъекта. Вместе с тем связь «жизни» и «творчества» для Батюшкова очевидна; эта мысль проходит как один из лейтмотивов по нескольким его статьям 1815—1816 гг., получив в статье «Нечто о поэте и поэзии» наиболее развернутое выражение.³ Подобное же противоречие мы можем уловить и у других элегиков. Оно снималось отчасти циклизацией элегий, построением книги в виде связанной «биографии души», с единым развивающимся любовным сюжетом. Так было у Парни, Бертена, Д. Давыдова. Так было и у Батюшкова.

¹ Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 400.

² Там же. С. 446.

³ См. об этом: Кошелев В. А. Творческий путь Батюшкова. Л., 1986. С. 7—64.

Как известно, расположение материала внутри книги Батюшков препоручил Гнедичу. До нас дошло единственное его указание на этот счет: в письме от июня—начала июля 1817 г. он предлагал начать с тех элегий, которые составителю «понравятся более»; «потом те, которые хуже, а лучшие в конец. Так, как полк строят. Дурных солдат в середину».⁴ Самое равнодушие к конкретным вариантам организации элегического цикла скрывало за собой некую автобиографическую концепцию. Она выразилась в поэтическом предисловии «К друзьям». Предлагаемое собрание — «дедал рифм и слов», адресованный дружескому кругу и принадлежащий «беспечному поэту», рисуящему историю своих страстей, заблуждений, падений, увлечений и чувствований. Это кредо поэтического дилетантизма, которому вполне соответствует и хаотическая, «невыстроенная» лирическая биография. Именно эту мысль стремится внушить читателю и предисловие издателя: стихи написаны в разное время, «посреди шума лагерей или в краткие отдохновения война»; они несут на себе печать то большей, то меньшей зрелости, о чем судить предоставляется самому читателю.⁵ Уже было обращено внимание на биографическую неточность этого примечания: во время походов Батюшков стихов, как правило, не писал.⁶

Буквально то же самое говорил Денис Давыдов в цитированной выше автобиографии, которую он также приложил к своему первому печатному сборнику, приписав ее некоему «другу-сослуживцу», и совершенно таким же образом стилизовал свою подлинную творческую биографию. Кредо «поэта-дилетанта» оказывалось общим; различным было содержание образа. Идея «поэтической природы» не была чужда и Батюшкову; в 1818 г. в послании «К творцу „Истории государства Российского“» он будет рисовать себя именно в этом качестве: лишенный поэтического дара, он причастен к искусству умением чувствовать прекрасное.⁷ Но если рассматривать «Опыты» в контексте современных статей, писем, записей в записной книжке и послания «К друзьям», мы, кажется, улавливаем иную автоконцепцию: батюшковский «беспечный поэт» — человек настроения, игралище минуты и противоположных эмоций, чувствительный и себялюбивый, добрый и злой, «белый и черный», живший точно так, как писал: «ни хорошо, ни худо».

Опыт психологических автонаблюдений — точнее, рационалистического анализа собственной личности по образцу Монтеня и французских моралистов, — проецировался в предисловие и отразился на концепции элегического цикла.

Гнедич, однако, попытался внести в этот видимый хаос элементы упорядоченности. По-видимому, он стал располагать стихи по темати-

⁴ Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 446—447.

⁵ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 198.

⁶ См.: Зорин А., Немзер А., Зубков Н. Свой подвиг свершив... М., 1987. С. 322.

⁷ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 378.

ческим «блокам»,⁸ обозначающим этапы внешней и внутренней биографии поэта: выделяется группа стихов с воспоминаниями о воинской жизни, о любви, о дружбе и т. д. Трудно сказать, по чьей инициативе «Элегии» открывались «Надеждой», но именно это стихотворение чрезвычайно удачно экспонировало позицию Батюшкова послевоенных лет и стало своего рода камертоном, по которому определялась тональность всей книги его элегий.

Из всех поздних элегий Батюшкова «Надежда» наиболее непосредственно была связана с программной статьей «Нечто о морали, основанной на философии и религии» и как бы обозначала грань, отделяющую «нового» Батюшкова от «старого». Она начинается прямой парафразой из Жуковского:

Мой дух! доверенность к творцу!

Последующая серия риторических вопросов с утвердительным значением («Не он ли к лучшему концу Меня провел сквозь бранный пламень? На поле смерти чья рука Меня таинственно спасала» и т. д.) сближает «Надежду» и с традицией псалмодической лирики:

Кто море удержал брегами
И бездне положил предел. . .

Не я ли сильною рукою
Открыл и разогнал туман
И с суши сдвинул Океан?⁹

Батюшков, однако, не становится одическим поэтом; он остается элегиком.

В пределах элегии «Надежда» формируются философско-поэтические мотивы, которые противостоят гедонистическому рационализму:

Когда ж узрю спокойный брег,
Страну желанную отчизны?
Когда струей небесных благ
Я утолю любви желанье,
Земную ризу брошу в прах
И обновлю существованье?¹⁰

Это — формула романтического платонизма. «Отчизна» — «отчизна душ» Платона и платоников, куда возвращается душа индивидуального человека, покинувшая свою брентную земную оболочку, временную тюрьму. Мотив освобождения от «земной ризы» спустя десятилетие с лишним станет вполне тривиальным в массовой романтической лирике; в 1830-е годы мы вряд ли найдем поэта,

⁸ См.: Зорин А., Немзер А., Зубков Н. Свой подвиг свершив. . ., С. 324 и след.

⁹ Ломоносов М. В. Избр. произв. М.; Л., 1965. С. 217 («Ода, выбранная из Иова», главы 38, 39, 40 и 41», 1743—1751).

¹⁰ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 202.

который не отдал бы ему дани. Сейчас он только прокладывает себе путь в русской поэзии.

Существует предположение, что источником этих строк Батюшкова были «Канцоньере» Петрарки.¹¹ Это возможно, хотя и не обязательно. Мотив был общим почти для всех неоплатонических систем; его воспринял и Петрарка, несмотря на то что учитель его Августин оспаривал его с теологических позиций.¹² Дело в том, однако, что Петрарка как источник поэтических идей приобретает для позднего Батюшкова особое значение.

Петрарка был поднят на щит романтиками. Если Гердер едва ли не впервые увидел в нем верного выразителя субъективного чувства, то уже А. В. Шлегель в берлинских лекциях по истории романтической литературы (1802—1803) поставил итальянского поэта на одно из первых мест в своей эстетической иерархии. Именно ему принадлежала трактовка Петрарки как поэта, стремящегося к бесконечному из глубин своего внутреннего «я»; поэта, чье индивидуальное чувство вырастает до общезначимого, что Шлегель обозначал как «поэтическое в жизни».¹³

В сознание Батюшкова Петрарка входит уже в романтической интерпретации г-жи де Сталь и Женгенз; легко заметить, что он подчеркивает в облике итальянского поэта те черты, которые отмечал и Шлегель. Как и для романтиков, Петрарка для него — представитель «новой» поэзии, отмеченной христианским, духовным началом, противостоящей чувственной и материальной поэзии древности. Именно в этом качестве Петрарка противопоставлялся поэтам-сенсуалистам, скептикам и «вольтерьянцам» XVIII столетия, в частности Парни.

«Я не люблю *Парни*, — писал в 1823 г. анонимный критик «Новостей литературы». — Он имеет стихотворный дар и много воображения; но я не нахожу в нем истинной чувствительности. Он уклонился от отличительного характера новейшей поэзии; характера, без сомнения, благороднейшего, нежели эротическая поэзия древних. *Парни* увлекает иногда мое воображение, но не услаждает души моей. Как жаль, что гармонические стихи его не посвящены прославлению предметов и чувствований, более возвышенных! Мне кажется, что он не умел любить. *Петрарк!* вот мой стихотворец! Поэзия его так же чиста, как и страсть, которая не унижала, но скорее возвышала нравственное его достоинство!»¹⁴ Отзыв очень характерен; он соответствует восприятию Парни романтическим движением во Франции. Так, Ламартин, разочаровавшись в «жалкой чувственности» некогда любимого им Парни, в примечании к «Одиночеству» указывал на Петрарку как на источник своих вдохновений, происте-

¹¹ См.: Там же. С. 532 (комм. И. М. Семенко).

¹² См.: *Майоров Г. Г.* Формирование средневековой философии. М., 1979. С. 314.

¹³ *Heinse H.* Petrarca's Canzoniere und seine romantischen Nachdichter // *Petrarca F.* Sonette. Auswahl italieneisch-deutsch. Leipzig, [s. a.]. S. 124—125.

¹⁴ Отрывки из моих записок // *Новости литературы.* 1823. № 43. С. 58.

кающих от инстинктивного ощущения божества, присутствующего в мире.¹⁵

По удачному выражению Дж. Унгаретти, Петрарка открыл в лирике «идею отсутствия». Его Лаура — «отсутствующий мир», отдаленный от лирического субъекта пространством и временем и вызываемый к жизни только памятью, воображением и чувством.¹⁶ Эта концепция, опирающаяся на Платона и неоплатоников, на средневековые теории идеальной куртуазной любви, своеобразно преломляется у Батюшкова. Если в «Привидении» и «Мщении» чувство уже во многом освобождено от плотского начала и сближается с трактовкой его Жуковским, то в элегиях 1815 г., связанных с неразделенной любовью Батюшкова к А. Ф. Фурман, платоническое чувство — смысловая доминанта. Как и у Петрарки, «идея отсутствия», воображаемого облика возлюбленной, «памяти сердца» становится центральным мотивом. Одна из лучших элегий, адресованных Фурман, любимая Пушкиным, — «Таврида» (1815) — особенно интересна в этом отношении. Элегическая ситуация здесь словно заимствована у Парни. Она почти повторяет «Projet de solitude» из 1-й книги «Эротических стихотворений», начиная от призыва бежать в уединенный приют от бед и преследований и до описания будущего убежища красками руссоистского экзотизма. Батюшков, конечно, знал эту элегию, и тем показательнее, что он дал параллельную разработку общеэлегической ситуации, избежав вообще каких бы то ни было соприкосновений. Даже идиллический топос здесь неизвестен: он преобразен и конкретизирован. «Кони дикие стремятся табунами На шум студеной струй, кипящих под землей» — все это слишком вещно для элегии. Здесь прямая номинация заступает место «метонимического стиля», и она знаменует новый шаг Батюшкова по пути антологической поэзии. «Таврида», Крым описывается не в культурно-исторических формулах древней Греции, а как сама древняя Греция, вплоть до реалий и конкретных форм ландшафта и быта. С другой стороны, облик возлюбленной дематериализован. Она изображается по образцам, данным Петраркой и итальянским Возрождением. Так, через все элегии Батюшкова проходит зрительный мотив золотых волос возлюбленной — «carei d'oro» Петрарки, устойчивая портретная деталь в «Канцоньере». Она есть, между прочим, и в канцоне XXVII, причем в тех самых стихах (71—84), которые Батюшков перевел прозой в статье «Петрарка»; в своем переводе он опустил эпитет, но это, конечно, не меняет дела. Мотив варьируется; так, в «Моем гении» (1815) поэт вспоминает «локоны златые небрежно вьющихся власов» — прямая аналогия, например, сонету CLIX («*chiome d'oro si fino a l'aura sciolse*»). Петрарка не раз вводит этот образ — волос, развеваемых легким ветром; помимо всего прочего, он дает ему возможность для словесной игры: *l'aura* — *Laura* («*carei d'oro a l'aura sparsi*» в сонете XC; «*le chiome*

¹⁵ Lamartine A., *de. Premières méditations poétiques, avec commentaires. La mort de Socrate.* Paris, 1891. P. LXIV—LXV.

¹⁶ См.: Библиин В. В. Слово Петрарки // *Петрарка Ф.* Эстетические трактаты. М., 1982. С. 26.

а *l'aura sparse*» в сонете СХLIII). «Летающий зефир власы твои развеет» — словно повторяет его Батюшков в «Тавриде». Все это принадлежит общему принципу идеализирующего портретирования, как и «очи голубые», и вся та сфера неуловимых ассоциаций, которые создают не столько образ лирической героини, сколько представление и воспоминание о нем. Даже когда в нем появляется деталь, заимствованная из эротической поэзии французского XVIII века, она теряет свой чувственный смысл; открытая взору «снегам подобна грудь» возлюбленной становится предметом целомудренного эстетизированного созерцания: «Твой друг не смеет и вздохнуть: Потупя взор, дивится и немеет» («Таврида»).

Элегия «К другу» (1815) — один из шедевров поздней лирики Батюшкова — словно концентрирует в себе все или почти все тенденции этого периода творчества. Формально она — послание и даже имеет конкретного адресата (Вяземского); по существу — лирический монолог, элегический по построению и эмоциональному содержанию. Через три года Батюшков как будто переписывает заново «Мои пенаты»: «К другу» соотнесено с ними тематически и образно, но все лирические темы возникают как бы с обратным знаком.

Как мы помним, поэтический образ Вяземского рисовался в «Моих пенатах» в окружении пиришествнных мотивов:

О Вяземский! цветами
Друзей своих венчай,
Дар Вакха перед нами:
Вот кубок — наливай!
Питомец муз надежный,
О Аристиппов внук!
Ты любишь песни нежны
И рюмок звон и стук!
В час неги и прохлады
На ужинах твоих
Ты любишь томны взгляды
Прелестниц записных. . .¹⁷

Мы говорили, что эти строки опираются на подлинные впечатления от дружеских пирушек в Москве в 1810 г. и что они породили целую серию подобных же посланий, вплоть до послания «другу-повесе» Дениса Давыдова. Послание «К другу» Батюшкова начинается именно с темы пира, но она обозначает в нем «утраченные радости»:

Скажи, мудрец молодой, что прочно на земли?
Где постоянно жизни счастье?
Мы область призраков обманчивых прошли;
Мы пили чашу сладострастья. . .

«Чаша сладострастья», как мы помним, — один из лейтмотивов гедонистической поэзии, с положительным смыслом. Здесь же он уравниен с мотивом «обманчивых призраков».

¹⁷ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 268.

Но где минутный шум веселья и пиров?
В вине потопленные чаши?¹⁸

Эти строки — прямая парафраза обращения к Вяземскому в «Моих пенатах»:

О! дай же ты мне руку,
Товарищ в лени мой,
И мы... потопим скуку
В сей чаше золотой!¹⁹

Следующие стихи содержат прямую реалию:

Где мудрость светская сияющих умов?
Где твой Фалерн и розы наши?
Где дом твой, счастья дом?.. Он в буре бед исчез,
И место поросло крапивой...²⁰

Здесь говорится о тех же дружеских сходках, что и в «Моих пенатах». «Твой Фалерн» — именно его, Вяземского, вино, обозначенное горацианским эвфемизмом; вино, которое пили в «доме счастья», ныне превращенном в пепелище. «Крапива» — смелая номинация, резко выпадающая из метонимического стиля. Но еще более интересна строка «мудрость светская сияющих умов». Она имеет в виду отмеченную нами выше сквозную лирическую тему дружеских посланий — «острословие» и создается одновременно с утверждающими ее стихами Вяземского и Дениса Давыдова.

Батюшков послания «К другу» противостоит Батюшкову «Моих пенатов»: он последовательно отрицает темы своего раннего стихотворения. Он словно продолжает начавшийся некогда спор, становясь на сторону Жуковского против Вяземского и Батюшкова. Это не просто метафора: цитированный фрагмент находит довольно близкую аналогию в «Вечере» Жуковского, именно там, где внутри «кладбищенской элегии» возникает «унылая элегия» — ламентация о распавшемся и исчезнувшем Дружеском литературном обществе:

О братья! о друзья! где наш священный круг?
Где песни пламенны и музам и свободе?
Где Вакховы пиры при шуме зимних вьюг?
Где клятвы, данные природе,
Хранить с огнем души нетленность братских уз?
И где же вы, друзья?.. Иль всяк своей тропюю,
Лишенный спутников, влача сомнений груз,
Разочарованный душою,
Тащиться осужден до бездны гробовой?..²¹

Повторяется то же явление, которое наблюдалось и в «Надежде», — ориентация (осознанная или неосознанная) на Жуков-

¹⁸ Там же. С. 250.

¹⁹ Там же. С. 268.

²⁰ Там же. С. 250.

²¹ Жуковский В. А. Соч.: В 3 т. М., 1980. Т. 1. С. 49.

ского. Но аналогия идет дальше: как и в «Надежде», в послание «К другу» вплетаются реминисценции из псалмодической лирики. Пушкин не без основания находил в этом стихотворении «подражания Ломоносову и Torrismondo»:

Как в воздухе перо кружится здесь и там,
Как в вихре тонкий прах летает,
Как судно без руля стремится по волнам
И вечно пристани не знает, —
Так ум мой посреди сомнений погибал. . .²²

Здесь парафраза из «Вечернего размышления о божием величестве. . .» Ломоносова (1743). В художественном сознании Батюшкова оживляются классические образцы поэтического натурфилософского деизма прошлого века, а вместе с ними и мотивы бренности земной жизни, свойственные надгробной оде и содержащиеся, в частности, в державинской оде на смерть Мещерского.²³ Они входят как образующие в образную систему элегии, обогащая ее элементами «высокого стиля», и с ними оказываются соотнесенными и собственно элегические лексические и образные средства. К их числу принадлежат, например, мотив умершей возлюбленной. «Лила», «сиявшая красотою» в кругу друзей, в этом послании не просто теряет черты греческой гетеры (а только в этом качестве появлялись женские образы в «Моих пенатах» и последующих посланиях), но изображена как предмет платонического чувства, с полной драматизма лирической биографией; она покинула мир «в страданиях» и обречена посмертному забвению. Мы увидим далее, что этот мотив в элегии станет традиционным.

