

В. И. Козлов



РУССКАЯ ЭЛЕГИЯ
НЕКАНОНИЧЕСКОГО
ПЕРИОДА

Очерки типологии и истории



STUDIA PHILOLOGICA

S T U D I A P H I L O L O G I C A



ЮЖНЫЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

В. И. Козлов

РУССКАЯ ЭЛЕГИЯ
НЕКАНОНИЧЕСКОГО
ПЕРИОДА

Очерки типологии и истории



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ
МОСКВА 2013

УДК 82-1/29
ББК 83.3.0 (5)
К 59

Работа выполнена в рамках реализации ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009 – 2013 годы, ГК № П658

Козлов В. И.

К 59 Русская элегия неканонического периода: очерки типологии и истории. — М.: Языки славянской культуры, 2013. — 280 с.

ISBN 978-5-9551-0632-8

Восприятие поэзии в последние два века колеблется между двумя безднами — либо с определённого момента вся она отдаётся на откуп такому внежанровому образованию, как «лирическое стихотворение», либо в каждом тексте видится только индивидуальное и оригинальное. Монография В.И.Козлова предлагает срединный вариант, который позволяет увидеть поэзию в её небесконечном разнообразии. Исследователь предлагает системный подход к жанру элегии, показывая, что этот жанр не только не умер в пушкинскую эпоху, но и активно развивался в последние два века. В подходе к элегии акцент в работе делается не на выработку единого типологического определения жанра, а на выделении конкретных жанровых моделей. При таком ракурсе представление об элегии становится максимально конкретным, а сама элегия предстаёт как весьма разнообразное явление, к которому нельзя подходить с единой меркой.

Книга предназначена для литературоведов-исследователей, студентов-филологов, учителей-словесников, а также для читателей, которые интересуются вопросами развития русской поэзии.

ББК 83.3.0 (5)

*В оформлении переплета использована картина А. К. Айвазовского
«Прощание А. С. Пушкина с морем», 1877 г.*

© В. И. Козлов, 2013

ISBN 978-5-9551-0632-8 © Издательство «Языки славянской культуры», 2013

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ. ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ЖАНРОВОГО МЫШЛЕНИЯ РУССКОЙ ЛИРИКИ	7
«НОЧНАЯ» ЭЛЕГИЯ: ПРЕДЫСТОРИЯ С ПРОДОЛЖЕНИЕМ	21
РУССКАЯ «КЛАДБИЩЕНСКАЯ ЭЛЕГИЯ» И ЕЁ НАСЛЕДИЕ	33
Что помещается в британскую шкатулку	34
Разрушение пасторального мира	37
Куда заводит живописность	40
Особенность ночного пейзажа	42
«Кладбищенский» сюжет — изобретение другого	45
Элегический потенциал эпитафии	49
Роль «поэта», удостоверяемая «народом»	52
«Кладбищенское» наследие: молчание как смерть	55
ЭЛЕГИЯ НА СМЕРТЬ: ПОСЛЕДНИЙ ПОВОД ДЛЯ ВСТРЕЧИ	69
«УНЫЛАЯ» ЭЛЕГИЯ: РАЗВИТИЕ ОПЫТА ДУХОВНОГО ТУПИКА	80
Точка отсчёта — Шиллер	80
Сердцевина «уныния»: встреча с Абсолютом	84
Меланхолия в деле: появление лирического «я»	86
Мировоззрение «унылой» элегии	92
Испытание психологизмом	96
Влияние Байрона и фрагмента	101
Кульст страстей как испытание для уныния	107
«Унылая» элегия символизма	116
Почему «уныние» не устаревает	122
ТРИ ВЕТВИ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЭЛЕГИИ И КУЛЬТ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ	127
Первые опыты: Оссиан на кладбище	128
Элегия-героида	138
Дума как медитация поколения	144
Потенциал картинности и культурного приобщения	151
ЭЛЕГИЯ ЛИЧНЫХ ИТОГОВ: ЛИЧНОСТЬ ПРОТИВ ВРЕМЕНИ	162

АНАЛИТИЧЕСКАЯ ЭЛЕГИЯ: ГРАНИ ПСИХОЛОГИЗМА	175
Два прообраза аналитической элегии	176
Баратынский и Пушкин: анализ или само переживание?	183
Поэтика внутреннего отчёта	190
Поэтика психологического отрывка	196
Эволюционные возможности аналитической элегии	205
ЭЛЕГИЯ НАВЯЗЧИВОГО ВОСПОМИНАНИЯ: СЕРДЦЕВИНА ЖАНРА	215
ПРЕДОПРЕДЕЛЁННОЕ БУДУЩЕЕ СИМВОЛИСТСКОЙ ЭЛЕГИИ	229
Символическая ветвь поэтического языка	230
Элегия о поиске идеала	232
«Осенняя» элегия: открытие круговорота жизни	240
Метафизическая элегия: упоение мучительной нотой	253
Наследники символистской элегии: Рейн и Бродский	268
ЗАКЛЮЧЕНИЕ. КАРТА РУССКОЙ ЭЛЕГИИ	275

ВВЕДЕНИЕ. ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ЖАНРОВОГО МЫШЛЕНИЯ РУССКОЙ ЛИРИКИ

В отечественном литературоведении существует мнение о том, что проблема жанра уже в общем решена. Приведу начало одной из недавних статей: «Категория жанра в современном литературоведении достаточно разработана. Несмотря на множественность определений жанра как такового, теоретической и практической путаницы в этой области почти нет — мы имеем достаточно ясное представление о жанрах, конкретных жанровых явлениях и системах»¹. Действительно, не во всех областях проблема жанра ощущается одинаково остро, и было бы понятно, если бы исследователь таким образом обрисовывал состояние дел на том или ином рабочем участке, однако суждение претендует на описание картины в целом. Приведу несколько реалий из области исследования лирики. Здесь сегодня сам вопрос о существовании жанров открыт, поскольку ряд лучших исследователей лирики последних лет похоронили — а некоторые и продолжают хоронить — жанры примерно на рубеже позднего пушкинского творчества. Соответственно, исследование «конкретных жанровых явлений» в лирике последующих двух веков оказалось затруднено. Например, во всех основных литературных словарях можно найти упоминание о том, что такого жанра, как элегия, сегодня не существует². О жанровых «системах» же в лирике последних двух веков и говорить нечего — пока нет материала, из которого их можно было бы сложить. Так что категория жанра в современном литературоведении всё же *недостаточно* разработана. И, по моему мнению, в области жанрового исследования лирики работы больше, чем где бы то ни было. Ведь, по большому счёту, о базовых лирических жанрах, их теории и истории студенты филологических факультетов узнают в результате обучения немногим больше,

¹ Подлубнова Ю. С. Жанр и метажанр: к проблеме разграничения // Литературные жанры: теоретические и историко-литературные аспекты изучения: Материалы Международной научной конференции «VII Поспеловские чтения». М.: МАКС Пресс, 2008. С. 24.