Вероятно, никогда ранее Батюшков не подходил так близко к творческим исканиям Жуковского. Опасение «встретиться с ним» на путях обновления элегии, высказанное Батюшковым в июньском письме 1817 г., имело совершенно реальные основания.

«Встреча» происходит и в музыкальном и эвфоническом рисунке элегии. Именно к 1814—1815 гг. относятся шедевры «гармонического стиха» Батюшкова. Функции невербальных средств у него те же, что и у Жуковского, но он еще большее внимание уделяет гармоничности звучаний. «Никто в той мере, как он, не обладает очарованием благозвучия, — писал о Батюшкове Жуковский. — Одаренный блестящим воображением и изысканным чувством выражения и предмета, он дал подлинные образцы слога. Его поэтический язык неподражаем в отношении выбора и гармонии выражения».²⁴

²² Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 252.

²³ См.: Зубков Н. Н. Опыты на пути к славе // Зорин А., Немзер А., Зубков Н. Свой подвиг свершив. . . М., 1987. С. 300—301. Заметим, однако, что круг поэтических ассоциаций Батюшкова шире. См., например, аналог строкам «На крыльях радости летим к своим друзьям, — И что же? их урны обнимаем» в «Элегии» (1798) И. И. Дмитриева: «Я счастье полагал во счастьях родных, — И что же? — только их я обнимаю гробы!» (Дмитриев И. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1967. С. 333).

²⁴ Жуковский В. А. Конспект по истории русской литературы (1826—1827) // Жуковский В. А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 324.

«Гармония выражения» создается в первую очередь поэтическим синтаксисом, предопределяющим мелодический рисунок. Как и Жуковский, Батюшков-элегик особенно охотно культивирует «длинную строку»; так, в элегии «К другу» это 6- и 4-стопный ямб. Подобно Жуковскому, он строит период с «мелодической дугой», оканчивающейся кадансом; в пределах периода интонация определяется многообразным сочетанием изоморфных синтаксических конструкций, нередко анафорических:

Я помню голос милых слов,
Я помню очи голубые,
Я помню локоны златые
Небрежно вьющихся власов.²⁵

Он охотно пользуется однородными предложениями, варьируя расположение членов, то создавая плавное движение интонации в пределах синтагмы, то усложняя его при помощи enjambements:

Со мной в час вечера, под кровом тихой ночи,
Со мной, всегда со мной; твои прелестны очи
Я вижу, голос твой я слышу, и рука
В твоей покоится всечасно.²⁶

Он любит вопросительные и восклицательные конструкции, иногда обрывающие период и подчеркивающие каданс.²⁷ Везде, однако, он соблюдает закон симметрии. Единство элегического тона, «монотония» складывается, таким образом, из большого числа интонационных вариаций. В пределах этой тщательно разработанной интонационно-мелодической схемы находят себе место богатые в эвфоническом отношении звучания, подобные знаменитому «Любви и очи, и ланиты» в элегии «К другу». Пушкин написал на полях против этой строки: «звуки италианские! Что за чудотворец этот Б(атюшков)».²⁸ Как показывают последние исследования, строчка Батюшкова похожа по звучанию на распев гласного в *bel canto* итальянской оперы: зияния (отсутствующие при реальном произношении итальянских стихов, но находящие аналог в вокализации), сочетание плавного «л» со звонкими взрывными и сонорными являются, действительно, совершенным образцом «итальянской» звукописи в русской лирике.²⁹

Возрастание роли вневербальных средств сопутствовало росту поэтического иррационализма. Батюшков и здесь повторял путь Жуковского, двигаясь к той грани, за которой уже начиналась романтическая эстетика. Но в индивидуальных творческих судьбах путь этот не был прямым и линейным.

²⁵ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 220 («Мой гений», 1815).

²⁶ Там же. С. 233 («Таврида», 1815).

²⁷ О поэтическом синтаксисе Батюшкова см. также: Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941 С. 304—311.

²⁸ Пушкин. Полн. собр. соч., [М; Л.]: Изд-во АН СССР, 1949. Т. XII. С. 267.

²⁹ См. замечания по этому поводу: Кац Б. А. «Звуки италианские!» // Временник Пушкинской комиссии 1981. Л., 1985. С. 168—173.

Это показали «Последняя весна» и «Умиравший Тасс» — две принципиально важные элегии позднего Батюшкова, имевшие особое значение для дальнейшего развития жанра.

Если послание «К другу» было одним из наиболее репрезентативных образцов поздней элегии Батюшкова, то его «Последняя весна», опубликованная в 1816 г., давала типовую модель «унылой элегии» середины 1810-х годов.

Это стихотворение не принадлежит к лучшим достижениям Батюшкова. Тем не менее роль его в истории русской элегии значительна. Оно явилось своеобразным индикатором тех внутренних тенденций, которые обозначались в эволюции жанра в целом и сопали с индивидуальной эволюцией Батюшкова-поэта. Его приходится рассматривать поэтому в общем ряду литературных явлений, выражающих те же тенденции.

«Последняя весна» — перевод «Падения листьев» (1811) Шарля Юбера Мильвуа (Millevoye, 1782—1816).

Специальная работа П. Р. Заборова,³⁰ посвященная рецепции Мильвуа в русской литературе и почти исчерпывающая материал, избавляет нас от необходимости знакомить читателя с историей элегии Мильвуа на русской почве, равно как и от сопоставительного анализа переводов и оригинала. Напомним лишь основные факты и положения, непосредственно относящиеся к нашей теме.

Мильвуа был поэтом переходного времени — от позднего классицизма к романтическому движению. Как элегик (в последний период своего творчества) он заявлял себя учеником и последователем Парни и Бертена. С Парни Мильвуа был знаком лично и ссылался на его советы в предисловии к книге своих элегий. При всем том его творчество уже принадлежало новой эпохе: затронутое сенсуализмом и эротизмом гораздо в меньшей степени, нежели лирика его учителей, оно рассматривалось в романтическую эпоху как противостоящее «материализму» и предреволюционному падению нравов. К Мильвуа обращались русские элегики, отвернувшиеся от Парни.

Дмитрий Глебов, упрекавший Бертена за то, что тот «подобно Проперцию, в порыве страсти нередко срывает покрывало с невинности и оскорбляет стыдливость»,³¹ переводит из Мильвуа три поэмы и четыре элегии.

В оценках Мильвуа оказываются единодушны все поэты «элегической школы». Для Батюшкова он «один из лучших (< . . . >) стихотворцев» современной Франции, вообще бедной истинными талантами.³² Это характеристика 1817 г., когда отход Батюшкова от французской традиции уже определился и упал его интерес к Парни; Мильвуа теперь как бы занял освободившееся место. Почти то же говорит Жуковский, который, как мы знаем, остался равнодушен к поэзии

³⁰ Заборов П. Р. Шарль Мильвуа в русских переводах и подражаниях первой трети XIX века // Взаимосвязи русской и зарубежной литератур. Л., 1983. С. 100—128.

³¹ Глебов Д. Элегии и другие стихотворения. М., 1827. С. 285.

³² Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 249

Парни и не одобрял «сладострастия» в стихах; он считал Мильвуа едва ли не единственным оригинальным французским поэтом, т. е. таким, который «сообразен со своим веком»; заметим, что из немецких писателей Жуковский относил к оригинальным лишь Гете, Шиллера и Фюке.³³ Конечно, не без воздействия Жуковского А. А. Воейкова настоятельно рекомендует Мильвуа И. И. Козлову,³⁴ который в конце концов и переводит его предсмертное стихотворение «Молитесь за меня». Но, быть может, наиболее выразительна характеристика Мильвуа у Вяземского. Вслед за Жуковским и Батюшковым он готов объявить его оригинальным поэтом, который, проживи он долее, мог бы занять «едва ли не первое место в числе современных поэтов Франции». Для Вяземского Мильвуа — не романтик, а скорее «классик»; тем не менее Вяземский готов защищать его перед пылкими поклонниками Шиллера, Байрона и Гете. Вяземский сравнивает Мильвуа с Ламартином, отдавая преимущество первому: у него «было не менее той мечтательности, которою Ламартин навел свою поэзию; но у него более строгости в слоге, разнообразия в приемах и более истинного чувства».³⁵ И замечание о «мечтательности», и сравнение с Ламартином, который, по Вяземскому, не слишком удачно продолжил то, что начал Мильвуа, принципиально важны: Вяземский видит во французском элегике предшественника ламартиновского спиритуализма и, как мы сказали бы теперь, сентиментального поэта. Именно такое восприятие обеспечило Мильвуа популярность среди поэтов русской «элегической школы» в период нарастающих спиритуалистических тенденций и предопределило особое внимание к его «Падению листьев», где они сказались в наибольшей степени.

«Падение листьев» содержало типовую биографию элегического героя. К этому разными путями и с разным результатом шли Жуковский, Д. Давыдов, Батюшков. Элегия Мильвуа попадала в русло их творческих исканий.

Мильвуа сознательно создавал элегическую биографию. Он видел в ней одно из средств обновления элегии, о необходимости которого ему говорил Парни. В обширном этюде «Об элегии» Мильвуа писал: «Если персонаж в элегии занимает место поэта, ее форма становится более драматичной».³⁶

«Персонаж» «Падения листьев» именно «занимает место поэта». Он объективирован, но не полностью. У него нет или почти нет внешней биографии; в этом отношении он приближен к герою «Идеалов». Как и «Идеалы», элегия представляет собою монолог — ламентацию, непосредственное выражение чувства. Как и в «Идеалах», лирический субъект — юноша, т. е. личность, не подвергшаяся коррозии под воздействием жизненного опыта, свободная от какой-либо вины перед собою и обществом. Такой лирический субъект уже был

³³ См.: Янушкевич А. С. Книги по истории и теории российской словесности в библиотеке В. А. Жуковского // Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1978. Ч. 1. С. 30.

³⁴ Соловьев Н. В. История одной жизни. Пг., 1916. Т. 2. С. 25, 29.

³⁵ Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 83—84.

³⁶ *Millevoye. Oeuvres*. Paris, 1833. Т. 1. Р. 39.

знаком русской элегии «шиллеровского» типа. «Падение листьев» попадало на разработанную литературную почву.

Новым в элегии Мильвуа была драматизированная элегическая ситуация: монолог героя произносится накануне неизбежной гибели; юноша страдает пассивно и умирает, не успев расцвести. Такая элегическая ситуация описывалась уже в начале XIX в. как типовая, канонизированная древними. «„Novissima verba“ древних, или последние слова умирающих, составляют содержание наиболее нежных элегий», — указывалось в «Petit encyclopédie poétique».³⁷ Уже в последние десятилетия XVIII в. эта тема настолько распространена, что воспринимается как штамп; на страницах альманахов и периодики появлялись десятки вариаций сюжета «умирающий юноша», «умирающее дитя», «умирающая мать», и в критике слышались голоса, призывающие запретить указом эксплуатацию предсмертных агоний.³⁸

«Падение листьев» в некотором отношении играло роль, сходную с ролью «Сельского кладбища» Грея: оно завершало и эстетически сублимировало традицию, но уже не «кладбищенской», а «унылой» элегии. Поэтому, совершенно так же как и «Сельское кладбище», оно привлекло к себе русских электиков.

Перевод Батюшкова был вторым по времени появления; первый перевод, принадлежавший М. В. Милонову (1811) и довольно близко воспроизводивший подлинник, еще через десятилетие воспринимался как одна из лучших элегий на русском языке; П. А. Плетнев, которому принадлежит эта оценка, цитировал монолог юноши как пример «истинно элегических звуков».³⁹ Не лишено интереса, что Милонов почти одновременно обращается и к «Идеалам» Шиллера, и к «Падению листьев», и к Тибуллу («Весна Тибулла»): все это для него, несомненно, однородные явления, связанные единством настроения и типологической общностью героя. В 1823 г. «Падение листьев» переводят В. И. Туманский и Е. А. Баратынский, в 1825 г. — С. Степанов; известен также «Романс» В. Н. Григорьева (1820) — свободная вариация того же стихотворения. Ни одно другое стихотворение Мильвуа не могло соперничать с «Падением листьев» по числу переводов.⁴⁰

Так же как «Идеалы» и «Сельское кладбище», «Падение листьев» сводило в единый фокус кочевывшие элегические мотивы и композиционно-сюжетные клише.

Первое из таких клише — пейзажная экспозиция. В отличие от экспозиции «кладбищенской элегии» она лишь отчасти имеет суггестирующую функцию.

³⁷ Petit encyclopédie poétique. Paris, 1805. Т. 11. Р. 88.

³⁸ См.: Савченко С. Элегия Ленского и французская элегия // Пушкин в мировой литературе. Сб. статей. [Л.], 1926. С. 66. Ср. примечание В. А. Мильчиной к «Падению листьев»: Французская элегия XVIII—XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры. М., 1989. С. 640—641.

³⁹ Плетнев П. А. Сочинения и переписка. СПб., 1885. Т. 1. С. 17—18.

⁴⁰ См.: Заборов П. Р. Шарль Мильвуа в русских переводах и подражаниях первой трети XIX века. С. 110—113.

Элегическая биография имеет большую временную протяженность, нежели кладбищенская медитация, и она оперирует не временем суток, а временем года. В экспозиции ясно читается метафорическая основа; метафора выстраивается по аналогии или по контрасту: увядание (расцвет) природы — увядание жизни. В «Последней весне» Батюшков предпочел контрастную метафору и заметил осень оригинала весной.

«Весенняя» экспозиция была еще более популярной, чем «осенняя», пример которой давала «Элегия» А. Тургенева и ее последующие вариации. В русских подражаниях «Идеалам», начиная с Жуковского и Милонова, «весенняя» экспозиция доживает до 1830-х годов. Она представляет собой развернутую метафору в функции контрастного параллелизма, образец которой дает, например, «Весна Тибулла» Милонова:

Уж тают на полях снега,
Дожди спадают благодатны,
И снова веют на луга
Весенни ветры ароматны,
Оделись холмы красотой,
Бежит ручей, сверкая в поле;
Все обновляется с весной —
Тибулл не обновится боле!⁴¹

Когда Батюшков в противоречии с подлинником вводил этот мотив в свою вариацию Мильвуа, он делал это потому, что помимо Мильвуа в его сознании были и другие художественные модели: тот же Тибулл или 310-й сонет Петрарки («Zefiro torna, e'l bel tempo rimena»), полностью построенный на контрасте мажорного весеннего мотива и мотива скорби об утраченной возлюбленной:

Zefiro torno, e'l bel tempo rimena,
e i fiori e l'erbe, sua dolce famiglia;
e garrir Progne, e pianger Filomena,
e primavera candida e vermiglia;
Ma per me, lasso, tornano i più gravi
sospiri.⁴²

(«Вернулся зефир и принес с собою прекрасное время года, и цветы и травы — его престелную семью, и щебечущую Прокну, и стенающую Филомелу, и белую и алую весну (...). Но для меня, увы! вернулись еще более тягостные вздохи...»).

Этот сонет (Батюшков цитировал его в статье «Петрарка») приводился русскими теоретиками в пример элегической разработки темы.⁴³ Вообще пейзажные параллели психологическому состоянию героя русские поэты нередко заимствовали из Петрарки; так посту-

⁴¹ Сочинения Милонова. СПб., 1849. С. 29—30 (впервые: Вестник Европы. 1812. № 3; с датой: «25 октября 1811 г.»).

⁴² *Petrarca. Canzoniere*. [Milano, 1980]. P. 396.

⁴³ *Остолопов Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии*. СПб., 1821. Ч. 1. С. 355—377 (впервые отрывок напечатан: Вестник Европы. 1815. № 22. С. 102—107).

пал, в частности, Жуковский, который переживает период интереса к итальянскому поэту почти тогда же, когда и Батюшков.⁴⁴ Следы интереса к 310-му сонету улавливаются у русских элегиков и позднее; так, есть основания думать, что он отразился в «Весне» (1820) Баратынского:

Благоуханный Май воскреснул на лугах
И пробудилась Филомела,
И Флора милая, на радужных крылах,
К нам обновленная слетела.

Вотще! не для меня долины и леса
Одушевились красотой,
И светлой радостью сияют небеса!
Я вяну, — вянет все со мною!

Петрарка также говорит о смеющихся лугах и прояснившихся небесах («ridono i prati, e 'l ciel si gasserena»). Впрочем, дело, конечно, не в индивидуальном воздействии; речь идет именно об элегическом клише, где источники мотивов неуловимы в сколько-нибудь полном объеме. В последующих вариациях сохраняются только общие структурные основы мотива. Ср. в «Весне» (1822) того же Баратынского:

Роптанье в грудь тебе теснится;
Не видишь ты красоты лугов:
Ах, если б щедростью богов
Могла ко смертным возвратиться
Пора любви с порой цветов!⁴⁵

В восприятии Милонова классический образец как бы адсорбирует устойчивые элегические формулы. Первая же строка его стихотворения — «Рассыпан осени рукою» — отсылка (по-видимому, произвольная) к «Элегии» Андрея Тургенева; строки «Как призрак легкий, улетели Златые дни весны моей» — почти цитата из «Идеалов» в переводе Жуковского.⁴⁶

Другой общеэлегический мотив — надежда на посмертную скорбь возлюбленной. Еще в 1803 г. Жуковский поместил в «Вестнике Европы» свой перевод «Письма французского путешественника» с описанием Эрменонвиля, где жил и умер Руссо; в это описание включено упоминание о могиле самоубийцы от несчастной любви, которую посещает «неизвестная девица», оставившая на ней эпитафию: «Оставленная всем, забытая судьбою, К тебе, священный прах, иду я слезы лить. . .».⁴⁷ В индивидуальных вариациях «возлюбленная»

⁴⁴ См.: Титаренко С. Д. Ф. Петрарка и русский сонет конца XVIII—первой трети XIX в. // Проблемы метода и жанра. Томск, 1985. Вып. 2. С. 87—89.

⁴⁵ Баратынский Е. А. Полн. собр. соч. СПб., 1914. Т. 1. С. 18, 38.

⁴⁶ Эта строка появляется впервые не в журнальной публикации, а в отдельном издании стихотворений Милонова 1819 г. (наблюдение А. Л. Топоркова в дипломной работе «Личность и поэзия М. В. Милонова», защищенной в Ленинградском гос. педагогическом институте им. А. И. Герцена в 1980 г.).

⁴⁷ Вестник Европы. 1803. № 12. С. 245—246; Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Пг., 1916. Вып. 2. С. 226—227.

может замещаться «родными». Ср. в «Элегии» Андрея Тургенева: «Но ты, во цвете лет сраженная судьбою, Приди, приди сюда (т. е. на кладбище. — В. В.) беседовать с тоскою. . .». Этот мотив возникает в кругу «вертеровских» ассоциаций и прямо соотносится с предисловием к переводу «Вертера», которое Андрей Тургенев собирался посвятить В. М. Соковниной.⁴⁸ В 1806 г. Жуковский вводит в «Песнь барда над гробом славян-победителей» целый элегический фрагмент с этим мотивом — вероятно, под воздействием оссианической традиции. В том же году к нему обращается Гнедич («Элегия», 1806):

Увы, умру я здесь — умру в чужой стране,
Никто не пролиет одной слезы по мне,
Но к гробу мрачному никем не провожденный,
Засыплюсь холодной, незнаемой рукой,
И буду — страшна мысль — забвен я и тобой?⁴⁹

У Гнедича «возлюбленная» замещается «сестрой»; общая функция мотива, однако, сохраняется:

А ты, для коей я вселенну
Любил и жизнь хотел влачить,
Сестра! когда ты грудь стесненну
Захочешь плачем облегчить,
Когда печали к усладенью
Придешь на гроб мой, при луне
Беседовать с моею тенью,
Часов полночных в тишине. . .⁵⁰

Ср. «К Алине» В. Козлова:

Алина! скоро твой поэт
В обитель вечного покоя преселится. . .
Алина! неужель забудешь ты его?
.
Жестокая! — Но нет! исполнится, конечно,
Мое предчувствие сердечно,
И ты мой холодный гроб слезою оросишь!⁵¹

В «Надгробном памятнике» Н. Д. Иванчина-Писарева:

И осребришься ты в полночный час луною,
И дева сирая тень милого встречать
Придет задумчива с последнею слезою
И скажет: *завтра мы увидимся опять.*⁵²

Перерабатывая в элегию XIV ламентацию «Бдений Тассо», русский переводчик Расторгуев интерполирует отсутствующую в подлиннике элегическую концовку:

⁴⁸ См. предисловие Андрея Тургенева к переводу «Вертера»: *Истрин В. М.* К биографии В. А. Жуковского. (По материалам архива братьев Тургеневых) // Журнал Министерства народного просвещения. 1911. № 4, отд. 2. С. 216—217.

⁴⁹ Лицей. 1806. Ч. 1, кн. 1. С. 18.

⁵⁰ Гнедич Н. И. Стихотворения. Л., 1956. С. 78 («Скоротечность юности», 1809) (впервые: Цветник. 1809. № 6).

⁵¹ Аглая. 1812. Ч. 14, кн. 3. С. 60—61.

⁵² Вестник Европы. 1817, № 11. С. 164.

Леонора при мерцании
Лучей бледных заходящего
Солнца, яркого, любезного,
Посетит могилу Тассову. . .⁵³

Этот мотив, подробно разработанный у Мильвуа, был подсказан ему традицией; так, французский исследователь указывал на «Утреннюю прогулку» («Promenade du matin») Леонара как на одно из предвестий последних строк «Падения листьев». У Леонара читаем: «Et sur ma tombe solitaire Les pleurs d'aucun ami ne seront répandus» («И на мою одинокую могилу Никто из друзей не прольет слезы»).⁵⁴

У Мильвуа юноша обращается к листьям с просьбой скрыть от матери дорогу, ведущую к его могиле; однако, если к ней с наступлением вечера придет плакать его безутешная («désolée») возлюбленная, пусть ее шаги разбудят легким шорохом его утешенную («consolée») тень. Перевод Милонова в этом месте почти дословен («Тогда буди ты легким шумом Мою утешенную тень»).⁵⁵ Но именно потому, что мотив разрабатывался в русской поэзии вне зависимости от «Падения листьев» и даже до его появления, здесь обычны отступления от оригинала. Так, Милонов рисует подругу юноши с распущенными «вокруг лилейных плеч власами» — в полном противоречии с авторским намерением Мильвуа (в ранней редакции: «mon amante voilée»), но зато в соответствии с обликом героинь элегий Овидия и Тибулла (ср. у Батюшкова ее имя «Делия», также, несомненно, восходящее к Тибуллу). Туманский развертывает мотив в целую картину, в которой ощущаются элементы идиллического топоса Жуковского:

Но есля дева, мне драгая,
Под покрывалом, в тишине,
Как призрак из-за дров мелькая,
На грустный холм придет ко мне,
И плакать простодушно будет,
И робко вымолвит «люблю!»,
Пусть легкий шорох твой пробудит
Тень благодарную мою!⁵⁶

Сентиментальная природа описания здесь явно просматривается. У Батюшкова она заявляет о себе демонстративно. Изменяя время действия — осень на весну, он вынужден отказаться от вырази-

⁵³ Северный Меркурий. 1810. № 22. С. 43—44. См. об этом переводе: *Горохова Р. М.* Образ Тассо в русской романтической литературе // От романтизма к реализму. Л., 1978. С. 129.

⁵⁴ См.: *Potez H.* L'élégie en France avant le romantisme. Paris, 1898. P. 236.

⁵⁵ *Millevoye.* Oeuvres. T. 1. P. 46. Стихотворение имеет три редакции; мы цитируем ту, к которой ближе всего перевод Батюшкова. О соотношении русских переводов с различными редакциями см.: *Заборов П. Р.* Шарль Мильвуа в русских переводах и подражаниях. . . С. 109—113. Ср. также замечания В. А. Мильчиной в кн.: Французская элегия XVIII—XIX вв. в переводах поэтов пушкинской поры. С. 640.

⁵⁶ *Туманский В. И.* Стихотворения и письма. СПб., 1912. С. 106 (впервые: Соревнователь. 1823. № 6).

тельного образа «последнего листа»; он вводит поэтому обращение к розам, «цветочкам милым», которые призваны «закрыть» «памятник унылой» «от взоров дружбы навсегда» и лишь при приближении Делии наполнить благоуханием воздух и «очаровать сон» мертвого «томным трепетаньем» листьев.⁵⁷ Как известно, этот фрагмент вызвал реплику Пушкина: «черт знает, что такое!» и «дурно»; все стихотворение он определил как «неудачное подражание Millevoye».⁵⁸ Реакция Пушкина понятна: самая фразеология здесь заимствована у эпигонов сентиментальной школы. Прямо противоположная тональность — в переводе Баратынского: ожидается, что подруга умершего будет отыскивать могилу «с отчаяньем в очах, пустыню воплем оглашая», — мотив трансформирован в соответствии с новым пониманием любовного чувства.

Как прямой контраст мотиву «ожидания скорби» возникает устойчивый мотив «забытой могилы». Он кадансирует все построение, повышая лирическое напряжение. Происходит транспозиция временных планов. В начале действие обозначено как прошедшее, но основной лирический сюжет, заключенный в монологе, развивается для читателя как настоящее: он сопереживает живому герою, уже зная о его грядущей участи, застав его в тот момент «перехода», о котором нам приходилось уже упоминать. Надежда на посмертную скорбь обманута; мотив «забытой могилы» в эпилоге символизирует любовную измену. Милонов довольно точно следует здесь за текстом Мильвуа:

Близ дуба юноши могила;
Но с скорбию в душе своей
Подруга к ней не приходила. . .⁵⁹

Батюшков варьирует подлинник:

И дружба слез не уронила
На прах любимца своего;
И Делия не посетила
Пустынный памятник его. . .⁶⁰

У Батюшкова появляется мотив измены друзей. Это не случайность: он есть и в элегии «К другу» («Но дружба, может быть, ее забыла ты! . .» и т. д.). Культ дружбы продолжает оставаться доминирующим в «Опытах», но уже намечается возможность его ревизии. Нечто подобное происходило и в самом подлиннике: под воздействием критических замечаний Мильвуа должен был ввести мотив «скорби матери», еще более подчеркивавший мотив измены возлюбленной. Он сделал это с оговоркой: мать посещает могилу «увы! недолгое время» («peu de temps, hélas!»).

⁵⁷ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 235 (впервые: Вестник Европы. 1816. № 11).

⁵⁸ Пушкин. Полн. собр. соч. Т. XII. С. 263.

⁵⁹ Марин С. Н., Милонов М. В. Стихотворения. Драматические произведения. Сцены и отрывки. Письма. Воронеж, 1983. С. 208.

⁶⁰ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 235.

Переводы Милонова и Батюшкова опираются на первую редакцию и не содержат тех строк, которые были затем введены Мильвуа в концовку; более поздние версии — Туманского и Баратынского — отправляются от второй редакции и сохраняют новый мотив. У Туманского:

И часто зрелась там у древа
Мать безутешная в слезах:
А с милой лаской на устах
Туда не приходила дева.⁶¹

У Баратынского:

Но не пришла краса-девица
Свой долг заветный ей отдать,
А зрела каждая денница
Над ней рыдающую мать.⁶²

Ни тот, ни другой не решились поставить под сомнение продолжительность материнской любви: акцент лежит на мотиве измены «красы-девицы». В соответствии с такой концепцией и Туманский, и Баратынский опускают заключительную сцену подлинника, очень важную (она затем отразится в «Евгении Онегине»): единственным посетителем заброшенной могилы оказывается у Мильвуа сельский пастух, случайно проходящий мимо со своим стадом. Эта сцена, собственно, и воплощает мотив «забытой могилы». Она присутствует в ранних переводах, в частности у Батюшкова:

Лишь пастырь, в тихий час денницы,
Как в поле стадо выгонял.
Унылой песнью возмущал
Молчанье мертвое гробницы.⁶³

Ср. в переводе Милонова:

Лишь пастырь, гость нагих полей,
Порой вечерняя зарницы,
Гоня стада свои с лугов,
Глубокий мир его гробницы
Тревожит шорохом шагов.⁶⁴

Весь этот комплекс мотивов мы находим в русской элегии еще в начале 1820-х годов; в это время он уже более или менее прочно связан именно с «Падением листьев», даже когда переосмысляются лирические темы и мотивировки. Так, в «Первых цветах» П. А. Плетнева «весенняя» экспозиция включена в предсмертный монолог героини, утратившей мать и любимого брата. Плетнев словно намеренно пытается оторваться от элегических стереотипов: героиня

⁶¹ Туманский В. И. Стихотворения и письма. С. 107.

⁶² Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений. Пг., 1914. Т. 1. С. 44.

⁶³ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 235.

⁶⁴ Марин С. Н., Милонов М. В. Стихотворения. . . С. 208.

предсказывает себе одинокую могилу, однако в эпилоге рассказывает о неизвестном друге, который каждый раз осыпает ее могилу свежими цветами.⁶⁵ У И. Е. Великопольского⁶⁶ и И. Покровского⁶⁷ мы также находим мотив посещения могилы: дева приходит к гробу юноши. Все это вариации единого мотива, но как бы возвратившегося к своим оптимистическим первоисточкам и утратившего свой лирический потенциал. В своем исконном виде он предстает у Кюхельбекера («Мертвый к живому», 1815):

И уж никто моей гробницы
Из милых мне не посетит;
Их не разбудит блеск денницы:
Их прах в сырой земле зарыт;
А разве путник утруженный
Взор бросит на мой гроб забвенный.⁶⁸

Любопытно, что эти строки появляются только в поздней, переработанной редакции стихотворения, относящейся к 1820-м годам.

«Падение листьев» открывало первую книгу элегий Мильвуа, в центре которой был лирический субъект, в наибольшей степени приближенный к авторскому «я» и, во всяком случае, не удаленный от него во времени и пространстве. Эта книга элегий имела в русской лирике очень показательную судьбу: она была воспринята выборочно, причем принципы отбора были те же, что и для Парни. «Элегическая школа» переводила, кроме «Падения листьев», «Вырубленную рощу» (И. Е. Великопольский, 1820; А. А. Крылов, 1821; Д. П. Глебов, 1827), «Оставленное жилище» (И. П. Бороздна, 1822), «Беспокойство» (анонимный переводчик в «Благонамеренном» 1820 г.). В. А. Жуковский перевел «Цветок» (1811). Другие переводы более или менее случайны. Вовсе без перевода остались те элегии, которые были связаны с традицией Парни и содержали мотивы любовной страсти или любовной игры, как «Переодевание» («Le Déguisement»). Так, русские поэты остались равнодушны, например, к «Сожалениям неверного» («Les Regrets d'un unfidèle») — монологу любовника, оставившего любящую его Изору во имя неверной ему Делии: психологическая коллизия здесь не укладывалась в этический кодекс идеального элегического субъекта. Правда, мы вынуждены учитывать, что за нравственностью лирических героев в начале 1820-х годов очень строго следила цензура; даже «Падение листьев» в переводе Туманского вызвало нарекания, а к 1823 г.

⁶⁵ Плетнев П. А. Сочинения и переписка. СПб., 1885 (впервые: Полярная звезда на 1824 год. СПб., 1823).

⁶⁶ Великопольский И. Романс. (Подражание французскому) // Благонамеренный. 1820. № 1. С. 46.

⁶⁷ Покровский И. Прости // Благонамеренный. 1820. № 1. С. 51.

⁶⁸ Кюхельбекер В. К. Избр. произв. М.; Л., 1967. Т. 1. С. 72, 566 (впервые: Амфион. 1815. Сентябрь).

относится печально знаменитый эпизод с цензурным преследованием «Стансов» В. Н. Олина, когда у автора потребовали объяснений, является ли адресат его любовных стихов замужней женщиной или девицей и в каких родственных отношениях он с ней состоит.⁶⁹ Это несколько деформирует картину, которая восстанавливается почти исключительно по печатным источникам, но, конечно, не определяет ее полностью. Во всяком случае Баратынский в 1822 г. в «Возвращении» беспрепятственно сохранил изящный эротический намек Мильвуа. Выбор стихов в конечном счете определялся собственными установками переводчиков и интерпретаторов, проходивших мимо экзессов страсти. Исключением — совершенно закономерным — оказывался Денис Давыдов, близко подошедший в своей «Элегии VII» (1817) к одному из мотивов «Обещания» («La Promesse») Мильвуа. В этом последнем герой, прощаясь с возлюбленной и подозревая ее в равнодушии, рисует ей драматические картины собственной гибели: он может погибнуть от рук разбойников, быть поглощен песками пустыни или повозка его будет разнесена вдребезги несущимися конями, которые «разобьют его окровавленную голову на горных обрывах» («brisent sa tête sanglante Au penchant rapide des monts»). Едва ли не этот фрагмент вызвал к жизни в давыдовской элегии воображаемую картину гибели отвергнутого любовника, «жребий» которого — «врагом влеченный на полях чертить кремнистый путь челом окровавленным». Но может быть, это даже не реминисценция, а близость общего мотива. Зато заключительную элегию книги Мильвуа — «Умиравший поэт» — ждала в русской литературе совершенно особая, вероятно, даже исключительная судьба.

«Умиравший поэт» — сюжетный вариант «Падения листьев». «Поэт» здесь — характеристика не профессиональная, а личностная, подобно тому, как юноша в элегии — не просто возрастное, но философско-этическое определение. Поэт может не писать стихов — он должен быть наделен даром чувствительности и творческого воображения.