² См., например: Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПКи «Интелвак», 2001. С. 1228–1229; Поэтический словарь. М.: ЛУч, 2008. С. 349.

чем они вынесли из школы. Ещё там, например, можно было узнать, что элегия — это «стихотворение грустного содержания»³; в рамках же основных курсов студенты не сталкиваются ни с чем, что позволило бы принципиально углубить эту формулу.

Между тем, элегия считается жанром, который достаточно популярен у исследователей, и это мнение в принципе справедливо — можно назвать десятки в разной мере точных статей (среди их авторов — И. Л. Альми, В. А. Грехнев, К. Н. Григорьян, Л. Флейшман и др.) и несколько монографий, посвящённых русской элегии последних двух веков (прежде всего работы А. А. Боровской, В. Э. Вацуро, С. Р. Охотниковой, С. Сендеровича, Л. Г. Фризмана). На эти работы не раз придётся ссылаться. Но достаточно задаться вопросом о том, какой была эволюция элегии в последние двести лет, как становится ясно, насколько отрывочными сведениями мы пока обладаем, несмотря на упомянутую популярность предмета исследования. «Что является собой элегия как таковая и в чём её надэпохальная уникальность, сказать невозможно в принципе», — это цитата из лучшего учебника теории литературы, написанного по-русски в постсоветский период⁴. В ней вполне нагляден символический результат многовекового исследования жанра — крах попыток его определить, зафиксировать в элегии *нечто*, что не только присутствует в уже созданных произведениях этого жанра, но и обязательно останется в элегиях, которые ещё будут написаны. Другой крупный исследователь в статье для литературной энциклопедии заявляет: «...со второй половины 19 и в 20 в. слово „элегия“ употребляется лишь как заглавие циклов (А. А. Фет) и отдельных стихотворений некоторых поэтов (А. А. Ахматова, Д. С. Самойлов)»⁵. «Сейчас элегия не существует как литературный факт», — подытоживает свежий «Поэтический словарь»⁶. Разговор о выбранном жанре на этом, в общем-то, можно бы и закончить. Во всяком случае, любой, кто захочет начать его заново, будет поставлен перед необходимостью неблагоприятно подвергать сомнению или опровергать суждения предшественников. По причине столь застарелой привычки *не видеть элегию* в поэзии последних двух веков, не понимать её язык, отечественному литературоведению и критике нужна книга, которая бы показала, что

³ Большой энциклопедический словарь (БЭС). URL: <http://www.vedu.ru/BigEncDic/73305>

⁴ Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2002. С. 358.

⁵ Гаспаров М. Л. Элегия // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПЦ «Интелвак», 2001. С. 1228–1229.

⁶ Зубков Н. Элегия // Поэтический словарь. М.: ЛУЧ, 2008. С. 349.

элегия на деле — живой жанр. Такие книги есть, например, на материале английской и немецкой литературы. Безусловно, элегия изучалась и в России, но — локально: попыток связать воедино последние две-три десятилетия отечественной элегии не предпринималось.

Вторая задача книги — показать «жанровую клавиатуру» русской элегии, её поэтический арсенал, широта которого может убедить в том, что наше представление о жанрах должно серьезно усложниться, — тогда и вернётся способность современного читателя полноценно прочитывать лирические произведения.

Третья задача — очертить основные сюжеты жанровой эволюции русской элегии. Так задаётся главный методологический конфликт исследования: хотя здесь и предпринимается попытка сочетать типологический и историко-литературный подходы, однако, в конечном счёте, всегда приходится выбирать — максимально полно показать сюжет конкретной эпохи или прорисовать парадигму развития жанра. При всём уважении к исторической фактуре, которую я пытался продемонстрировать, приоритетной для меня всё же оставалась типологическая задача — показать, что *живых* траекторий развития русской элегии в неканонический период было несколько. Вторая задача перевесила третью. Это важно ещё и по причине более философского характера.

Каким бы завершённым в истории литературы ни выглядел сюжет расцвета определённого жанра, разговор о его завершении всё равно кажется натяжкой. Можно аргументированно обосновать, почему «кладбищенская элегия» умерла ещё в десятых годах XIX века, но чем убедительнее мы это сделаем, тем труднее нам будет объяснить, почему мы находим типичные образцы жанра, например, у советского поэта Б. Слуцкого и нашего недавнего современника Б. Рыжего. Можно показать, что, по логике литературного процесса, историческая элегия всего лишь подготавливала появление романтической поэмы — но как объяснить то, что жанр продолжил своё развитие и дальше? Таких примеров, показывающих, что «хоронить» жанровую форму стоит очень осторожно, можно приводить достаточно. По большому счёту, они наводят на мысль о том, что жанровая эволюция — процесс нелинейный, что возрождение любой, казалось бы, забытой жанровой модели может начаться в любой момент — достаточно появиться поэту, в котором что-то на неё откликнется. Именно поэтому мне было более важно показать жанровый арсенал русской элегии и прорисовать — где возможно, подробно, а где-то пунктиром — линию, которая показывала бы главное: жанровая модель не исчезает, она переходит из эпохи в эпоху, меняясь, но — не теряя стержня. И сами

эти приобщения к жанровым традициям авторами осуществляются далеко не всегда сознательно. Есть масса примеров, показывающих, что именно там, где автор считает нужным отослать к жанровой традиции, он либо ошибается, либо играет с читателем, нарочно предлагая ему под именем знакомого блюда то, что тот менее всего ожидает попробовать. Это ещё один довод в пользу приоритетности подхода, позволяющего системно описать один жанр, показав, насколько многообразным он может быть. Эта работа сродни *картографированию*, ведь жанр — это довольно сложно сегментированное пространство. В нём есть свои приграничные зоны, свои — если продолжать географическую метафору — областные центры и крупные муниципалитеты, между которыми растут леса или расстилаются поля. И, что важно, без такого подробного изучения жанровой «местности», без подхода, который позволяет хотя бы поставить вопрос о будущем изучении жанровой системы русской неканонической поэзии, жанр будет считаться остаточным, осколочным, а, следовательно, маргинальным явлением. Между тем, жанр в русской литературе последних двух веков оставался явлением *магистральным*. И одним из ключевых жанров этого периода, безусловно, была элегия.

К моменту появления в русской поэзии Пушкина элегия была одним из самых разработанных и самых *разнообразных* поэтических жанров — он остаётся таковым и сегодня. Но, назвав лирическое произведение элегией, мы на деле мало что о нём узнаём — как раз ввиду разнообразия жанровых вариантов. Так, «кладбищенская элегия» совсем не похожа на аналитическую элегию, элегия на смерть — на «осеннюю». Вне понимания разнообразия жанра его невозможно опознать — а тот, тем не менее, цветёт. Элегический пласт русской поэзии последних двух веков ещё предстоит оценить, но, думаю, его масштаб близок к трети всего написанного в лирическом жанре. Как бы то ни было, последние два века жанровый потенциал элегии использовался очень активно. Разработаны десятки устойчивых жанровых вариантов. А ведь однажды открытая форма вводится в арсенал поэзии уже на все времена.