И в этом случае Мильвуа следовал традиции. «Умиравший поэт» — уже в 1810-е годы типовая элегическая ситуация. Мильвуа дал лишь новый импульс ее популярности; так Ш. Луазон в 1817 г. открывает свой первый сборник фронтисписом с изображением умирающего поэта (из элегии «Одр смерти» — «Le lit de mort»).⁷⁰

Традиционна и композиция стихотворения. Оно начинается с экспозиции, с характерным мотивом погасающего светильника (аккомпанирующая метафорическая деталь). Поэт поет; его песнь и составляет центральную часть элегии: монолог-ламентацию. Сожаление о жизни, «цвет» которой «увял», выражается в метафорических перифразах («De mon orageuse journée Le soir toucha presque au matin»: «вечер бурного дня наступил вслед за утром»).

⁶⁹ См.: Поэты 1820—1830-х годов. Л., 1972. Т. 1. С. 707. Ср.: Заборов П. П. Шарль Мильвуа в русских переводах и подражаниях... С. 111.

⁷⁰ См.: Potez H. L'Élégie en France... P. 385, 387.

Поэт вспоминает о любви, подобной экзотическому дереву, дающему наслаждение вместе со смертью (тема «Манценила» Мильвуа из 3-й книги элегий), и прощается с нею, с дружбой и с лирой («Brise-toi, lyre tant aimée»). Особое обращение — к друзьям, с просьбой спасти его несовершенные стихи от забвения, и к женщинам, которым предстоит оборвать на его могиле лепестки роз, которые живут лишь день (парафраза знаменитого стиха Малерба). Упоминание о возлюбленных завершает монолог; в концовке три лирических мотива сводятся воедино: лира выпадает из рук поэта, лампа угасает, жизнь обрывается. Типовыми, как мы видим, являются и почти все частные мотивы стихотворения.

Можно было бы ожидать, что «Умирающий поэт» получит популярность у русских элегиков именно в силу своей традиционности, как «Сельское кладбище» и «Падение листьев». Но как раз этого не происходит. Нам известны только два его перевода, сделанные мелкими поэтами, находящимися на грани дилетантского творчества (В. Розальон-Сошальский, 1823; П. Хотяинцев, 1834). Практически «Умирающий поэт» в русскую литературу не вошел.

За этим на первый взгляд частным и случайным обстоятельством стояли важные общие закономерности, имеющие прямое отношение к судьбам русской элегии в интересующий нас период.

Концепция стихотворения Мильвуа оказалась не на магистрали развития русской элегии. Она была вытеснена или поглощена другими поэтическими концепциями, идущими от других моделей.

Одной из таких моделей было, несомненно, «Падение листьев». Другой — в пределах того же типа «*novissima verba*» — оказалась исповедь «умирающего христианина».

Еще в 1786 и 1796 гг. появились два русских перевода известной оды А. Попа «Умирающий христианин к своей душе» («*The dying Christian to his Soul*», 1712); третий перевод, сделанный А. Ф. Воейковым, не был в свое время опубликован.⁷¹ Эта ода послужила непосредственным источником элегии А. де Ламартина «Умирающий христианин» («*Le Chrétien mourant*», 1819). Когда в начале 1820-х годов русская литература стала знакомиться с элегиями Ламартина, «Умирающий христианин» попал в поле зрения как переработка уже знакомого текста. К этой элегии обратились по крайней мере пять поэтов (В. Н. Олин, 1822; А. А. Волков, 1824; В. Мальцев, 1826; И. П. Бороздна, 1827; П. Г. Сянов, 1829).⁷² Первый из них, Валериан Николаевич Олин (около 1788—1841), вначале «беседист», переводчик античных авторов и Оссиана, затем примкнул к романтическому движению, приветствовал «Руслана и Людмилу» и переводил Байрона в «элегическом» ключе. В 1822—1823 гг. он создал

⁷¹ См.: Левин Ю. Д. Английская поэзия и литература русского сентиментализма // От классицизма к романтизму. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1970. С. 279; Английская поэзия XIV—XIX вв. в русских переводах. М., 1981. С. 141—143.

⁷² См.: Французская элегия XVIII—XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры. С. 663.

целый цикл любовных элегий, где ощущались впечатления и от чтения Ламартина. В 1822 г. он сделал и самый ранний известный перевод «Умиряющего христианина».⁷³ Свойственная Ламартину и его источнику идея христианского спиритуализма пронизывает этот перевод, где воскресает уже известный нам платонический мотив освобождения души из темницы тела. Смерть — не зло, а благо; она возвращает душу к небесному Отцу.

Эта система представлений начинает теперь сказываться на трактовке темы «умирающего поэта». В 1824 г. в «Умирающем певце» С. Д. Нечаева возникает лирический тип «поэта-христианина».

«Умирающий певец» Нечаева весьма интересен тем, что показывает направление эволюции темы. Элегия Нечаева не зависит от «Умирающего поэта» Мильвуа, но он строит монолог умирающего на тех же мотивах, что и его французский предшественник. Первая мысль его предсмертной песни — благодарение творцу «и за терны и цветы», блаженства и скорби. Поэт гибнет безвременно, не осуществив своих надежд; могильный мрак затмил «брачные светочи», но он был щедро наделен при жизни любовью к изящному, дружбой и способностью к творчеству. Драматизм элегической ситуации практически снимается идеей философского оптимизма, принимающей религиозную окраску. Единственный драматизирующий момент — прощание с возлюбленной. Здесь в своем отталкивании от чувственно-эротической поэзии Нечаев идет значительно далее не только Мильвуа, но и близких по теме элегий Ламартина: «подруга» поэта — его «сокрытая любовь», «разгадавшая немой язык очей досель таившегося друга». Центр элегического конфликта неожиданно перемещается на судьбу «добычи раннего сердечного вдовства», которой суждено навек отринуть дары Гимена, оплакивая по ночам несбывшиеся надежды, и увядать под тяжестью тоски.⁷⁴

В «Умирающем поэте» Нечаева спиритуалистические потенции этой элегической темы были доведены до крайнего предела. Это отчасти объяснялось его индивидуальной литературно-мировоззренческой позицией, о которой мы говорили уже отчасти в связи с его «Ростовским монастырем». Нечаев принадлежал к той довольно многочисленной группе литераторов, которая составляла своего рода «классический фронт» сентиментальной литературы. Он писал оды, дидактические послания, басни, описательные стихи; с другой стороны, мы находим у него сентиментальный культ «дружества», уединения, мечтательства («К другу», 1817; «К Г. А. Рачинскому», 1817; «Ненастье», 1818; «Мечтатель», 1818).⁷⁵ Ему не чужд и аллегоризм шиллеровского толка; изредка он обращался и к переводам из Шиллера. Он делил свои симпатии между «классиками» и «романтиками», находя у первых более «красоты и симметрии»,

⁷³ Русский инвалид. 1822. № 20. 23 января. С. 80

⁷⁴ Поэты 1820—1830-х годов. Т. 1. С. 102—104 (впервые: Московский телеграф. 1825. № 1).

⁷⁵ Вестник Европы. 1817. № 9, 10; 1818. № 22; 1819. № 8.

у вторых — более «прелести и истины»; ⁷⁶ он сохранял приятельские отношения с Бестужевым-Марлинским, Вяземским, Александром Тургеневым, но также и с Каченовским, с которым вместе осудил «Кинжал» Пушкина, а заодно романтиков «и слепое им удивление, плод невежества». ⁷⁷

Не лишено интереса, что он был одним из литературных учителей Н. И. Надеждина. ⁷⁸ Но Нечаев был «классик» не периода расцвета, а периода стабилизации и увядания сентиментальной поэзии, и это наложило на его позицию особый отпечаток. В его «мыслях и замечаниях», которые он печатал в изобилии, особое место занимают проблемы морали и этики, приобретающей с течением времени все более явный религиозный оттенок. Уже в 1819 г. он выступает с апологией христианских религиозных начал в искусстве; он требует от художников, писателей, философов проповеди этических добродетелей, нападая на пороки дворов и «большого света». ⁷⁹ В критической своей части его размышления сближаются с программой Союза благоденствия; он близок к ней и там, где ставит перед искусством задачи нравственного воспитания, призывая писателей отвергнуть «предрассудок высших сословий» и в общении с «простым народом» познавать его «нравы, обычаи, мнения и чувствования», во имя создания оригинальной национальной литературы. ⁸⁰ Позитивная программа его, однако, — в самопознании и самосовершенствовании на религиозной основе, и свободу нравственную он декларативно предпочитает свободе политической. Его идеал — стоицизм; «истинное благоразумие, — пишет он, — состоит в возвышении надо всем равнодушием», ⁸¹ самое зло, царящее в мире, он в соответствии с христианским вероучением, рассматривает как орудие восстановления добра; страдание души — как средство очищения. Конечно, «страсти» и «вожделения» вызывают его резкое осуждение наряду с заблуждениями ума, пример чего он видит в Вольтере. ⁸² Совершенно естественно, что из-под его пера выходит доромантическая элегия о «чувствительном певце» с акцентом на религиозно-этической проблематике.

Но это был лишь один вариант разработки темы. Другой вариант — также если не подсказанный, то стимулированный Мильвуа, — получил продуктивность в социальной элегии, корни которой уходят еще в довоенный период. Мы могли бы обозначить эту тему как тему «бедного поэта».

⁷⁶ Нечаев С. Мысли и замечания // Вестник Европы. 1825. № 21. С. 15.

⁷⁷ Снегирев И. М. Дневник // Русский архив. 1902. № 7. С. 400.

⁷⁸ Козмин Н. К. Н. И. Надеждин. СПб., 1912. С. 4.

⁷⁹ Нечаев С. Д. Мысли, сравнения и замечания // Вестник Европы. 1819. № 6. С. 148 и след.

⁸⁰ Нечаев С. Д. Мысли и замечания // Вестник Европы. 1825. № 2. С. 152—153. Ср.: Музина С. Л. Безвестные декабристы (П. Д. Черевин, С. Д. Нечаев) // Исторические записки, 96. М., 1976. С. 242—251.

⁸¹ Нечаев С. Д. Мысли // Вестник Европы. 1820. № 1. С. 3—11; Там же. 1824. № 6. С. 194; Мнемозина. М., 1824. Ч. 4. С. 53.

⁸² Вестник Европы. 1825. № 2. С. 143—150.

История «бедного поэта», т. е. поэта, отвергнутого обществом и умирающего от нищеты, появляется в литературе как социальная тема вне всякой зависимости от элегического жанра. Еще Карамзин упоминал в «Письмах русского путешественника» о судьбе С. Бетлера, автора «славной поэмы Годибрас»: «Двор и король хвалили поэму, но автор умер с голоду».⁸³ Эта тема — нищеты и гибели гения — проходит, как мы помним, лейтмотивом в речах участников Дружеского литературного общества и отражается в «Сельском кладбище». Ее подхватывают в литературных кругах Московского благородного пансиона. «Гении! в какой вы стране вы ни обитали, вот ваша участь! Несчастья, несправедливость, презрение от дворов, равнодушные народа, клеветы ваших соперников или тех, которые почитают себя ими; бедность, изгнание, а нередко и смерть в неизвестности, далеко от отечества — вот ваша награда!».⁸⁴ Число подобных выдержек можно было бы значительно умножить. Когда в 1802 г. во Франции появляется компиляция Ж. М. Б. Бен де Сен-Виктора «Великие поэты-несчастливцы», переизданная затем анонимно в 1804 г. и получившая довольно большую популярность, она сразу же привлекает к себе внимание в России, особенно в Вольном обществе любителей словесности, наук и художеств, где было много неимущих литераторов демократического происхождения. Бен де Сен-Виктор предлагал собрание жизнеописаний древних и новых поэтов — от Гомера до Ж. Б. Руссо, включая Данте, Камозанса, Тассо и Мильтона. Несколько особняком стояли биографии двух новейших поэтов — Мальфилатра и Жильбера. Цель автора — показать, что поэты, подлинные двигатели человеческой мысли, испытывали постоянные гонения со стороны современников, в особенности когда они стремились учить их, а не развлекать. Тем более печальна судьба гения, когда судьба наделяет его низким происхождением или бедностью. Бен де Сен-Виктор не делал из исторических прецедентов никаких радикальных выводов: напротив, он прославлял монархическое правление как наиболее благоприятное для расцвета искусств.⁸⁵ Тем не менее именно демократическое крыло литературы, вне зависимости от Бен де Сен-Виктора занятое проблемой социального положения писателя, особенно оживленно откликнулось на его книгу.

В 1806 г. «Любитель словесности» Н. Ф. Остолопова печатает «Список бедных авторов»,⁸⁶ а «Вестник Европы» переводит из Коцебу рассуждение «О бедности поэтов» с попыткой скорректировать «общее мнение», что бедность неразлучна с поэзией. В следующем

⁸³ Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 375.

⁸⁴ Лазарев С. Отрывок из похвального слова Декарту. Из Томаса // Утренняя заря. М., 1805. Кн. 3. С. 37.

⁸⁵ [Bens de Saint-Victor J. M. B.]. Les illustres infortunés, ou Vies d'hommes célèbres. Paris, 1804. P. 1—34.

⁸⁶ Любитель словесности. 1806. Кн. 3. С. 209—210; Коцебу. О бедности поэтов // Вестник Европы. 1806. № 14. С. 180—183; Минерва. 1807. Ч. 6. С. 102—119. См. подробнее: Горозова Р. М. Образ Тассо в русской романтической литературе // От романтизма к реализму. М., 1978. С. 122.

году «Минерва» перепечатывает из «Великих поэтов-несчастливцев» очерк о Тассо и некоторые другие.

«Тасс и Омир» — темы дружеских бесед Батюшкова и Гнедича, о которых Гнедич упоминал в послании «К К. Н. Батюшкову» (1807). Имена поэтов — знаки, отсылки к комплексам социальных и эстетических идей, «поэтические формулы с прочно закрепленным смыслом»,⁸⁷ предвосхищающие аллюзии гражданской поэзии 1820-х годов. Круг ассоциаций, облекающий эти имена, впрочем, достаточно широк; так, Гомер мог выступать в качестве «царя поэтов» и гения, преследуемого нищетой; Тассо, согласно Батюшкову, — «жертва любви и зависти», но вместе с тем он и жертва безумия, и губительных интриг двора.

В послании «К Тассу»⁸⁸ обозначается репертуар центральных проблем, которые будут в дальнейшем определять концепции символических биографий «поэтов-несчастливцев»: взаимоотношения поэта и власти («ласки царедворцев», за которыми стоит и сам Альфонс II д'Эсте), губительная любовь и, наконец, зависть. Эти проблемы составляют некую иерархию. Проблема «поэт и властитель» выдвигается в качестве первостепенной только к концу десятилетия, с ростом общественного радикализма и формированием декабристских настроений; хотя в Дружеском литературном обществе уже звучали слова осуждения по адресу поэтов, воспевавших «тиранов», сейчас, в период либеральных реформ начала александровского царствования, они не получают сколько-нибудь убедительной художественной реализации. Социальная ипостась темы представлена фигурой «бедного поэта». Гомер — ее «высокий» регистр. Компильция Бен де Сен-Виктора и ее журнальные популяризации подсказывали и другие имена. Известные импульсы давала и сатирическая традиция, идущая от Буало. Сатира «К уму своему» — излюбленная русскими сатириками на протяжении всего XVIII века, прямо наталкивала русских интерпретаторов на поиски печальных примеров общественного пренебрежения к поэзии. Так делал Пушкин в лицейском послании «К другу-стихотворцу» (1814), где оставил в стороне классическую тень Гомера и взял имена из эпох более близких. Бен де Сен-Виктор подсказывал ему имена Камюэнса, Ж. Б. Руссо. Совсем новым было имя Кострова, умершего лишь два десятилетия назад; анекдоты о нем (распространившиеся после выхода его сочинений в 1802 г.) рисовали образ беспечного поэта высокого таланта, наивного и житейски непрактичного, ставшего жертвой нищеты и равнодушия общества. Вслед за Пушкиным (и может быть, под его непосредственным влиянием) Кюхельбекер писал в «Участи поэтов» (1823): «Мрут с голоду Камюэнс и Костров».⁸⁹ Стремление обновить традиционный репертуар имен симптоматично: оно показывает, что в литературе уже зреют предпосылки

⁸⁷ Орлов Вл. Русские просветители 1790—1800-х годов. [М.; Л.], 1950. С. 403.

⁸⁸ Батюшков К. Н. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1964. С. 84 (впервые: Драматический вестник. 1808. Ч. 6. С. 62).

⁸⁹ Кюхельбекер В. К. Избр. произв. М.; Л., 1967. Т. 1. С. 185.

для идеологизированных поэтических биографий обобщающего смысла.

В сентябре 1809 г., узнав о смерти А. П. Бенитцкого, Батюшков писал Гнедичу: «Больно жаль Беницкого! Жильберт в нем воскрес и умер. Большие дарования, редкий, светлый ум».⁹⁰ Здесь едва ли не впервые знаком становится имя Жильбера. Пока оно обозначает только безвременно скончавшегося и преследуемого несчастьями талантливое поэта. Годом позже о Жильбере — «одном из остроумнейших французских сатириков» — вспоминает Дашков в своей рецензии на «Перевод из двух статей из Лагарпа» А. С. Шишкова и приводит язвительные строки Жильбера о Лагарпе.⁹¹

Очень характерно, что эти ранние упоминания идут из круга поэтов Вольного общества любителей словесности, наук и художеств или близких к нему; Гнедич, которому Батюшков адресовал свое письмо о Бенитцком, через десять лет станет одним из переводчиков знаменитой предсмертной оды Жильбера. В этой среде и начинается зарождение поэтической легенды о Жильбере, причем несколько ранее, чем она возникает под пером французских романтиков, прежде всего Ш. Нодье.

Биографическая версия, согласно которой французский поэт погиб от преследований, голода и нищеты, уже имела хождение во французской литературе: ее канонизировали Шатобриан в кратком примечании к «Гению христианства», Бен де Сен-Виктор в упоминавшейся книге и др. Она лишь отчасти имела реальные основания: Жильбер бедствовал только в ранней молодости; затем, вступив в ожесточенную литературную борьбу с «котерией» «философов»-энциклопедистов (с этой борьбой и были связаны его нападки на Лагарпа), он снискал себе материальную поддержку во враждебных «философам» кругах и умер не от голода, а от черепной травмы, полученной во время верховой прогулки.⁹² В биографическом очерке Ш. Нодье, приложенном к изданию сочинений Жильбера 1817 г. и затем перепечатававшемся, реальная фигура поэта приобрела романтизированный характер: в 1820—1830-е годы в элегиях и романах о Жильбере, вплоть до «Стелло» А. де Виньи (1832), мотив смерти Жильбера в больнице для бедных или на нищенском чердаке становится центральным. Он опирался не только на романтические представления о непонятом и загубленном гении, но и на поэтические признания самого Жильбера в элегии «Бедный поэт» («Le poète malheureux», 1772) и предсмертной «Оде IX, написанной в подражание нескольким псалмам» (1780).

Эти два произведения и находят отклик в русской элегической поэзии. В 1816 г. М. В. Милонов создает свой перевод «Бедного поэта», а тремя годами позже представляет в Вольное общество любителей словесности, наук и художеств не дошедший до нас «перевод последней Жильбертовой элегии», — без сомнения, «Оды IX. . .».

⁹⁰ Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 101.

⁹¹ Цветник. 1810. № 11. С. 280.

⁹² См. свод материалов о Жильбере и его русской рецепции в кн.: Французская элегия XVII—XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры. М., 1989. С. 606—609.

Первую строку особо отмечали «арзамасцы», считая его говорящей «воображению и сердцу». ⁹⁶ Реминисценция ее — в «Сетовании» Вяземского:

Ее уж нет, моей весны!
В тумане раннего заката
Потухло солнце старины. . . ⁹⁷

У позднего Дениса Давыдова:

Прошла, прошла пора
Тревожным радостям и бурным наслаждениям;
Потухла в сумраке весны моей заря. . . ⁹⁸

У С. Д. Нечаева («К сестре», 1825):

Мой вечер наступил — туманный, но безбурный. . . ⁹⁹

Милонов, таким образом, выделяет и усиливает традиционно элегические мотивы, даже привнося их в текст. Но и в разработке основной темы он сохраняет только общий контур стихотворения Жильбера. По существу, он не переводит, а пишет свое стихотворение на жильберовский сюжет, меняя даже облик лирического субъекта. «Несчастный поэт» Жильбера стремится к славе по следам Расина и Корнеля, пренебрегая слезами отца, удерживающего его у родного очага; он погибает жертвой несправедливости мира, где слава добывается интригами и пресмыкательством. Враги его — «неистовые соперники» (*fiers rivaux*). Все эти мотивы приобретают у Милонова отчетливо социальный характер; он раскрывает общественную семантику образа, уже определившуюся в Вольном обществе любителей словесности, наук и художеств. «Слава» для его поэта — общественное служение: «Тот мертвый человек, кто в обществе не славен». Он перефразирует строки Жильбера:

Здесь Гений лишь парит на крыльях златых
И низостью одной венок свой покупает,

чтобы развернуть далее апологию Поэта и поэзии:

Поэт давно лишен за то здесь прав своих,
Что языком богов меж смертными вещает!

Так намечается романтическая тема «поэта и толпы». Поэты, по Милонову, — «оракулы судеб, таинственники неба»:

Они бессмертие согражданам дают;
Похитив от богов бессмертия глаголы,
Как возвещатели величия людей,
Они передают потомству блеск царей
И кроют славою иль клятвами престолы!

⁹⁶ Арзамас и арзамасские протоколы. Л., 1934. С. 172.

⁹⁷ Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1880. Т. 3. С. 346 (впервые: Мнемозина. 1824. Кн. 1).

⁹⁸ Давыдов Д. Стихотворения. Л., 1984. С. 60.

⁹⁹ Поэты 1820—1830-х годов. Л., 1972. Т. 1. С. 115.

Последняя строка была изъята цензурой из издания стихотворений Милонова 1849 г., как и другая инвектива, направленная против пороков «света»:

Нет нужды, что не зрел он пышности столиц,
Где сильных насытить не могут оба света,
Бесчестных гордецов блестящих колесниц,
На кои смотрит чернь, толпясь, едва одета,
Где подлость и обман — достоинство сердец,
Где дарования, едва-едва развиты,
Нуждою в пеленах жестокою убиты! ¹⁰⁰

Все это совершенно оригинально. «Толпа» получает у Милонова социальную конкретизацию; это «сильные», «бесчестные гордецы». Им противостоит «бедный поэт». Другая группа его противников — «завистники», — конфликт, известный еще литературе XVIII в. Социальные оппозиции здесь те же, что и в послании Батюшкова «К Тассу» (1808): «зоилы», «бесчестная зависть», «ласки царедворцев», отравляющие душу. Но элегия Милонова уже тронута гражданскими веяниями преддекабристской эпохи.

Нет сомнения, что «Бедный поэт» predeterminedил тот пристальный интерес, который русская поэзия начинает с конца 1810-х годов проявлять и к другому автобиографическому произведению Жильбера — уже упомянутой «Оде IX, написанной в подражание несколькими псалмам». Ее переводят с начала 1820-х годов (Н. И. Гнедич, 1820; Ф. Н. Глинка, 1821; С. И. Висковатов, 1826; И. П. Борозна, 1828), и она рассматривается как аналог и «элегического псалма» — жанра, по существу, созданного Ф. Н. Глинкой. Седьмая строфа этого стихотворения была хрестоматийно известной; в переводе Глинки она приобрела отчетливо элегическое звучание:

На пышном празднике у жизни милой
Я, грустный, прогостил один лишь только день

И гасну медленно... и над моей могилой
Никто слезой мою не успокоит тень! ¹⁰¹

Гнедич дал точную формулу: «Увы, минутный гость я на земном пиру» ¹⁰² (в подлиннике: «au banquet de la vie infortuné convive»), и в этом виде она становится достоянием элегии. Популярность ее, впрочем, начинается ранее; уже в 1816 г. Вяземский перефразирует ее в своей «арзамасской» речи, а много позднее варьирует в своей элегии-инвективе «К ним»: «За трапезой мирской неспражднуемый

¹⁰⁰ Милонов М. В. Бедный поэт. (Вольный перевод из Жильберта) // Французская элегия XVIII—XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры. С. 51—63 (впервые, под названием «Несчастный поэт»: Сын отечества. 1816. № 31).

¹⁰¹ Глинка Ф. Н. Избр. произв. Л., 1957. С. 205 (впервые: Соревнователь. 1821. № 9).

¹⁰² Гнедич Н. И. Стихотворения. Л., 1956. С. 110 («К Провидению», 1819) (впервые: Сын отечества. 1820. № 40).

гость. . .».¹⁰³ В 1817 г. Пушкин включает эту формулу в элегическое послание «Князю А. М. Горчакову»:

Мне кажется: на жизненном пиру
Один с тоской явлюсь я, гость угрюмый,
Явлюсь на час — и одинок умру.¹⁰⁴

В том же году, в «Сократизме» Кюхельбекера:

...Он равной любовью любит
Вас, на пиру бытия быстрых, минутных гостей.¹⁰⁵

Жуковский включает ее в свой перевод «Шильонского узника»:

Без места на пиру земном,
Я был бы лишний гость на нем.¹⁰⁶

Уже в 1822 г. формула начинает пародироваться как общее место массовой элегии: «Минутный гость на жизненном пиру, я вяну!».¹⁰⁷ Тем не менее к 1830-м годам она переживает расцвет своей популярности. Ср. в «Элегии» (1829) А. Одоевского:

Как званый гость или случайный,
Пришел он в этот чудный мир.¹⁰⁸

Отголоски этого сравнения прослеживаются в ряде стихотворений Лермонтова, вплоть до «Думы» и «Как часто, пестрою толпою окружен».¹⁰⁹ В 1830 г. А. А. Шишков развертывает метафору в целое стихотворение, делая ее основой лирического сюжета («Незванный гость», 1830).¹¹⁰

Метафора эта доживает до 1840-х годов. Мы встречаем ее у Д. Струйского (Трилуного), в многочисленных вариациях — у Э. Губера и др., не говоря уже о прямых переводах из Жильбера.¹¹¹ В «Идите» Достоевского она перефразирована устами Ипполита: «...весь этот пир, которому нет конца, начал с того, что одного меня счел за лишнего?». Вслед за тем цитируется «знаменитая и классическая строфа» из стансов Жильбера, которую Достоевский по случайной,

¹⁰³ Арзамас и арзамасские протоколы. С. 136; *Вяземский П. А.* Стихотворения. Л., 1986. С. 222.

¹⁰⁴ *Пушкин.* Полн. собр. соч. Т. I. С. 255. Ср.: *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина, С. 165; *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 77.

¹⁰⁵ *Кюхельбекер В. К.* Избр. произв. Т. 1. С. 81 (впервые: Сын отечества. 1817. № 45).

¹⁰⁶ *Жуковский В. А.* Стихотворения. Л., 1940. Т. 2. С. 14.

¹⁰⁷ Увы и ах! Прозаическая галиматья. (Подражание новейшим элегическим поэтам) // *Благонамеренный.* 1822. № 37. С. 439.

¹⁰⁸ *Одоевский А. И.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1958. С. 81.

¹⁰⁹ *Эйхенбаум Б. 1)* Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924. С. 54—55; 2) Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961. С. 329.

¹¹⁰ Поэты 1820—1830-х годов. Т. 1. С. 416—417.

¹¹¹ Ср., например, подражание С. Висковатого (Новости литературы. 1826. Апрель. С. 56), перевод Вуича (Галатея. 1840. № 11. С. 189). Ср. также: *Струйский Д.* Радуга над кладбищем // *Альманах на 1838 год.* СПб. С. 87; *Губер Э.* Соч. СПб., 1859. Т. 1. С. 53, 128, 253 (стихотворения «На кладбище», «Жалоба», «Братоубийца»).

но очень характерной аберрации памяти определил как цитату из Мильвуа.¹¹²

Собрание элегий Мильвуа давало новые импульсы теме «бедного поэта».

Вторая книга элегий содержала стихотворения на античные сюжеты. В их числе были «Спор Гомера и Гесиода», «Нищий Гомер», «Последние минуты Вергилия».

Третья книга, озаглавленная «Chants é légiaques» — «элегические песни», включала «Гробницу персидского поэта».

Мильвуа последовательно расширял жанровые рамки элегии. В «Падении листьев», в «Умирающем поэте» разделились объект и субъект лирического повествования, «персонаж занял место поэта». В элегиях 2-й и 3-й книги этот персонаж получил временную, национальную и часто историческую определенность. Элегия начинала сближаться с эпическим повествованием, теряя нечто от своей субъективности. То, что сюжет нередко формировался за пределами стихотворения (как в «Последних минутах Вергилия»), было шагом навстречу решительно отвергаемой поэтом героиде.

Субъективная «унылая элегия» начинает приходить в сущности к тому же, к чему пришла своими путями «кладбищенская элегия», — к медитативному лирическому повествованию с объективированным героем. Разница заключалась в том, что во втором случае герой был отделен от лирического субъекта и являлся объектом медитации; в первом случае он вытеснял субъекта, становясь предметом авторского изображения.

В 1810-е годы Батюшков был единственным, кто как бы прошел вслед за Мильвуа два этапа эволюции элегии: от «Падения листьев» до «Спора Гомера и Гесиода».

«Спор Гомера и Гесиода», переведенный Батюшковым в конце 1816—начале 1817 г., под названием «Гезиод и Омир — соперники», входил во 2-ю книгу элегий Мильвуа и был включен Батюшковым также в раздел элегий «Опытов в стихах». При очевидной жанровой неканоничности этого стихотворения Батюшков не сомневался в его жанровой принадлежности; еще 27 ноября 1816 г. он сообщал Гнедичу, что «перевел прекрасную элегию Мильвуа „Гезиод и Омир“, которая дышит древностью».¹¹³ Есть все основания думать, что в своем стремлении расширить область элегии Батюшков учитывал опыт и этого стихотворения Мильвуа.

«Спор Гомера и Гесиода» сохранял общие структурные принципы элегии, но в деформированном виде. Первая часть — как это и обычно в элегии, экспозиция. Функция экспозиции, однако, изменилась: она более не является пейзажным суггестивным предвосхищением элегического монолога и несет сюжетные функции: дается краткий рассказ о погребальных празднествах, на которых и произойдет состязание певцов. Стремительная смена картин с

¹¹² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 8. С. 343; Т. 9. С. 452.

¹¹³ Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 412.

детальями, достигающими иной раз почти технологической конкретности («залейте студеной струей Пылающей оси и спицы»; «пылью и потом покрыты бойцы»), создает зрительное ощущение игр на ристалище; может быть, Батюшков воспользовался здесь стилистическими находками Гнедича, уже работавшего над воссозданием гомеровского эпоса. Для собственных творческих поисков русского поэта перевод «Спора. . .» был одним из путей преодоления «метонимического стиля». Но это уже тема особого исследования.

Заметим только, что Батюшков придал экспозиции особую автономность, употребив четырех- и трехстопный амфибрахий (все стихотворение, за исключением отдельных фрагментов, написано «элегическим» шестистопным ямбом).

Мильвуа сохранил и центральную часть традиционной элегии, но на месте монолога-ламентации оказался поэтический диалог — принадлежность классической идиллии. Идиллическое начало присутствует в споре; носителем его является Гесиод. Ему противопоставлено «высокое», одическое начало в песнях Гомера. Но и в том, и в другом случае то на периферии повествования, то выдвигаясь в центр проходит тема трагической судьбы обреченного на скитания нищего слепца Гомера. Она завершается в концовке, которая сохраняет свою функцию драматической развязки: награда присуждена Гесиоду, Гомер уходит со своим поводырем, скрываясь от скудных похвал; оба спешат покинуть благодарный край в поисках друзей, которых им не суждено найти. Эта тема непризнания поэта была важна для Мильвуа: она проходит и в «Уходе Эсхила», и особенно в «Могиле персидского поэта» в 3-й книге элегий; в связи с именем Гомера она еще раз возникает у него в «Нищенствующем Гомере». Батюшков решает ее несколько иначе. Неоднократно отмечалось, что он дописал концовку элегии, введя мотивы, отсутствующие в оригинале. Важно, какие это мотивы. Один из них — мотив преследующей поэта судьбы, которой он противостоит («До самой старости преследуемый роком, Но духом царь, не раб разгневанной судьбы»). Второй, еще подчеркнутый в авторском примечании к элегии — непосредственно продолжал и развивал тему «бедного поэта»: Гомер

... пристанища в Элладе не находит;
И где найдут его талант и нищета?

Оба эти мотива прямо проецируются в едва ли не самое значительное для истории жанра произведение Батюшкова — элегию «Умирающий Тасс».