Фиаско целого ряда учёных в работе с элегией симптоматично — и эта ситуация предопределена рядом теоретических и методических установок. Здесь о них можно сказать лишь вскользь — эта работа не посвящена теоретическим вопросам специально, но она даёт материал для того, чтобы попытаться ответить на ряд открытых вопросов.

Как кажется, главная ошибка, которая переходит из работы в работу, — в разделении русской поэзии на жанровую и *последжанровую* —

ту, что началась после Пушкина. Вот весьма характерное утверждение тонкого исследователя лирики В. А. Грехнева: «На пушкинскую эпоху в русской поэзии выпадают едва ли не самые интересные страницы в истории лирических жанров. В эту пору наиболее продуктивные их них — ода, элегия и послание — завершают цикл своего развития, и лирика вырывается на просторы свободного мышления»⁷. По этой логике, в состоянии «свободного мышления» русская поэзия пребывает до сих пор. Период этого пребывания называют неканоническим. Нужно заметить, что теория эпохи «свободного мышления» имеет своих последователей и сегодня — безусловно, она не способствует проведению масштабной работы, которая помогла бы распутать сюжеты жанрового развития последних двух веков. Действительно, неканоническая эпоха вывела на сцену художника-Творца, которому открыты одновременно все темы мира и все средства литературы. Для исследователя велико искушение сосредоточиться на этой самодостаточной фигуре, раскрывая суть новой историко-литературной эпохи. Однако если присмотреться, оказывается, что автор не столь уж самодостаточен и свободен — он не только *черпает*, но и *наследует*. Каждый мотив и образ, который сегодня использует современный поэт, может быть возведён к лирическому арсеналу того или иного жанра.

Идее жанрового мышления противостоят тезисы об «атрофии жанров», о воцарении тотальной «мифопоэтической синтетичности», всеобщего «эссеизма». Словесность в какой-то момент вдруг предстала некоей плазмой, в которой сгорело всё, что было наработано культурой. Это — вполне мощный образ; художник так и норовит капитулировать перед этим океаном смыслов, самоустраниться, отдалиться языку, письму, хаосу — пусть, мол, эта первоматерия сама здесь и сейчас порождает посредством меня культуру. В отсутствие представлений о месте жанровых традиций последние двести лет русской поэзии предстают неограниченным океаном текстов, каждый из которых рассматривается как капля этого океана, вбирающая в себя те же черты — главные из них, однако, безбрежность и аморфность. Это — основание культуры, из которой ушло представление о *художественном целом*, которое на деле и является «главным героем» литературного процесса, тем *артефактом*, художественно завершённым высказыванием, без которого и говорить было бы не о чем. Этот объект легко подменить изучением дурной бесконечности мотивов в культуре или не менее обширной сферы «поэтического языка», где изучение

⁷ Грехнев В. А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1985. С. 6.

технических вопросов по умолчанию предполагает, что базовые уже решены, — но это не так, поскольку при этом изучении художественное целое может остаться нетронутым. Неважно, безличная культура порождает безличную науку или наоборот. Главное, понятно, что этому противопоставить. Целостность как категория была списана с человека. Целостность в некотором смысле — это и есть *человеческое начало* литературного произведения, всё остальное может сойти за безличный текст. Возможно, жанровое мышление сегодня в некотором смысле *утопично* — поскольку оно позволяет всерьёз думать, что вопрос о границах внутри культуры разрешим.

Необходимо также учитывать, что жанровое мышление художника предполагает способность *делать выбор*, а значит — ответственную позицию в культуре, позицию, признающую наличие традиции и своих личных отношений с нею. Ответственность художника воплощается в акте завершения художественного произведения — от того, где он поставит точку, будет зависеть жанровая конфигурация целого. Это целое способно вмещать в себя любые элементы, но завершается оно, тем не менее, всегда определённым образом.

Несмотря на популярность тезиса об атрофии жанров, сегодня появляется всё больше работ, в которых возрождается жанровая теория Бахтина и русских формалистов, один из опорных тезисов которой — о том, что *послежанровой эпохи не существует*. Так, за последние десять лет вышли чрезвычайно важные работы теоретические работы В. М. Головки⁸, О. В. Зырянова⁹, Н. Л. Лейдермана¹⁰, И. П. Смирнова¹¹, а также коллективов РГГУ, МГУ, ИМЛИ и ЮФУ, подготовивших ряд научных сборников, в основу которых положена проблема жанра¹². Интерес к жанру вернулся. Жанр действительно в неканоническую эпоху перестал функционировать в качестве литературной

⁸ Головки В. М. Герменевтика литературного жанра. М.: Флинта, Наука, 2012.

⁹ Зырянов О. В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2003.

¹⁰ Лейдерман Н. Л. Теория жанра. Екатеринбург: ИФИОС «Словесник» УРО РАО; Урал. гос. пед. ун-т., 2010.

¹¹ Смирнов И. П. Олитературенное время. (Гипо) теория литературных жанров. СПб.: Изд-во РХГА, 2008.

¹² Теория литературных жанров. Под ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Академия, 2011; Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Динамика жанра. М.: ИМЛИ РАН, 2009; Литературные жанры: теоретические и историко-литературные аспекты изучения: Материалы Международной научной конференции «VII Поспеловские чтения». М.: МАКС Пресс, 2008; Жанр как инструмент прочтения: Сб. статей. Ростов н/Д: Инновационные гуманитарные проекты, 2012.

нормы, но как особый способ художественного завершения он никуда не исчез¹³.

Впрочем, эта мысль пока остаётся достаточно новой — вот один из типичных литературоведческих пассажей об отношениях художника и жанра: «Пушкин в своём творчестве не был безразличен к литературным жанрам. В то же время он не придерживался здесь каких-либо жёстких разграничений и правил. Он свободно пользовался различными поэтическими формами, опираясь на исторический опыт литературы»¹⁴. Согласно предложенной исследователем логике, можно быть поэтом, но при этом «безразличным» к литературным жанрам — соответственно, и мы говорим о жанрах у Пушкина лишь в связи с тем, что он к ним безразличен не был. Однако не столь важно, как поэт к жанровой системе *относится*, — важно, как он ею *пользуется*. Жанровая система, выражаясь образно, это не чемодан, который поэт может брать или не брать в свой творческий путь, — это литературное пространство, в котором работает каждый поэт. Вне пространства жанровой системы поэта не существует. Однако «лицо», архитектонику, иерархию этой системы определяет именно поэт. По причине такой взаимозависимости поэт не может быть «безразличен» к жанровой системе и не иметь с ней отношений.