«Умирающего Тасса» Батюшков считал своим лучшим произведением, и таково же было почти единодушное мнение современников. А. А. Бестужев писал, что одной этой элегии было бы достаточно, чтобы Батюшков «остался бы образцовым поэтом без

укора».¹¹⁴ Совершенно естественно, что ни один исследователь Батюшкова не прошел мимо нее, и к настоящему времени об «Умиравшем Тассе» существует довольно значительная литература. Еще Л. Н. Майков показал, что первоначальный замысел элегии восходит к посланию «К Тассу», где наметились общие контуры концепции характера — «жертвы любви и зависти»; это соответствовало тому представлению о биографии Тассо, которое начало утверждаться в Европе и России в начале XIX в. Круг источников Батюшкова известен лишь отчасти: в первую очередь это труды Сисмонди и Женгенэ, сочинения самого Тассо; несомненно, в поле его зрения были и многочисленные публикации, с XVIII в. появлявшиеся в русской печати.¹¹⁵ Исследователей занимал вопрос о степени оригинальности элегии; несмотря на то что сам Батюшков утверждал в письме к Гнедичу: «И сюжет, и все — мое. Собственная простота»,¹¹⁶ — оставалось необъясненным указание Кюхельбекера в дневнике, что он видел французский оригинал стихотворения в «Альманахе муз» 1790-х годов и что «автор — женщина».¹¹⁷ О том же источнике слышал и Пушкин. Поиски ранних биографов поэта не дали удовлетворительных результатов; лишь в последнее время Р. М. Горохова разъяснила, что имел в виду Кюхельбекер: это была элегия г-жи Дюфренуа «Смерть Тассо», действительно опубликованная в «Альманахе муз», но на 1812 г.; она появилась в числе нескольких сочинений на эту тему после объявленного Парижским филотехническим обществом конкурса.¹¹⁸ Построение элегии несколько напоминает «Умиравшего Тасса», тем не менее сходство это не дает оснований считать ее источником. Неоднократно писали и об автобиографическом содержании элегии (и это, несомненно, справедливо), но вопрос об автобиографизме «Умиравшего Тасса», о его оригинальности и о его месте в русской поэзии, равно как и вопрос об особенностях его литературной репутации — от восторженного приятия его в 1810—1820-е годы до суровой оценки Пушкина и Кюхельбекера, — не может быть решен до конца, если не поставить батюшковскую элегию в более широкий контекст истории жанра.

Существует известная и часто цитируемая прозаическая программа элегии, сообщенная Батюшковым Вяземскому в письме от

¹¹⁴ *Бестужев А. А.* Взгляд на старую и новую словесность в России // Полярная звезда, изданная А. Бестужевым и К. Рылевым. М.; Л., 1960. С. 21.

¹¹⁵ *Майков Л. Н.* Батюшков, его жизнь и сочинения. СПб., 1896. С. 176—184; *Горохова Р. М.* Тассо в России конца XVIII века. (Материалы к истории восприятия) // Русская культура XVIII века и западноевропейские литературы. Сб. статей. Л., 1980. С. 134 и след.

¹¹⁶ *Батюшков К. Н.* Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 423 (письмо от 27 февраля 1817 г.).

¹¹⁷ *Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи. С. 307.

¹¹⁸ *Горохова Р. М.* Пушкин и элегия К. Н. Батюшкова «Умиравший Тасс». (К вопросу о заметках Пушкина на полях «Опытов» Батюшкова) // Временник Пушкинской комиссии. 1976. Л., 1979. С. 38 и след.

4 марта 1817 г., когда работа над стихотворением еще продолжалась. «Но Тасс. . . а вот что Тасс: он умирает в Риме. Кругом его друзья и монахи. Из окна виден весь Рим и Тибр, и Капитолий, куда папа и кардиналы несут венец стихотворцу. Но он умирает и в последний желает еще взглянуть на Рим, „на древнее квиритов пепелище“. Солнце в сиянии потухает за Римом; и жизнь поэта! Вот сюжет».¹¹⁹ Несколько позднее он пишет Вяземскому, что придает особое значение построению: «мне нравятся план и ход более, нежели стихи».¹²⁰

Эта программа ясно показывает, что Батюшков выделял в элегии композиционные константы, обычные в элегиях об «умирающем поэте». Их легко обнаружить и в поэтическом тексте. Но они меняют или видоизменяют свою семантику.

Меняется прежде всего экспозиция. С ней происходит то же, что в элегии «Гезиод и Омир — соперники». Она теряет свой традиционно суггестивный характер, приобретает сюжетные функции и, так же как и у Мильвуа, играет роль контрастирующей картины. Любопытно, что даже содержание этих двух картин близко: описание праздника. Близость рождает и произвольную автореминисценцию. «Умирающий Тасс» начинается строками: «Какое торжество готовит древний Рим? Куда текут народа шумны волны?». «Гезиод и Омир»: «Народы, как волны, в Халкиду текли. . .». Связь с элегией Мильвуа, «дышащей древностью», заключается не только в этом, и даже не только в центральном образе поэта, гонимого судьбой. В «Умирающем Тассе» Батюшков делает самостоятельную попытку исторического дистанцирования действия и героя. Как и в «Гезиоде и Омيره. . .», в экспозиции нет метафорических перифрастических оборотов: они заменены прямой номинацией. Так, «келья» здесь не узкое, темное пространство, как в «Моих пенатах», а действительно келья монастыря св. Онуфрия, как поясняет Батюшков в специальном историческом примечании. Историческая перспектива, в которую помещена элегия, меняет значения слов и оттенки понятий. Когда Вяземский, привыкший к «метонимическому стилю» Батюшкова, упрекнул его за неуместное употребление слова «фортуна», Батюшков возразил, что значение слова нетривиально и почерпнуто им из Данте, Горация, Сенеки. Он строит монолог Тассо опираясь на его канцоны; он оправдывает эпитет «Италия моя» итальянским поэтическим словоупотреблением. Исторический и культурно-исторический подтекст «Умирающего Тасса» ощущался и современниками. В письме П. П. Татаринова Н. И. Бахтину от 10 января 1818 г. мы находим любопытный комментарий к батюшковским эпитетам, которые Бахтин подвергал рационалистической критике. «Почему Тибр вечный, спрашиваете вы, — и почему поитель всех племен?», — пишет Татаринов. — «Вот почему. Рим назывался вечным градом, *ville éternelle*. Все его здания обречены были вечности по тщеславию Римлян. Сие имя и теперь он имеет; следовательно, и Тибру можно и должно дать прилагательное вечный уже и потому,

¹¹⁹ Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 425.

¹²⁰ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 325, 244.

что он за несколько тысяч лет был известен <...> Рим властвовал некогда над двумя третями тогда известного мира; все народы имели в нем не только своих богов, но и свои храмы и в известное время приходили все на поклонение и, следовательно, пили воду Тибра, а оттого он и назван поителем всех племен <...> Забыл сказать, что в Риме и по сие время дорога, по которой целые племена на поклонение приходили, носит имя *Via вечная*». ¹²¹

Множественность культурно-исторических коннотаций и создает тот эффект, который заметил Плетнев, говоря, что «одно слово» в элегии иногда «становится источником бесчисленного множества других мыслей». ¹²² Его можно проиллюстрировать на многих примерах, хотя бы на том, который приводил Плетнев, не давая ему сколько-нибудь подробного объяснения, — на выражении «лебедь сладостный», примененном к Тассу и носящем на себе печать стилизации под европейский петраркизм (ср. эпитет «сладостный» — «dolce»). Сфера ассоциаций, однако, шире: сравнение с лебедем — не только образное обозначение предсмертной песни, но и ведущее к античности уподобление. Батюшков уже воспользовался им в «Гезиоде и Омيره»:

Сын дивный Мелеса! И лебедь белоснежный
На синем Стримоне, проводя страшный час,
Не слаще твоего поет в последний раз!

Гораций (*Carmina*, IV, 2) называл лебедем Пиндара, но и самого его называли «авзонийским лебедем». В русской литературе была широко известна ода Державина «Лебедь» (1804) — свободный перевод X оды 2-й книги «Од» Горация о посмертном превращении поэта в лебедя. Пушкин в черновиках «Воспоминаний в Царском Селе» сравнивает Державина с «лебедем стран Еллины» — конечно, с Пиндаром, ¹²³ а лицеист Дельвиг начинает свое поэтическое обращение к Пушкину с перифраза «Лебедь цветущей Авзонии». ¹²⁴ «Лебедь сладостный» у Батюшкова, таким образом, — целая цепь ассоциаций, облекающих «культурное слово». Все они, однако, одинаково ориентированы и образуют гомогенное семантическое поле. Это уже принцип «антологической» лирики.

При всем том, как мы говорили, в «Тассе» сохранена элегическая структура: за экспозицией идет монолог поэта. Монолог как бы сочетает в себе черты монологов двух жанровых групп: элегий о «бедном поэте» (типа жильберовской) и об «умирающем поэте». От первой идет биографическая ретроспекция, от второй — предсмертная ламентация.

Воспоминания о детстве, вложенные в уста Тассо, опирались более всего на автобиографическую канцону Тассо «К Метаврину».

¹²¹ Временник Пушкинской комиссии. 1975. Л., 1979. С. 103.

¹²² Плетнев П. А. Сочинения и переписка. Т. 1. С. 106.

¹²³ Пушкин. Полн. собр. соч. Т. I. С. 356.

¹²⁴ Дельвиг А. А. Соч. Л., 1986. С. 65, 388. Ср.: Алексеев М. II. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...». Проблемы его изучения. Л., 1967. С. 180—199.

Тассо вспоминал о своем детстве — разлуке с матерью, скитальчестве с ранних лет. Начиная с Л. Н. Майкова все биографы Батюшкова указывают на автобиографический характер этих строк «Умиряющего Тассо»: Батюшков также потерял мать в детстве. Но этот же мотив присутствует и в «Бедном поэте» Жильбера. Здесь не просто частное совпадение. Раннее сиротство — существенный элемент именно литературной биографии «бедного поэта», как и его изгнанничество. Изгнанники — Тассо, Гомер, Овидий, о котором Батюшков собирался писать особую элегию, видя в его судьбе сюжет еще более благодарный, чем биография Тассо. Изгнанник и Данте, о котором также собирался писать Батюшков. Без сомнения, тень великого флорентинца выростала за строками монолога Тассо: «Где мой насущный хлеб Слезами скорби не кропился?», — парафразой хрестоматийно известной цитаты из «Рая» (песнь XVII, ст. 58—59), фрагмента, где Каччагвида предсказывает Данте его судьбу: «Ты узнаешь, сколь горек чужой хлеб. . .». Вместе с тем, изгнанничество — это хорошо известный в творчестве Батюшкова автобиографический мотив «странника», в его драматической форме. Наконец, важнейшие, опорные мотивы, на которых строилась традиционная концепция образа Тассо: несчастная любовь и сумасшествие, — прямая проекция биографии «поэта-несчастливца» на размышления о собственной судьбе: об угрожающем ему наследственном безумии Батюшков постоянно думал, думал и тогда, когда замышлял элегию о Тассо.¹²⁵

История последнего биографического и литературного мотива особенно интересна. Известно, что Батюшков издавна и внимательно следил за судьбой Озерова, жизнь и смерть которого облекались литературной легендой. Пережив триумф первого драматурга времени, Озеров не выдержал сценического падения своей «Поликсены», впал в состояние помешательства и скончался 5 сентября 1816 г., за полгода до начала работы над «Умиряющим Тассом». Безумие и смерть его приписывали козням врагов и «завистников», погубивших «Поликсену».¹²⁶ Батюшков, некогда сам адресовавший Озерову басню «Пастух и соловей» (1807), осуждающую «зоилов» поэта, конечно, разделял полемическую версию, согласно которой завистником Озерова был А. А. Шаховской; он, без сомнения, знал послания друг к другу Жуковского, Вяземского, В. Л. Пушкина, «Письмо к новейшему Аристофану» Д. В. Дашкова; в статье о Петрарке он проводил прямую параллель между Озеровым и Тассо, с выводом: «великое дарование и великое страдание — почти одно и то же».¹²⁷ Ассоциация «Озеров — Тассо» присутствовала на пе-

¹²⁵ См.: *Кошелев В.* Константин Батюшков. Странствия и страсти. М., 1987. С. 15—16.

¹²⁶ О степени достоверности этой легенды см.: *Гиллельсон М. И.* Молодой Пушкин и арзамасское братство. Л., 1974. С. 34; *Медведева И. Н.* Владислав Озеров // *Озеров В. А.* Трагедии. Стихотворения. Л., 1960. С. 44 и след.; *Гозенпуд А. А.* А. А. Шаховской // *Шаховской А. А.* Комедии. Стихотворения. Л., 1961. С. 25—26.

¹²⁷ *Фридман Н. В.* Поэзия Батюшкова. М., 1971. С. 194. Ср.: *Жуковский В. А.* Стихотворения. Л., 1940. Т. 1. С. 141, 495 (примеч. Ц. Вольпе).

риферии «Умиряющего Тасса», как, вероятно, и ассоциация с Жильбером. также умершим в состоянии безумия.

И, быть может, наиболее показательно, что важнейшая и очень личная для Батюшкова тема вовсе не отразилась в его элегии. Она не стала еще концептуальным, конструктивным моментом биографической легенды. В послании Жуковского к Вяземскому и В. Л. Пушкину (1814, опубл. 1815), где наметились ее общие контуры, тема сумасшествия Озерова обойдена не только по этическим причинам. В полном соответствии с сентиментальной психологией и моральной философией она была интерпретирована как «чувствительность», совершенно так же, как это было когда-то с Соковниной, адресатом «Элегии» Андрея Тургенева. «Зависть» «вплела тернии» в лавровый венок поэта, и он «угаснул от печали». Равным образом для доромантического сознания безумие Жильбера не является существенно важным моментом его биографии. Тема не попала еще в эстетический фокус; она привлечет к себе внимание спустя десятилетие слишком. Так, в 1828 г. Е. Ф. Розен в «Видении Тасса» сделает основной темой бред безумца, одержимого «демоном искусства», пожирающего разум и жизнь. Н. Кукольник введет в свою «драматическую фантазию» «Торквато Тассо» (1833) мотив «высокого безумия».¹²⁸ В «Умиряющем Тассе» сумасшествие поэта интерпретировано только как «великое страдание», и в этом смысле напоминает трактовку образа Озерова и всей галереи «бедных поэтов», но с одним существенным различием. Причины «страдания» Батюшков лишь отчасти усматривает в преследованиях Альфонса и кознях завистников. Все эти драматические моменты биографии героя предстают у него как проявления надличной воли «железной судьбы». Это очень точно заметил уже Плетнев, процитировавший в своем разборе строки: «Ничто не укротит железных судьбы, Не знающей к несчастному пощады» — как «важную моральную истину» и затем развивший ее в собственном стихотворении «Судьба» (1823).¹²⁹

Все это — как и проходящий через первую часть монолога мотив стремления к славе — также присутствует в элегиях о «бедном поэте», в частности у Жильбера.

Перед нами тот тип элегического автобиографизма, который мы уже прослеживали на примере перевода Милонова из Жильбера. Автобиографический мотив теряет свою индивидуальность, поглощаясь типовым целым. Система имен-знаков продолжала действовать, диктуя свою меру и уровень обобщения. Если в пределах суггестивной системы «кладбищенской элегии» и в связанных с нею романсах и песнях Жуковский, по цитированному уже тонкому замечанию И. М. Семенко, не столько анализировал душевный мир, сколько стремился активизировать в своих читателях их соб-

¹²⁸ Московский телеграф. 1828. № 16; Поэты 1820—1830-х годов. Т. 1. С. 556—560; Горозова Р. М. Образ Тассо в русской романтической литературе. С. 164 и след.

¹²⁹ Плетнев П. А. Сочинения и переписка. Т. 1. С. 100; Поэты 1820—1830-х годов. Т. 1. С. 338, 738—739.

ственный душевный опыт; если в «Идеалах» он осмыслял этот опыт в общих категориях моральной философии, то «унылая элегия» вплетает его в общую концепцию элегической биографии.

Если первая часть монолога Тасса тяготеет к элегическим монограммам «бедного поэта», то заключительная его часть, непосредственно подводящая к концовке, это «*novissima verba*» «умирающего поэта», со сходной деформацией традиционных элегических мотивов. Прежде всего здесь ясно читаемая пейзажная метафора: угасание дня — угасание жизни, которую Батюшков особо отмечал и в прозаической программе. Функционально она равнозначна падению последнего листа в элегии Мильвуа или угасанию лампы в концовке его же «Умирающего поэта». Батюшков повышает экспрессивность метафоры: Тассо смотрит на величественную картину заходящего солнца («царь светил на западе пылает»). В цитированном уже нами письме Татаринова Бахтину содержится весьма примечательная символическая трактовка пейзажа. «На умирающего, который силится уверить себя, что есть другая после сей жизни, — пишет он, — более всего действует природа, вечно возобновляющаяся, и какое доказательство и обыкновеннее и величественнее того светила, которое оставляет землю для того только, чтобы опять осветить ее через несколько часов и показаться на противоположной стороне». Он напоминает Бахтину о Руссо, который в час смерти велел приблизить себя к окну «и, глядя на заходящее спокойно и величественно солнце, испустил дух»,¹³⁰ и не исключено, что эта ассоциация присутствовала в сознании самого Батюшкова. Таким образом, мы должны сделать важное уточнение: сцена смерти Тассо, несомненно, проецирована на концовки элегий не просто об «умирающем поэте», но об «умирающем христианине» (или поэте-христианине), образцы которых в русской поэзии станут появляться позднее, как и давший им импульс «Умирающий христианин» Ламартина; мы помним, однако, что стихи Попа на эту тему были известны в русской поэзии уже в конце XVIII века. От этой традиции идет обращение Тассо к друзьям:

О братья! о друзья! не плачьте надо мной:
Ваш друг достиг давно желанной цели.
Отыдет с миром он, и верой укреплен,
Мучительной кончины не приметит.¹³¹

Ср. у В. Н. Олина в «Умирающем христианине»:

Но что? Когда мой дух парит к царю небес,
Я слышу вопли — глас сердечного мученья?
Друзья! над прахом вы струите токи слез!
Вы плачете: а я из чаши искупленья
Испил забвенья бед... и из мятежных волн
В небесну пристань мой вбежал уж легкий челн!¹³²

¹³⁰ Временник Пушкинской комиссии. 1975. Л., 1979. С. 102.

¹³¹ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 330.

¹³² Русский инвалид. 1822. № 20. 23 января. С. 80.

Эти стихи не связаны с элегией Батюшкова: они — перевод из Ламартина, но типологическая близость приобретает здесь почти текстуальный характер. Что же касается самой поэтической идеи, то ее мы имели случай наблюдать во всех поздних элегиях Батюшкова: это идея «обновления существования» через отречение от земной оболочки, но развернутая и детализированная. В мире вечных сущностей реализуется и платоническое чувство: подобно Лауре или Беатриче Элеонора должна встретить своего певца «среди ангелов». Через десять лет или около того А. А. Дельвиг, словно в полемике с Батюшковым, напишет сцену этого свидания в потустороннем мире, наделив любовников неостывшей земной страстью. Но это будет также уже романтическая трактовка.

«Умиравший Тасс» открывал пути к ней, но своей эстетической сущностью принадлежал еще «элегической школе» и сентиментальной (или преромантической) эстетике. Вместе с тем у Батюшкова были основания считать эту элегию одним из высших своих достижений, а у его современников — соглашаться с ним. В «Умиравшем Тассе» завершалась целая линия развития русской «унылой элегии», и традиционные мотивы, бывшие органической особенностью всего жанра, приобрели здесь индивидуальную и потому совершенно оригинальную форму. С другой стороны, элегия как бы сконцентрировала в себе основные поэтические идеи поздней лирики Батюшкова. Она обозначала веху, от которой поэт должен был двигаться дальше, если бы первые симптомы болезни не прекратили его эволюции. Критическая оценка «Умиравшего Тасса» в устах Пушкина и Кюхельбекера была голосом нового поколения, переоценивающего полученное им наследие и начавшего с борьбы против «элегической школы» в целом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ



Мы попытались проследить эволюцию русской элегии до конца 1810-х годов, и здесь вынуждены остановить исследование. 1820-е годы — время Пушкина и его поэтической генерации — совершенно особая эпоха. В начале этого десятилетия физически сходит со сцены Батюшков, поэтические же искания Жуковского совершаются уже на иных путях. Описание этого этапа развития элегического жанра потребовало бы новой книги, не меньшего объема, чем настоящая.

Нам остается поэтому лишь подвести некоторые итоги и наметить самые общие перспективы дальнейшего изучения.

В самом начале работы мы оговорили условность понятия «элегическая школа». Очевидно, что никакой «школы» в традиционном понимании русские элегики 1800—1820-х годов не составляли. «Элегическая школа» — обозначение совокупности поэтов, объединенных близостью или даже общностью поэтического мировоззрения, метода и стиля. История ее поэтому есть история не группы, а поэтических идей и поэтических форм. Основные черты ее стиля описаны в известной книге Л. Я. Гинзбург «О лирике» (1964; 2-е изд. — 1974), но это блестящее исследование не ставило себе задачи последовательно проследить ее эволюцию. Между тем, только пройдя за нею весь путь развития от истоков до разрушения, мы можем с известной степенью полноты представить ее себе как культурный феномен. Он соответствует лишь одной, строго определенной фазе исторического развития элегического жанра.

В каждую эпоху индивидуальное «я» поэта-элегика представало в художественном тексте в виде некой концепции. В «элегической школе» это была сентиментальная концепция личности, иногда с чертами преромантизма; ее основой были сентиментальная эстетика и поэтика, моральная философия и этический кодекс. Лирический субъект русской элегии 1800—1810-х годов — «чувствительный человек» в его разнообразных модификациях, а ее образцы и ориентиры — поэты доромантической эпохи: Грей, Шиллер, Парни, Мильвуа, Гельти, Маттисон, Тидге, предшественники и предтечи романтической лирики, которая переоценивала их наследие, никогда не принимая его полностью. Вызванные на русскую почву как

типологические представители общеевропейского лирического жанра, образцы эти подвергались переосмыслению, впитывая новую систему философских и художественных идей. Так происходило и с Шиллером, и с Парни. Вообще же русская элегия начала века прошла тот же путь, что и элегия Запада — английская, немецкая, французская: она последовательно освобождалась от стилистики и моральной философии XVIII столетия, от его этического и религиозного релятивизма и скептицизма, от его рационалистических начал, — от всего того, что считалось наследием «века Вольтера». В ней нарастали спиритуалистические тенденции.

Они сказались в «Умиравшем Тассе» Батюшкова — шедевре, который произвела «элегическая школа» перед тем, как творческие силы ее начали иссякать.

Именно в этот момент на сцену являются молодой Пушкин и с ним плеяда учеников Батюшкова и Жуковского — выученики и ренегаты «элегической школы», впитавшие дух общественного подъема, пробужденный войной 1812 года. Они приносят в литературу радостное переживание бытия, доходящее до языческого упоения жизнью и молодостью. Своеобразные «штюрмеры» в русской литературной истории, они неизбежно должны были прийти к отрицанию сентиментальной традиции и посягнуть на ее кумиров.

В начале 1820-х годов Пушкин читает «Опыты в стихах» Батюшкова и помечает на полях перед «Умиравшим Тассом»: «Эта элегия конечно ниже своей славы. Я не видал элегии, давшей Б. (атюшкову) повод к своему стихотворению, но сравните „Сетования Тасса“ поэта Байрона с сим тощим произведением. Тасс дышал любовью и всеми страстями, а здесь кроме славолубия и добродушия (. . .) ничего не видно. Это умирающий В (асилий) Л (ьвович) — а не Торквато».¹

Эта заметка — целая концепция глубокого эстетического смысла. Байрон в начале 1820-х годов — кумир нарождающейся романтической школы.

Василий Львович Пушкин — типовое обозначение архаических и осмеиваемых черт сентиментального эпигонства.

Герой признанного, «вершинного» произведения «элегической школы» предстает глазам Пушкина как субъект отживающей свой век сентиментальной лирики.

Ему противопоставлен байронический герой, с его характерными чертами, которые здесь нет нужды описывать.

Это были выходы на поверхность ростков нового литературного сознания и нового, впервые осознающего себя, художественного метода.

¹ Пушкин. Полн. собр. соч. [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1949. Т. XII. С. 283.

- А. Н. 79
 Аббт Т. 17, 18, 48, 59, 69, 170
 Август (Кай Юлий Цезарь Октавиан) 92
 Августин Блаженный 197
 Александр I 36, 155, 167
 Алексеев М. П. 149, 228
 Алкей 133
 Альтшуллер М. Г. 104
 Альфонс II д'Эсте 218, 230
 Анакреон 12, 92, 97, 183, 184
 Арзуманова М. А. 54
 Ариосто Л. 157
 Аристофан 229
 Архангельский А. С. 33, 61, 75, 85, 113
 Ахматова А. А. 52
 Бабко В. А. 123
 Багратион П. И. 166, 167
 Байрон Дж. Н. Г. 27, 204, 214, 234
 Бакунин М. А. 20
 Баранов Д. О. 12
 Баратынский Е. А. 6, 21, 64, 123, 171, 194, 205, 207, 210, 211, 213
 Батюшков К. Н. 4—6, 12, 38, 42, 44, 57, 58, 64, 74, 75, 80—83, 88—110, 115, 125, 128, 129, 132—137, 153, 156—170, 172—177, 180, 182—184, 187—190, 192—207, 209—211, 218, 219, 224—234
 Бахтин М. М. 58, 59
 Бахтин Н. И. 227, 231
 Белянский В. Г. 20, 145, 178
 Белокриницкая С. С. 151
 Бен де Сен-Виктор Ж.-М.-Б. 217—219
 Бенедиктов В. Г. 188
 Веницкий А. П. 115, 219
 Беньян Дж. 141
 Берк Э. 17, 53, 54, 65
 Берков П. Н. 81
 Берковский Н. Я. 136
 Бернар П.-Ж. 96
 Бернарден де Сен-Пьер Ж.-А. 87, 181
 Берген А., де 19, 90, 118, 165, 190—192
 Бестужев-Марлинский А. А. 159, 179, 180, 183, 216, 225, 226
 Бесценный А. 137
 Бетлер С. 217
 Библихин В. В. 198
 Благой Д. Д. 168
 Блудов Д. Н. 75, 101, 106, 110, 157
 Блэр Р. 4, 59
 Бобров С. С. 42, 56
 Бонне Ш. 13, 130
 Бороздна И. П. 212, 214, 222
 Боткин В. П. 20
 Бриммер В. К. 119
 Брукс К. 51, 60
 Бруханский А. Н. 12
 Буало Депрео Н. 16, 19, 86, 116, 181, 218
 Бурцов А. П. 178—180, 184
 Бутервек Ф. 150
 Буше Ф. 192
 Бычков И. А. 75
 В. В. (Дмитриев М. А.?) 50
 Вакенродер В.-Г. 65, 66, 150—152
 Ванло (Ватто А. Г.) 192
 Вацуро В. Э. 23, 40, 61, 125, 156, 159, 177
 Вацуро Л. В. 7
 Великопольский И. Е. 212
 Вельшев-Волынец Д. И. 12
 Вендрих Ф.-Г. 112
 Веневитинов Д. В. 46, 64
 Вергилий Публий Марон 68, 127, 129, 132
 Верховский Н. П. 103
 Веселовский А. Н. 23, 32, 75, 93, 112, 113
 Ветцель Ф.-Г. 144
 Вигель Ф. Ф. 176
 Виже Л.-Ж.-Б.-Э. 180, 181
 Визе Б., фон 29, 66, 133, 139, 141, 161
 Виланд К.-М. 34, 35, 112, 119
 Вилламов И. Г. 58
 Винкельман И.-И. 133
 Виноградов В. В. 41, 118, 162, 168, 202, 223
 Виньи А., де 219
 Виротайнен М. Н. 23, 40, 61
 Висковатов С. И. 222, 223
 Воейков А. Ф. 20, 24, 60, 100, 108, 125
 Воейкова (урожд. Протасова) А. А. 50
 Волков А. А. 214
 Вольпе Ц. С. 40, 50, 55, 110, 114, 136, 150
 Вольтер (наст. имя Аруз Ф.-М.) 11, 12, 27, 32, 33, 38, 87, 96, 115, 181, 216, 234
 Всеволожский А. В. 190
 Уич Н. Е. 223
 Вяземская В. Ф. 38
 Вяземский П. А. 33, 70, 88, 100, 102, 104, 108—110, 115, 157—159, 166, 171, 176, 177, 180, 184, 185, 191, 192, 199, 200, 204, 216, 221, 222, 226, 227, 229, 230
 Галлер А. 29, 84
 Галюн И. П. 128, 129, 131
 Гарве Х. 29
 Гаспаров М. Л. 72
 Гельти Л.-Г.-Х. 128—131, 149, 233
 Георгиевский И. С. 172, 173
 Гердер И.-Г. 17—19, 35, 48, 59, 69, 119, 125, 133, 170, 197
 Гернинг И., фон 128
 Гесиод (Гезиод) 132, 224, 225, 227, 228
 Геснер С. 20
 Гете И.-В. 27, 35, 38, 39, 81, 125, 136, 138, 139, 144, 172, 204, 208
 Гиллельсон М. И. 7, 229
 Гинзбург Л. Я. 11, 21, 52, 64, 233
 Гиппиус В. В. 118
 Глебов Д. П. 41, 61, 165, 166, 194, 203, 212
 Глейм И.-В.-Л. 174

- Глинка С. Н. 80
 Глинка Ф. Н. 156, 157, 222
 Гнедич Н. И. 97, 100, 103—105, 115, 119, 133, 158, 172, 183, 194, 195, 208, 218—220, 222, 224—226
 Гозенпуд А. А. 7, 229
 Голдсмит О. 49, 72, 74
 Голенищев-Кутузов П. И. 48, 67, 68, 72
 Гомер (Омир) 132, 217, 218, 224, 225
 Гораций Квинт Флакк 82, 83, 91—95, 97—102, 105, 113, 115, 116, 129, 132—134, 227, 228
 Горбенко Е. П. 171, 172
 Горохова Р. М. 209, 217, 226, 230
 Горчаков А. М. 184, 223
 Грамматин Н. Ф. 110
 Грей Т. 4, 14, 16, 18, 40, 41, 44, 48—52, 54, 55, 57, 59, 62, 63, 67, 68, 71, 72, 75, 76, 130, 160, 164, 167, 205, 233
 Грессе Ж.-Б. 88, 92, 97, 180—182
 Греч Н. И. 70
 Григорьев В. Н. 205
 Грот Я. К. 173
 Губер Э. И. 223
 Гуковский Г. А. 3, 8, 65—67, 79, 104, 154, 170, 175, 191
 Гумбольдт В., фон 117
 Давыдов Д. В. 107, 154, 156, 176—192, 194, 195, 199, 200, 204, 213, 221
 Даль В. И. 77, 96
 Данилевский Р. Ю. 28, 30, 31, 66, 116
 Данте Алигьери 217, 227, 229
 Дашков Д. В. 33, 116, 157, 193, 219, 229
 Декарт Р. 78, 217
 Делиль Ж. 26, 60, 68
 Дельвиг А. А. 42, 64, 171, 228, 232
 Державин Г. Р. 8, 11, 40, 42, 49, 67, 68, 72, 78, 96, 101, 147, 156, 159, 168, 175, 176, 201, 228
 Дмитриев А. И. 14
 Дмитриев А. С. 66
 Дмитриев И. И. 12, 26, 32, 33, 44, 78, 79, 87, 88, 115, 118, 123, 125, 180, 201
 Дмитриев М. А. 50, 137
 Долгорукий И. М. 67
 Достоевский Ф. М. 223, 224
 Драйден Дж. 71
 Дрейпер Дж. 44, 51
 Дубницкий Д. Н. 7
 Дюфренуа А.-Ж. 226
 Екатерина II 88
 Ермакова-Битнер Г. В. 180
 Ефремов П. А. 112, 151
 Жан-Поль (Рихтер И.-П.) 32, 69
 Женгенз П.-Л. 86, 197, 226
 Жерве К. 58
 Жильбер Н. 119, 125, 217, 219—223, 228
 Жирмунский В. М. 27, 38
 Жихарев С. П. 67, 122
 Жокур Л. 16
 Жомини Г., барон 185
 Жуковский В. А. 4—6, 15, 16, 19—25, 28, 31—33, 35, 37—42, 44, 46—52, 54—57, 61—68, 70—76, 81, 84—86, 89—95, 98—107, 109—132, 134—138, 140—152, 156, 157, 160, 164—166, 168—177, 181, 182, 184, 186, 190—193, 196, 198, 200—204, 206—209, 212, 223, 229, 230, 233
 Заборов П. Р. 12, 32, 203, 205, 209, 213
 Западов В. А. 68
 Зейдлиц К. К. 40
 Зорин А. Л. 12, 195, 196, 201
 Зубков Н. Н. 195, 196, 201
 Зильцер И.-Г. 19
 Иванова Т. И. 185, 190, 191
 Иванчин-Писарев Н. Д. 87, 208
 Иезуитова Р. В. 32
 Измайлов А. Е. 115, 180
 Измайлов В. В. 14, 23, 32, 54, 60, 87
 Иоанн Масон 20
 Истрин В. М. 20—24, 28, 30—32, 35, 38, 39, 85, 208
 Иффланд А.-В. 27
 К—в П. 16
 Кайсаров А. С. 23, 24, 28, 31, 35, 36, 46, 84
 Кайсаров М. С. 22—24
 Кайсаров П. С. 37, 41
 Кайсаровы 20
 Калайдович П. Ф. 77
 Каменев Г. П. 59, 78
 Каменский З. А. 70
 Камознс Л., де 217, 218
 Кант И. 29, 69, 121, 150
 Кантемир А. Д. 32, 33
 Канунова Ф. Э. 19, 22
 Капнист В. В. 44
 Катулл Гай Валерий 133
 Карамзин Н. М. 8—13, 20, 23—27, 29—33, 35, 36, 40, 44, 45, 50, 53, 60, 65, 67, 68, 72, 77—81, 83, 87, 88, 92, 104, 108, 111, 112, 114, 118, 120, 130, 136, 157, 158, 174, 189, 190, 193, 195, 217
 Кац Б. А. 202
 Каченовский М. Т. 115, 216
 Клейст Э., фон 13, 51, 125, 127, 149, 166
 Клопшток Ф.-Г. 130
 Княжевич В. М. 116, 117, 120, 124
 Козельский Ф. Я. 9, 11
 Козицкий Г. В. 21
 Козлов В. И. 124—126, 208
 Козлов И. И. 204
 Козловский П. Б. 48
 Козмин Н. К. 216
 Кокошкин Ф. Ф. 42
 Колардо Ш.-П. 60, 61, 170
 Кондильяк Э.-Б. 19