Далее — невозможно принять переходящее из работы в работу разделение жанров на канонические и неканонические *внутри неканонической эпохи*. Например, работа Е. Е. Завьяловой основана на «теории одновременного существования канонических и неканонических жанров»: «первые ориентированы на устойчивую, постоянно воспроизводимую систему признаков произведения», вторые «не продуцируют готовые, унаследованные формы художественного целого»¹⁵. Однако на примере изучения лирики видно, что канонический жанр в неканоническую эпоху существовать не может. Мы можем быть до конца уверены только в одном «каноническом» элементе — наименовании жанра. В такой трактовке любое стихотворение, которое мы называем «элегией», принадлежит каноническому жанру. Это неверно. На деле «канонические» жанры в последние два века *развивались как неканонические*. Если же мы оставляем разделение жанров этого времени на канонические и неканонические, значит, таким образом

¹³ См. об этом *Козлов В.* Использовать при прочтении. О жанровом анализе лирического произведения // Вопросы литературы, 2011, № 1. С. 208–237.

¹⁴ *Григорьян К. Н.* Пушкинская элегия. Л.: Наука, 1990. С. 91.

¹⁵ *Завьялова Е. Е.* Жанровые модификации в русской лирике 1880–1890-х годов. Астрахань: ИД «Астраханский университет», 2006. С. 10.

допускаем, что в поэзии есть уголки, куда процессы, характерные для всей неканонической эпохи, так и не просочились. Но таких уголков в поэзии нет — и даже если поэт использует жанровое решение, знакомое по канонической эпохе, его решение будет работать в контексте эпохи, в которую он имел возможность завершить свое стихотворение сотней способов — но выбрал именно традиционный. Канонические жанры возможны только там, где у художника нет такого выбора.

Нынешнее «возвращение жанра» не всегда оказывается победоносным — зачастую оно высвечивает целый ряд проблем в самом современном литературоведении. Главная из них — убедительное сочетание теории и практики в ситуации, когда теория непомерно раздута, а практика — во всяком случае, в сфере изучения лирики — несоизмеримо мала. За право наполнять категорию жанра содержанием долгое время бились эстетика, разомкнутая в сферу *аксиологии*, *разговора о ценностях*¹⁶, и поэтика, разомкнутая в сферу собственно *поэтических приёмов*, — это в некотором смысле две двери, впускающие читателя в литературное произведение: так, одни из нас, читая стихотворение, реагируют на переживание лирического «я» или событие, о котором говорится, а другие — на меткое словосочетание или событие самого говорения. В этой борьбе долгое время побеждала эстетика. Между тем, жанр — ключевая категория, *стыкующая* области эстетических ценностей и поэтических приемов, области поэтики единичного произведения и поэтики литературных рядов. Стыкующая — значит, в полной мере принадлежащая одновременно тексту и контексту — и *снимающая противоречия* между ними. Без этой предпосылки невозможно понять истинной роли жанра в ряду литературоведческих категорий.

Следующий программный тезис состоит в том, что жанры нельзя изучать только типологически — это особенно хорошо подтверждают неудачи советского литературоведения, для которого теория жанра оказалась «ахиллесовой пятой»: было очевидно, что жанровая теория Г. Н. Пospelова не позволяет читать литературное произведение, поскольку при разделении «жанровой формы» и «жанрового содержания» теряется целое. Чисто типологическая установка невольно

¹⁶ «Эстетика является частью аксиологии», — замечает А. В. Гулыга и поясняет: «Предмет становится объектом эстетического отношения, как только он делается „человеческим“, включается в систему практической деятельности. <...> Человек только тем не способен любоваться, перед чем он совершенно бессилён, с чем он никак не может соотносить самого себя» (*Гулыга А. В. Эстетика в свете аксиологии*. СПб.: Алетейа, 2000. С. 47, 50).

снимает проблему определения жанров, она предлагает теоретический конструкт *вместо* того, чтобы работать с реальными жанрами. Типологический подход обязательно должен поверяться конкретно-историческим, и наоборот, иначе он рискует на века отставать от современной литературной повестки.

Здесь нужно отметить, что у этих подходов в принципе разные цели. Большие типологические определения лирических жанров нужны прежде всего для *первичного опознания* произведения. Для выполнения сугубо классификационных целей необходимо общее представление о том, что такое элегия, каковы её основные метки. Детальное представление о жанровых моделях элегии необходимо для достижения другой цели — *полноценно прочесть стихотворение*, увидеть, что в нём индивидуально, а что — традиционно.

Ещё формалисты пытались противопоставить «литературе генералов» изучение других «героев» литературного процесса. Но и жанры сегодня зачастую изучаются исключительно в индивидуальном ракурсе. Можно назвать целый ряд статей, посвящённых описанию элегии конкретного поэта, — и из этого знания индивидуальных черт весьма сложно сложить какой-либо «портрет» жанра. Так, известную статью о русской романтической элегии М. Л. Гаспаров строит на тезисе о том, что по одной элегии Жуковского можно представить себе элегии поэта, и то же самое можно сказать о Баратынском и Пушкине¹⁷. Однако эта концепция рассыпается, как только мы начинаем опираться на представление о том, что у элегии несколько жанровых моделей — и ни один из названных поэтов не ограничивается использованием только одной модели, что будет показано в дальнейшем. Более того, в ряде случаев эти поэты пользовались одними и теми же жанровыми моделями — достаточно назвать аналитические элегии Баратынского и Пушкина начала 1820-х годов.

В этой работе главные герои — не конкретные поэты: всё внимание здесь приковано к *коллективному началу* поэзии, которое сегодня ушло в тень представления о тотальной индивидуальности. Трудно утверждать, что историю русской поэзии нужно свести к изучению жанровых моделей, однако этот ракурс существенно бы дополнил, а главное — скрепил общую картину, распадающуюся сегодня на творческие империи отдельных поэтов.

По большому счёту, мы плохо знаем жанры, в которых существует русская поэзия последних двух веков — и частные наблюдения не ме-

¹⁷ Гаспаров М. Л. Три типа русской романтической элегии // Гаспаров М. Л. Избранные труды. Том II. О стихах. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 362–382.

няют общей картины. А не знаем во многом потому, что не вполне понимаем, что значит прочесть стихотворение «глазами жанра». Хотя существует ряд работ, показывающих, в чём состоит специфика анализа лирического произведения как такового¹⁸, до сих пор недостаточно разработано представление о том, что такое *жанровый анализ лирического произведения*.

На практике дело чаще всего обходится навешиванием жанрового ярлыка, после чего исследователь анализирует стихотворение в необходимом ему ракурсе, но уже считая жанровую проблематику снятой. Мне доводилось об этой проблеме высказываться особо, поэтому здесь только повторю основной вывод — любой анализ может быть осознан как ступень жанрового анализа, поскольку последний в конечном счёте позволяет увидеть, как завершено целое, — причём увидеть в контексте тех традиций, которые в разбираемом тексте пересеклись. Другая крайность — жанровый анализ грозит порой обернуться так называемым интертекстуальным анализом, который напрямую противоречит изучению художественного целого, поскольку интересуется вовсе не целым, а отголосками «чужого слова» в произведении.

В ситуации, когда жанровый анализ единичного лирического произведения проработан в недостаточной степени, легко поддаться обаянию типологического подхода к жанру, при котором определения конкретного жанра стремятся объять все значения всех времён. Это вполне можно сказать и об изучении элегии. Само по себе желание выработать единое работающее определение конкретного жанра вполне объяснимо, однако, как только начинается этап работы с материалом конкретной исторической эпохи, исследователи сталкиваются с необходимостью с помощью типологического определения описать историческое многообразие. И сделать это почти всегда оказывается невозможно — многообразие требует более мощной исследовательской оптики. Такая оптика есть у исторической поэтики.

«Тема исследования — не „поэты“, а „поэзия“ начала XIX в., — так начинает свою работу об „элегической школе“ пушкинской поры В. Э. Вацуру, — но то, что закрепляется в „поэзии“ как некая, хотя бы временная, литературная норма, есть результат деятельности „поэта“, под пером которого даже заимствованный из предшествующей тради-

¹⁸ Магомедова Д. М. Филологический анализ лирического стихотворения. М.: Academia, 2004; Козлов В. И. Здание лирики. Архитектоника мира лирического произведения. Ростов н/Д: Изд-во Южного федерального университета, 2009.

ции материал приобретает нередко резкие индивидуальные черты»¹⁹. Поиск таких «хотя бы временных литературных норм» — а не единого определения на все времена! — внутри элегического пространства русской поэзии можно считать перспективным. Вацуро удалось на отрезке в двадцать лет показать формирование и развитие на русской почве «кладбищенской», «унылой» элегии, элегии исторической. Причём для исследователя выделение различных жанровых моделей элегии не было основной задачей — эти модели появились в результате подробнейшего описания эволюции влиявших на лирику эстетических идей начала XIX века. Однако для исследователей элегии этот побочный результат, возможно, является главным — он даёт понять, почему мы называем элегиями столь разные образования, как «унылая» и историческая элегии. И далее логичен следующий вопрос: а если мы поставим задачу выделить основные жанровые модели русской неканонической элегии, насколько широкой окажется галерея устойчивых типов жанра? Нужно сказать, что принцип выделения различных жанровых моделей элегии перенимают и последующие её исследователи²⁰. И ещё один немаловажный момент: а где и почему нужно остановиться, чтобы всю русскую поэзию не свести случайно к вариациям одного жанра?

Жанровый анализ предполагает внятное понимание того, в каких терминах литературного произведения жанровая модель описывается. И здесь важно помнить, что поэзия — не чистое соловьиное пение; лирическое высказывание всегда чем-то порождено, всегда отвечает каким-то потребностям — и без этого «чего-то» существовать не может. Это «что-то» — художественный мир, включающий событие, вызвавшее лирическое высказывание к жизни. Это событие серьёзно влияет на поэтику произведения — оно определяет образ поэтического сознания, структуру лирической ситуации, специфику мотивов, логику лирического сюжета. Все эти особенности, в свою очередь, предопределяют итоговую жанровую конфигурацию. Вот и выходит, что «темы» — неудачный, конечно, термин, поскольку сам по себе ничего не объясняет — к жанру всё же имеют отношение. Хотя если исследователь всерьёз ставит задачу выделить разные типы одного

¹⁹ Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». СПб.: Наука, 2002. С. 5.

²⁰ См. весьма проникательную работу: Охотникова С. Р. Судьбы элегии в русской поэзии XX века (40-е годы) Йошкар-Ола : Мар. гос. ун-т, 1997, а также: Боровская А. А. Эволюция жанровых форм в русской поэзии первой трети XX века. Астрахань: ИД «Астраханский университет», 2009.

жанра, он должен позаботиться о том, чтобы избавиться от подозрений в использовании тематического принципа классификации. Этот принцип использовался в советский период (наиболее последовательно Л. Тимофеевым), но сегодня, в общем, ясно, что апелляция к тематике фактически уводит исследователя из сферы поэтики произведения, в которой находит наполнение категория жанра, в необозримую сферу аксиологии. В. Э. Вацуро удалось избежать этой опасности — в основе жанровых моделей он обнаруживает определённую конфигурацию художественного мира лирического произведения, в котором имеет место лирический субъект, та или иная лирическая ситуация, перерастающая в лирический сюжет определённого типа. Особые мотивы, из которых выткан такой сюжет, определяют и стилистические особенности жанровой модели элегии. Вообще для отечественных литературоведов не характерна такая подробная работа с художественным миром лирического произведения — обычно дело обходится наблюдениями над особенностями лирического «я». А у В. Э. Вацуро работает сюжетология лирики, следовательно, художественный мир оказывается определённого рода *формой*. Бахтин такие формы называл архитектурическими. В данном случае речь может идти о том, что каждый жанр предполагает определённую *архитектонику* мира лирического произведения²¹.

Этот термин — вовсе не результат излишнего теоретизирования. На примере изучения элегии это хорошо видно. Элегический язык начала XIX века может восприниматься — и часто воспринимается — как единый, чему способствует чрезвычайная подвижность типовых мотивов — переходя из стихотворения в стихотворение, покидая пределы жанра, они создают эффект тотальной элегичности. Эффект этот ложный — и мы это видим, как только начинаем смотреть на то, какие типовые лирические сюжеты из этих мотивов складываются, как эти сюжеты перестраивают художественный мир элегии. Так, лирический сюжет «кладбищенской» элегии — ценностная встреча с почившим безымянным «другим», которая происходит на фоне кладбищенского пейзажа, погружающего лирического субъекта в состояние медитации. Этот пейзаж может встречаться и в «унылой» элегии, но там он выполняет второстепенную функцию, поскольку в основе «унылой» жанровой модели — встреча человека с роком, несущим охлаждающий душу опыт, уносящим навсегда «златые дни весны». Но вот из духовного тупика уныния совершается прорыв к образу идеала — и структура лирического сюжета элегии меняется: нужно вновь го-

²¹ См. об этом: Козлов В. И. Здание лирики.

ворить о другой жанровой модели. Примеры можно множить, но все они иллюстрируют одну мысль — *на уровне мотива модели жанра не увидать*, нужно подниматься на уровень архитектоники мира лирического произведения. Только затем можно делать следующий шаг и пытаться увидеть жанровую систему. В этой работе предпринята попытка показать в виде системы пока лишь один — но ключевой для лирики, или «старший», в терминологии Ю. Н. Тынянова — жанр. Но уже появляются попытки рассмотреть как единую систему всю сферу лирики²².