- Корнель П. 221
 Корф Г.-А. 138
 Костров Е. И. 218
 Коцебу А.-Ф.-Ф., фон 27, 217
 Кочеткова Н. Д., 81
 Кошелев В. А. 80, 94, 172, 194, 229
 Креницын А. Н. 123
 Кромвель О. 48, 76
 Кроненберг Б. 3, 9
 Кропотов А. Ф. 164, 165
 Крылов А. А. 41, 212
 Крылов И. А. 51, 118
 Кукольник Н. В. 230
 Кулакова Л. И. 79, 81
 Кумпан К. А. 109
 Курциус Э.-Р. 127
 Кутузов М. И. 155
 Кушкина С. А. 192
 Кюхельбекер В. К. 6, 44, 45, 58, 64, 150, 152, 166, 171, 172, 174, 212, 218, 223
- Лагарп Ж.-Ф. 16, 219
 Лазарев С. 217
 Ламартин А., де 63, 89, 165, 197, 198, 204, 214, 215, 231, 232
 Лангбейн А.-Ф.-Э. 119
 Ланда С. С. 36
 Лафар Ш.-О., де 76, 91, 92, 96, 97, 133
 Лафатер И.-К. 35
 Лафонтен Ж., де 94, 97
 Лебедева О. Б. 68
 Левик В. В. 4
 Левин Ю. Д. 7, 14, 41, 45, 48, 61, 214
 Легуве Г.-М.-Ж.-Б. 165
 Лейбниц Г.-В. 29
 Леонар Н.-Ж. 209
 Лермонтов М. Ю. 107, 159, 223
 Лессинг Г.-Э. 17, 133
 Лихачев Д. С. 129
 Лобанов В. В. 54, 130
 Локк Дж. 33, 53
 Ломоносов М. В. 25, 196, 201
 Лопухин И. В. 20
 Лосев А. Ф. 138
 Лотман Ю. М. 11, 13, 20, 24, 28, 46, 79
 Луазон Ш. 213
 Львов П. Ю. 15, 87
 Львов Ф. П. 122
 Льюис М.-Г. 53
- Магницкий М. Л. 12
 Майков В. И. 78
 Майков Л. Н. 38, 80, 91, 104, 157, 160, 172, 193, 226, 229
 Майоров Г. Г. 197
 Макаров М. Н. 124, 165
 Макогоненко Г. П. 21, 111
 Макферсон Дж. см. Оссиан
 Малерб Ф. 86, 214
 Мальтебрэн (Мальт К. Бренн) 16, 17, 70
 Мальфилатр Ж.-Ш.-Л. 217, 220
- Мальцев В. 214
 Манн Ю. В. 67, 127
 Марин С. Н. 42, 99, 100, 103, 115, 116, 120, 122, 155, 180, 210, 211
 Маркевич Н. А. 57, 58
 Мармонтель Ж.-Ф. 16
 Маро К. 19
 Мартос И. П. 42
 Масальский К. П. 58
 Маттисон Ф., фон 69, 93, 106, 107, 129—132, 134—137, 144, 149, 152, 160, 161, 163—165, 167, 193, 233
 Матяш С. А. 72, 146
 Медведева И. Н. 229
 Межаков П. А. 42
 Мелетинский Е. М. 136
 Мендельсон М. 17
 Мерзляков А. Ф. 20, 24, 25, 28, 37, 40, 41, 44, 48, 83—85, 89, 113
 Местр Кс., де 137
 Мещерский А. И. 159, 201
 Милонов М. В. 6, 42, 61, 98—100, 102, 103, 115—117, 119—125, 155, 180, 205—207, 209—211, 219—223, 230
 Мильвуа Ш., де 17, 19, 64, 69, 118, 165, 170, 203—206, 209—216, 224, 225, 227
 Мильтон Дж. 48, 50—52, 76, 217
 Мильчина В. А. 86, 205, 209
 Миних Б.-Х. 175, 176
 Миньяр Н. 192
 Михайлов А. В. 29
 Михайловский-Данилевский А. И. 157
 Мольер (Поклен Ж.-Б.) 132
 Монтьер М. 195
 Мориц К.-Ф. 68
 Муравьев М. Н. 12, 13, 78—83, 85, 86, 88, 92, 95, 158—161
 Муравьев-Апостол М. И. 81, 82, 92, 158
 Муравьева О. С. 52
 Мухина С. Л. 216
 Мэнт Р. 51
- Надеждин Н. И. 216
 Наполеон I Бонапарт 155, 169—171, 175
 Невзоров М. И. 20, 124
 Нелединский-Мелецкий Ю. А. 12, 44
 Немзер А. С. 195, 196, 201
 Нечаев С. Д. 62, 215, 216, 221
 Николев Н. П. 95
 Никольский П. А. 99
 Новалис (наст. имя Гарденберг Ф., фон) 129, 136, 149, 152
 Нодье Ш. 219
 Норов Авр. С. 165
 Норов Ал. С. 165
- Овидий Публий Назон 4, 209, 229
 Одоевский А. И. 223
 Озеров В. А. 61, 229, 230
 Олин В. Н. 71, 73, 79, 213, 214, 231
 Омир см. Гомер

- Орлов В. Н. 218
 Оссиан 14, 45, 82, 165, 214
 Остолопов Н. Ф. 83, 206, 217
 Охотин Н. Г. 155
 Павел I 155
 Парнелл Т. 4
 Парня Э.-Д., де 9, 12, 75, 86—91, 96, 102, 104—110, 158, 180, 188—192, 194, 197, 198, 203, 204, 212, 233, 234
 Пезаровиус П. П. 125
 Пельский П. А. 87
 Перевощиков В. М. 118
 Петр I 155
 Петрарка Ф. 102, 105, 106, 165, 197, 198, 206, 207, 229
 Петрунина Н. Н. 15
 Пигарев К. В. 157
 Пиндар 132, 228
 Платон 29, 30, 196, 198
 Плетнев П. А. 34, 49, 171—176, 205, 211
 Погодин М. П. 190
 Покровский И. 212
 Поляков М. Я. 108
 Поп А. 60, 61, 74, 129, 170, 214, 231
 Попов М. И. 9
 Потембин А. А. 162
 Потемкин Г. А. 176
 Прайор М. 51
 Проперций С. 4, 105, 203
 Проскурина О. А. 100
 Протасова А. А. см. Воейкова А. А.
 Протасова (в замужестве Мойер) М. А. 20
 Пушкин А. С. 6, 11, 19, 21, 33, 34, 41, 43, 44, 49, 52, 64, 65, 82, 87, 88, 103, 108, 118, 123, 132, 135, 149, 155, 156, 163, 167, 168, 170—173, 175, 177, 183, 185, 186, 192, 194, 198, 201, 202, 210, 211, 214, 216, 218, 223, 226, 228, 229, 232
 Пушкин В. Л. 14, 32, 87, 88, 124, 125, 165, 177, 220, 229, 230, 234
 Пушкин Л. С. 172
 Радклиф А. 53, 56
 Раевский А. Ф. 157
 Раевский В. Ф. 170
 Рак В. Д. 7
 Расин Ж. 221
 Расторгуев Е. 208
 Рафаэль Санцио 150, 151
 Рачинский Г. А. 215
 Резанов В. И. 20, 28, 31, 37, 42, 49—51, 140, 207
 Реморова Н. Б. 113, 174
 Ржевский А. А. 10
 Рид Э. 4, 16, 51
 Родзянко А. Г. 155, 156
 Родзянко С. Е. 20, 23, 24, 31, 63, 84
 Розальон-Сошальский В. Г. 214
 Розен Е. Ф. 230
 Ронсар П. 19
 Руссо Ж.-Б. 155, 217, 218
 Руссо Ж.-Ж. 12, 20, 22, 23, 27, 31, 32, 38, 89, 130, 131, 172, 181, 207, 231
 Рылеев К. Ф. 155, 171, 176, 226
 С—н Е. Ф. 183
 Савченко С. В. 205
 Саларев С. Г. 49
 Самарина (Квашнина-Самарина) А. П. 105
 Сафо 133, 165
 Свечина М. Н. 32, 40
 Северин Д. П. 158
 Селезнева Т. Ф. 7
 Семенко И. М. 12, 66, 148, 188, 197, 230
 Сен-Ламбер Ж.-Ф. 51
 Сенека Л. А. 227
 Сент-Бев Ш.-О. 87, 89
 Серман И. З. 108, 158
 Сибирский Ф. 48
 Сиповский В. В. 13, 27
 Сисмонди (Симонд де Сисмонди) Ж.-Ш.-Л. 226
 Сиянов П. Г. 214
 Снегирев И. М. 216
 Соковнин М. Н. 38
 Соковнин С. М. 38
 Соковнина А. М. 75
 Соковнина А. Ф. 38
 Соковнина В. М. 37, 39, 208, 230
 Соковнина Е. М. 21, 39, 47
 Соковнины 39, 40
 Соловьев Н. В. 204
 Сомов О. М. 220
 Срезневский И. Е. 62, 70
 Сталь Ж., де 70, 197
 Станкевич Н. В. 47
 Степанов В. П. 7, 21
 Степанов С. 205
 Стерн Л. 38
 Струйский Д. Ю. (псевд. — Трилунный) 223
 Сумароков А. П. 8—11, 19, 21, 44, 78
 Сушков М. В. 27
 Сушков Н. В. 27, 38, 44
 Тартаковский А. Г. 157
 Тассо (Тасс) Т. 157, 203, 208, 209, 217, 218, 222, 225—232, 234
 Татаринов П. П. 227, 231
 Тибулл А. 4, 82, 92, 94, 97, 98, 105, 108, 110, 116, 133—135, 191, 205, 206, 209
 Тидге Х.-А. 128, 166, 167, 233
 Тик Л. 65, 66
 Тименчик Р. Д. 52
 Титаренко С. Д. 207
 Тиханов П. Н. 172
 Тихонравов Н. С. 68
 Толстой Ф. И. 177, 184
 Тома (Томас) А.-Л. 217
 Томашевский Б. В. 52, 168, 223
 Томсон Дж. 14, 40, 41, 147, 181

- Топорков А. Л. 207, 220
 Топоров В. Н. 15, 64—66
 Туманский В. И. 42, 58, 61, 205, 209, 211, 212, 166—168
 Тургенев Александр И. 20, 23, 24, 33, 38, 39, 75, 89, 97, 100, 104, 113, 115, 122, 123, 130, 149, 184, 216
 Тургенев Андрей И. 20, 21, 23—25, 27, 28, 30—32, 36—47, 49, 50, 52, 54, 61, 63, 64, 68, 72, 74, 84, 86, 93, 111, 130, 140, 178, 206—208, 230
 Тургенев И. П. 20, 35
 Тургенев Н. И. 36, 130
 Тургенев С. И. 36
 Тургеневы, братья 20—24, 28, 30—32, 35, 36, 38—40, 85, 208
 Тынянов Ю. Н. 5
 Тютчев Ф. И. 56
 Удодов Б. Т. 103
 Украсов А. А. 191, 192
 Унгаретти Дж. 198
 Уортон Т. 51
 Успенский Б. А. 11
Феокрит 127
 Фергюсон А. 29
 Филимонов В. С. 118
 Фогельвейде В., фон дер 4
 Фомичев С. А. 7
 Фонвизин Д. И. 108
 Фосс И.-Г. 128, 129
 Фридман Н. В. 83, 107, 134, 158, 162, 180, 229
 Фридрих К.-Д. 151
 Фридрих II 67
 Фризман Л. Г. 41, 42, 49
 Фридлиндер Г. М. 65
 Фуке Ф. де ла Мотт 204
 Фурман А. Ф. 193, 198
 Хардер Х.-Б. 116, 127
 Хатчесон Ф. 28
 Херасков М. М. 25
 Хитрово Е. М. 88
 Хитрово Н. Ф. 88
 Холшевников В. Е. 146
 Хотяинцев П. И. 214
Цахариас-Лангханс Г. 57, 59
 Цисарж Г. 139
 Цявловский М. А. 155
 Черевин П. Д. 216
 Чехихин В. Е. 114
 Чижеецкий А. 68
Шаликов П. И. 14, 23, 32, 54, 60, 80, 85, 124, 125, 165
 Шапель К.-Э.-Л. 92
 Шатобриан Ф.-Р., де 87, 107, 190, 219
 Шаховской А. А. 179, 229
 Шеллинг Ф.-В. 65, 132, 138, 149
 Шенстон В. 15
 Шенье А. 118, 165
Шефтсбери (Купер А. Э.) 13, 15, 28, 29, 33—35, 88, 92
 Шиллер Ф. 3, 28—31, 33—35, 52, 66, 69, 70, 74, 75, 84—86, 88, 89, 91, 92, 99, 111, 114, 116—127, 129—131, 133, 138—142, 144, 145, 150, 152, 160—164, 172, 193, 204, 205, 215, 220, 233, 234
 Ширинский-Шихматов С. А. 116, 155
 Шляшков А. А. 123, 223
 Шляшков А. С. 67, 68, 116, 156, 219
 Шкляревский П. П. 136
 Шлегель А.-В. 70, 125, 132, 197
 Шлегель Ф.-В. 125, 132
 Шолье Г.-А., аббат 76, 88, 91, 92, 96—98, 101, 105, 133
 Шписс Х.-Г. 27
 Штедтке К. 14
 Штольберг Ф.-Л., фон 35, 128, 129
 Шувалов И. И. 37
Эврипид 174, 175
 Эзоп 105
 Эйхенбаум Б. М. 70, 223
 Энгель И.-Я. 19, 68, 73
 Эпикур 98, 108
 Эсхил 225
 Эткинд Е. Г. 86
 Эшенбург И.-И. 19, 140
Ювенал Д. Ю. 116
 Юнг Э. 4, 13, 14, 82
Языков Н. М. 178, 188
 Якоби И.-Г. 19, 34
 Якоби Ф. 35
 Янушкевич А. С. 19, 32, 68, 74, 151, 204
 Ayrault R. 68
 Beissner F. 17
 Bölsing G. 137
 Brady F. 63
 Brang P. 14
 Busch W. 91
 Foster J. R. 53
 Fricke G. 133
 Golden M. 51
 Heinze H. 197
 Hofmann M. 149
 Iffert W. 29
 Jack J. 52, 71
 Krebs W. 107, 131
 Martin R. 54
 Needleman M. H. 50
 Oneguine A. 149
 Otis W. B. 50
 Potez H. 60, 209, 213
 Pottle F. A. 52
 Potts A. F. 4
 Raab H. 74
 Reissner B. 50
 Rohrman E. 96, 97
 Schmeer H. 35
 Summers M. 53
 Ware M. 53
 Wordsworth W. 4
 Ziolkowsky Th. 17, 19, 152

ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
Предисловие	3
Глава первая. У ИСТОКОВ НОВОЙ ЭЛЕГИИ. УЧИТЕЛЯ И ТЕОРЕТИКИ .	8
Глава вторая. ДРУЖЕСКОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБЩЕСТВО. ПРОБЛЕМА ЛИЧНОСТИ У «РУССКИХ ШИЛЛЕРИСТОВ». «ЭЛЕГИЯ» АНДРЕЯ ТУРГЕНЕВА	20
Глава третья. «СЕЛЬСКОЕ КЛАДБИЩЕ» И ПОЭТИКА «КЛАДБИЩЕНСКОЙ ЭЛЕГИИ»	48
Глава четвертая. ЭЛЕГИЧЕСКИЙ СУБЪЕКТ И ЭЛЕГИЧЕСКИЕ ТЕМЫ. ЖУКОВСКИЙ И БАТЮШКОВ	74
Глава пятая. ОТ «УНЫЛОЙ ЭЛЕГИИ» К СИМВОЛИЧЕСКОЙ ЛИРИКЕ	111
Глава шестая. ВОЙНА 1812 ГОДА И ЭВОЛЮЦИЯ РУССКОЙ ЭЛЕГИИ. ИСТОРИЧЕСКАЯ ЭЛЕГИЯ. ЭЛЕГИИ Д. ДАВЫДОВА	154
Глава седьмая. ПОЗДНИЙ БАТЮШКОВ. «УМИРАЮЩИЙ ТАСС» И ЭЛЕГИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ 1810-х ГОДОВ.	193
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	233
Указатель имен	235

Вадим Эразмович Вацуро
ЛИРИКА ПУШКИНСКОЙ ПОРЫ
 «Элегическая школа»

*Утверждено к печати
 Институтом русской литературы
 (Пушкинский Дом) АН СССР*

Редактор издательства Н. А. Храмова. Художник Л. А. Яценко
 Технический редактор Н. Ф. Соколова. Корректор У. В. Емельянова

Сдано в набор 11.04.91. Подписано к печати 03.12.91.

Формат 60×90¹/₁₆. Бумага офсетная № 1. Гарнитура обыкновенная. Печать офсетная.
 Фотонабор. Усл. печ. л. 15. Уч.-изд. л. 18.41. Тираж 1840 экз. Тип. зак. 1249. С 703.

Санкт-Петербургская издательская фирма ВО «Наука»
 199034, Санкт-Петербург, В-34, Менделеевская лин., 1

Санкт-Петербургская типография № 1 ВО «Наука»
 199034, Санкт-Петербург, В-34, 9 линия, 12