При разработке галереи жанровых портретов русской элегии XIX века значительную помощь оказывает изучение влияний, которые шли из западноевропейской литературы. В ряде случаев мы устанавливаем генезис моделей элегии, вошедших в русскую литературу, в отдельных случаях — фиксируем наличие параллельных явлений. В этой ситуации компаративный подход позволяет сверить магистральные линии развития жанра в России и Европе, а заодно дополнительно аргументировать историко-литературным материалом правомерность выделения тех моделей элегии, которые пока не было принято выделять. К примеру, по состоянию на нулевые годы XIX века корпус элегических текстов в русской поэзии сравнительно невелик, поэтому разговор о том, что уже в этот момент закладываются ключевые модели элегии, будет выглядеть натяжкой, если не показать, что эти модели опираются на большие традиции европейской литературы, которая внимательно изучалась поэтами той поры.

В частности, в русской неканонической элегии XIX века можно выделить три мощных влияния, в рамках каждого из которых сформировались определённые модели жанра, надолго оставшиеся в отечественной литературе. Это английское, немецкое и французское влияния — порядок в данном случае значим: именно в такой очередности они входили в русскую поэзию. Английское влияние принесло «ночную поэзию», затем «кладбищенскую элегию», из последней выросла элегия историческая. Немецкая традиция в русском восприятии отлилась в жанровые формы «унылой» элегии и так называемой элегии о поиске идеала. Французская ветвь обновлённой отечественной элегии представлена аналитической и «осенней» элегиями. К параллельным явлениям можно отнести, например, элегии на смерть — они есть на всех языках, и для их появления, как правило, внешних

²² См.: *Тюна В. И.* Генеалогия лирических жанров // Жанр как инструмент прочтения: Сб. статей. Ростов н/Д: Инновационные гуманитарные проекты, 2012. С. 104–130.

влияний не нужно. Во всех случаях речь идёт о моделях уже обновлённой элегии, появившейся в литературе сентиментализма и позже. Впрочем, задача компаративного рассмотрения эволюции русской элегии на фоне жанрового развития европейской лирики здесь разве что намечена.

Безусловно, эволюция каждой из названных жанровых форм элегии нуждается в более пристальном изучении. Наверное, и самих жанровых моделей элегии больше, нежели зафиксировано этой работой. К тому же они могут появляться и в дальнейшем. Но не слишком преувеличу, если скажу, что приведённые разновидности жанра позволяют описывать большую — если не подавляющую — часть элегического корпуса русской поэзии последних двух веков.

Кстати, приведённый здесь взгляд на элегию прошёл испытание студенческим вниманием — через полгода студенты могут выделить и распределить по типам элегии любого русского поэта последних двух веков. И это, конечно, вовсе не обязательно те стихи, которые сам автор назвал элегиями.

Есть ли у приведённых жанровых форм элегии нечто общее? Во всех элегиях мы в том или ином виде имеем *настоящее в ценностном свете прошлого*. Но это общие слова, каковых и за предыдущие века было сказано предостаточно. Исследование жанрового мышления должно мыслить реально действующими в литературе формами организации литературного целого — только в этом случае в результате картографирования жанра мы получим карту *реальной* литературной местности.

Я хотел бы поблагодарить за содержательное участие в подготовке работы А. Д. Алёхина, И. Р. Ратке, И. О. Шайтанова, коллег по научному проекту, посвящённому исследованию лирических жанров, — И. Бобякову, Ю. Гастищеву, А. Маслакова, и особо — свою жену Оксану Мирошниченко, вдохновляющую и поддерживающую.

«НОЧНАЯ» ЭЛЕГИЯ: ПРЕДЫСТОРИЯ С ПРОДОЛЖЕНИЕМ

«Ночной» поэзии выдалось сыграть особую роль в формировании элегического языка новой эпохи — с одной стороны, она явилась ступенью, предвещающей появление элегии в русской литературе, с другой стороны, уже после расцвета этого жанра, «ночи» оказался отведён в жанровом пространстве вполне определённый уголок. Последнее обстоятельство позволяет говорить о «ночной» элегии как некоей модели этого жанра, имеющей устойчивое сочетание ряда элементов художественного мира, — определённый тип лирической ситуации, лирического субъекта, лирического сюжета, устойчивый круг мотивов. Такая жанровая конкретизация позволяет существенно уточнить весьма широкое понятие «ночной» поэзии или «текста ночи»²³ и понять, какие типы художественного завершения породили те многочисленные мотивы русской поэзии, которые так или иначе связаны с образом ночи.

Образцом новой поэтики, которую начали называть «ночной», стала дидактическая поэма Э. Юнга “The complaint, or night thoughts on Life, Death, and Immortality” («Жалобы или ночные размышления о Жизни, Смерти и Бессмертии»), которая появляется в 1742–1746 годах. Каждая глава поэмы посвящена таким большим для осмысления темам,

²³ Вот некоторые работы, которые разрабатывают данные понятия: *Касаткина В. Н.* Тютчевская традиция в «ночной» поэзии А. А. Фета и К. К. Случевского // Вопросы развития русской поэзии XIX в.: науч. тр. Куйбышев, 1975. Т. 155. С. 70–89; *Ложкова Т. А.* «Ночная» лирика М. Ю. Лермонтова: традиции и новаторство // Лермонтовские чтения: материалы зональной научной конференции. Екатеринбург, 1999. С. 33–41; *Топоров В. Н.* «Текст ночи» в русской поэзии XVIII — начала XIX века // *Топоров В. Н.* Из истории русской литературы. Т. II: Русская литература второй половины XVIII века: исследования, материалы, публикации. М. Н. Муравьев: Введение в творческое наследие. Кн. II. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 157–228. Критика предлагаемых в этих работах критериев «ночной» поэзии содержится в работе: *Тихомирова Л. Н.* «Ночная» поэзия в русской романтической традиции: генезис, онтология, поэтика. Автореф. на соиск. . . к. филол. н. Екатеринбург. 2010. Но, несмотря на критику критериев выделения «ночной» поэзии, Л. Н. Тихомирова от самого обобщающего термина не отказывается — и жанровой интерпретации он в результате не получает.

как «жизнь», «смерть», «бессмертие», «время», «добродетель» и др., но при этом все эти темы помещались в контекст ночи, а высказывание жанрово определялось как жалоба. Первые переводы этой поэмы на русский появляются в 1772 году. По данным Ю. Д. Левина, в России за период с 1772 по 1803 годы вышло не менее сорока пяти авторизованных переводов произведений Юнга²⁴. «Ночная» преромантическая поэтика проникает в русскую поэзию.

Однако на начальном этапе эта поэтика — плоть от плоти века оды. Средства для разработки образа ночи здесь — аллегорические видения, мифология, в центре которой оказывается Ночь-богиня, одическая точка зрения, с которой предстаёт лирическому субъекту строение вселенной, и соответствующая риторика восторга перед величием богини и мира, который она воплощает. Да и новизна юнговской поэмы воспринималась в дидактическом ключе: «Страстная взволнованность нравственно-философской исповеди Юнга, направленной против крайностей гедонизма, против светского „остроумия“ и вольнодумства, напряжённый драматизм его поэтических монологов, меланхолический тон его медитаций — всё это явилось важным художественным открытием в глазах его современников, уже давно мечтавших о поэзии более личной и глубокой по сравнению с рассудочной поэзией „здорового смысла“»²⁵. Впрочем, Юнг и его первые русские последователи открывали для себя прежде всего метафизику «ночи» — борьба со «здравым смыслом» во многом велась теми же средствами, что и его воспевание. «Ночь» открыта как иррациональный хронотоп, описание которого совершается по всем законам риторики. По стихотворениям С. С. Боброва, одного из первых, причём последовательных, почитателей Юнга, видно, что разработка открытой темы развивается именно в сторону усложнения мифологии образа. Вот отрывок из «Прогулки в сумерки, или вечернего наставления Зораму» (<1785>):

С востока ночь бежит к нам с красными очами;
Воззри сквозь тень на блеск красот ее, Зорам!
Хоть кроет нас она тенистыми крылами,
Но яркие огни, как искры, блещут там.

²⁴ Левин Ю. Д. Восприятие английской литературы в России: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1990. С. 221–225.

²⁵ Заборов П. Р. «Ночные размышления» Юнга в ранних русских переводах // Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма. XVIII век. Сборник 6. М.; Л.: Наука, 1964. С. 269.

Не искры то, — миры вращаются спокойно,
Которы столько же велики, как Земля. —
Когда из недр они Хаоса вышли стройно,
С тех пор еще текут чрез пламенны поля.²⁶

Само это олицетворение, усложнённое «красными очами», — одический ход. Для Карамзина и его последователей подобное обращение с образом ночи скоро окажется признаком дурного вкуса. Бобровым же в ночи увиден образ изначального хаоса, из которого выходят миры. Вот развёрнутая разработка этого мотива в более позднем стихотворении «Полнощь» (<1804>):

О мрачна ночь! — отколь начало ты влечешь?
От коего отца иль матери течешь?
Не ты ль седая дочь тьмы оной первобытной,
Котора некогда взшла над бездной скрытной
Лелеять нежныя природы колыбель? —
Так, — черновласая Хаоса древняя дочь,
Ты успши дня труды покоишь и теперь;
Ты дремлющий полкруг под тению качаешь;
Увы! — ты так же взор умершего смыкаешь.²⁷

Бобров писал в русле дидактической и одической традиции, причём делал это в то время, когда «ночная» поэтика уже двинулась в элегическое русло.

Обращает на себя внимание ключевое слово «бездна», откуда у Боброва и выходит «седая дочь тьмы». Этот образ был и в произведении, которое В. Н. Топоровым названо первым «ночным» стихотворением русской литературы, — в «Вечернем размышлении о божием величестве при случае великого северного сияния» М. В. Ломоносова, написанном почти в одно время с поэмой Юнга — в 1743 году. «Открылась бездна звезд полна / Звездам числа нет, бездне дна»²⁸. Именно ночь у Ломоносова открывает человеку «бездну» вселенной, «бездну» миров, даже в мыслях о которых человек «теряется», ощущает себя «песчинкой». Потом была державинская разработка образа в знаменитом «На смерть князя Мещерского» (1779) — тут

²⁶ Бобров С. С. Рассвет полнощи. Херсонида. В двух томах. Том первый. М.: Наука, 2008. С. 278.

²⁷ Бобров С. С. Указ. соч. С. 280.

²⁸ Ломоносов М. В. Избранные произведения. М.-Л.: Советский писатель, 1965.

к составляющим образа добавляется сам неслучайный повод высказывания — смерть: «Скользим мы бездны на краю, / В которую стремглав свалимся»²⁹. «Ночь» — «бездна» — человек как «песчинка» — «смерть» — «хаос» — по этой цепочке взаимосвязанных образов хорошо видно, где заканчивает один поэт и начинает другой. Стихотворение Ломоносова — духовная ода, прославляющая величие «творца» в форме риторического вопроса в финале «Вечернего размышления»: «Скажите ж, коль велик творец?» Открывшаяся «бездна» здесь открывает мировой порядок, масштаб которого — за пределами постижения. Но то, что это — порядок, не вызывает никакого сомнения. В отличие от Ломоносова, Державин главным героем делает *человека*, его удел в мире:

А завтра: где ты, человек?
Едва часы протечь успели,
Хаоса в бездну улетели,
И весь, как сон, прошел твой век.

«Хаос» здесь появляется как образ мира за чертой смерти, непостижимого мира. Разница между образными системами стихотворений Ломоносова и Державина обусловлена *открытием смерти*. Причём это открытие идёт через «ночную» поэтику — отсюда сравнение человеческого «века» с мимолетным «сном». У Боброва — другой вариант этой образной связки: ночь «успокоивает» «дня труды»: здесь сон — метафора смерти, но и тут, как у Державина, «хаос» — исходное, «первобытное» состояние. Открытие смерти в полной мере задействует дидактический потенциал «ночной» поэзии. Ломоносов — Державин — Бобров — это одическо-дидактическая линия развития «ночной» поэтики в России. Но была и другая.

В приведённом державинском стихотворении есть строфа, которая совершенно выбивается из общей стилистики — она следует сразу после упоминания «сна» и явно призвана дать разработку не случайно подвернувшегося в сравнении образа:

Как сон, как сладкая мечта,
Исчезла и моя уж младость;
Не сильно нежит красота,
Не столько восхищает радость,

²⁹ Цит. по: Державин Г. Р. Сочинения. СПб.: Академический проект, 2002. С. 125–126.

Не столько легкомыслен ум,
Не столько я благополучен;
Желанием честей размучен,
Зовет, я слышу, славы шум.

Это — пример зарождения элегической поэтики внутри оды на почве «ночного» мотива — сравнения жизни со сном. Эта сюжетика впоследствии ляжет в основу «унылой» элегии, главное событие которой — переживание духовного тупика и воспоминание о минувшем «золотом веке души». Сон здесь — это подлинная жизнь страстей, которая становится невозможной, когда приходит отрезвляющий опыт — это событие приравнивается к пробуждению. Появление лирического «я» как носителя опыта, как темы для самого себя венчает обновлённую стилистику.

Можно найти целый ряд стихотворений, которые начинаются как «ночные», а заканчиваются как «унылые» элегии — например, «Вечер 14 июня 1801 года» (1803), «В тишине уединенной...» (1803?) Г. П. Каменева. Однако «унылая» элегия, расцвет которой начался в первые два десятилетия XIX века, в «тексте ночи», по большому счёту, не нуждалась. Связка с «ночной» поэтикой, обеспеченная лишь одним необязательным сравнением, была ненадёжной. «Ночная» поэтика породила другой тип элегии, первый идеальный пример которой стал известен со значительным опозданием. Это — стихотворение М. Н. Муравьёва «Ночь» (1776, 1785 (?)), которое было впервые опубликовано лишь в посмертном издании сочинений поэта в 1819 году.

К приятной тишине склонилась мысль моя,
Медлительней текут мгновенья бытия.
Умолкли голоса, и свет, покрытый тьмою,
Зовет живущих всех ко сладкому покою.³⁰

Это прочтение юнговской традиции через призму «лёгкой» французской поэзии, любителем которой был Муравьёв. Однако речь идёт лишь о стиле — а лирическая ситуация преромантического уединения подсказывала другую жанровую традицию, которая в европейской поэзии тесно переплеталась с элегической³¹, — традицию идиллии. Для русской поэтической традиции вообще был более характерен синтез

³⁰ *Муравьёв М. Н.* Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1967. С. 159.

³¹ *Douglas W. C.* The pastoral elegy in English. Folcroft Press, 1970; *Smith E.* By mourning tongues. Studies in English Elegy. Boydell press. Rowman and Littlefield, 1977.

идиллии и оды³². Муравьев же на основе ночной поэтики пытается предложить русской поэзии новую жанровую формулу.

Полная выключенность из мира здесь ещё возможна — она только что открыта и оценивается как разновидность удовольствия, противопоставленного честолюбивому миру «града», который, впрочем, остаётся на обочине сознания:

Приятно мне уйти из кровов позлащенных
В пространство тихое лесов невозмущенных,
Оставив пышный град, где честолюбье бдит,
Где скользкий счастья путь, где ров цветами скрыт.
Здесь буду странствовать в кустарниках цветущих
И слушать соловьев, в полночный час поющих...

«Странствовать», «слушать соловьев», облокотиться на «мшистый камень», прилечь на «цветущий дерн» — всё это действия, сознательность которых подчёркнута глаголом «буду». Идиллический мир держится на автономности по отношению к миру неидиллическому, чьё присутствие, как правило, обозначается.

Показательны эпитеты — тишина «приятна», «покой» ночи — «сладкий». Ситуация ночного «уединения», мотивы отправляющегося в «полет» «воображения», поющие в ночной час соловьи, ночной пейзаж, выполненный в «тихах», «кротких» тонах, и, как финал лирического сюжета, «стопами тихими» подбирающийся «сон», «живитель естества, лиющий в чувства силы». Его победа над поэтическим сознанием оказывается полной: «Я преселяюся во темну область сна. / Уже язык тяжел и косен становится. / Еще кидаю взор — и всё бежит и тьмится».

«Ночная» элегия — явление, генетически более раннее, чем элегия условной «пушкинской поры». При этом в какой бы период истории русской литературы мы её ни встречали, в ней ясно различимы черты допсихологической поэтики. Так, в «ночной» элегии, как правило, ещё нет характерного для элегии мотива памяти, воспоминания. Вместо воспоминания в мир сумерек приходит сон. Если же есть воспоминание, оно приобретает вид видения. При этом описание прихода сна трудно отличить от позднейших наплывов памяти: «Стопами тихими ко мне придет он / И распрострет свои над утомленным крылы»³³.

³² Саськова Т. В. Пастораль в русской поэзии XVIII века. М.: МГОПУ, 1999. С. 8–23.

³³ Муравьев М. Н. Указ. соч. С. 161.

В то же время преромантический «сон» — это подступы к романтическим категориям «воображения» и «фантазии». Способность отдаваться видениям сна уже у Юнга приравнивается к способности расставаться с рассудком, заглядывать в загробный мир, познавать мир и одновременно наслаждаться им *иррационально*. Эпитеты «сладкий», «приятный», ключевые для сентиментальной элегии в целом, в «ночной» элегии прежде всего характеризуют состояние субъекта, балансирующего на грани сна.

«Ночь» Муравьёва позволяет увидеть основные составляющие модели «ночной» элегии. Лирический сюжет — погружение поэтического создания в сон, в видение, которое порой разворачивается в картину. Этот сюжет развивается на фоне особого ночного пейзажа, в котором велика роль суггестии — эмоциональной нагруженности описаний. Лирический субъект «ночной» элегии пассивен, он характеризуется, как правило, некоей исходной эмоцией — в преромантический период это эмоция «приятности», «сладости», позже — это и различные разновидности тревоги. Однако главный действующий герой «ночной» элегии, скорее, сама ночь и её посланцы, несмотря на то, что лирический субъект здесь — это уже тот тип человека, для которого «чувствования сердца» — главная ценность. Именно он станет героем обновлённой русской элегии XIX века. У Муравьёва он дан в самой открытости «тишине». «Мысль, склонившаяся к тишине, позволяет понять, *что* укрыто в ней и *что* просится быть выраженным в слове, — пишет В. Н. Топоров. — В этом контексте важно и, более того, необходимо само действие мысли — *склонение* к тишине, приближение к ней, чтобы услышать, увидеть, понять, вообразить содержание ее и ее смысл»³⁴. Стоит обратить внимание на то, что способы познания у муравьёвской «мысли» — чувственные, иррациональные.

Несмотря на то, что образец жанровой модели дан ещё в конце XIX века, в русскую поэзию она в полной мере войдёт только в 1820-х годах — в творчестве И. И. Козлова, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева. Наследниками Муравьёва стали Н. М. Карамзин, И. И. Дмитриев, К. Н. Батюшков, В. А. Жуковский, но «ночных» элегий у них нет — «сладостные» ночные картины входят, скорее, в контекст идиллий, в который звучат условные голоса «пастушков» и «пастушек» — например, «К соловью» (1793), Н. М. Карамзина, «Ночь» (<1796>) И. И. Дмитриева.

³⁴ Топоров В. Н. Из истории русской литературы. Т. II: Русская литература второй половины XVIII века: исследования, материалы, публикации. М. Н. Муравьёв: Введение в творческое наследие. С. 130–131.

«Ночной» пейзаж стал основным фоном для популярных и в Европе, и в России «Поэм Оссиана» Дж. Макферсона (1760-е) — поэтому можно смело сказать, что он влиял на литературу в целом. Потенциал «ночных» пейзажей был востребован, к примеру, балладой, а также «кладбищенской» элегией, первым образцом которой на русской почве стало «Сельское кладбище» (1802) — вольный перевод В. А. Жуковского из Т. Грея. Однако «кладбищенская» элегия имеет собственную жанровую архитектуру, описанную, например, в работе В. Э. Вацуро³⁵.

Качественно новый выплеск «ночных» стихотворений пришёл на конец 1820-х годов — прежде всего, в творчестве А. С. Пушкина, Ф. И. Тютчева. На более ранних этапах можно найти целый ряд великолепных ночных зарисовок внутри — как правило, в начале — стихотворений, однако они не перерастают в элегии. Например, пушкинские «Ненастный день потух; ненастной ночи мгла...» (1824), «Какая ночь! Мороз трескучий...» (1827) — первое завершено как отрывок, антологическая миниатюра, второе стихотворение имеет балладную «страшную» концовку. А вот к концу двадцатых годов образ ночи отвоевал свой собственный способ завершения, отодвинув с первого плана элегий навязчивое лирическое «я» и заставив его ощутить воздействие ночи в себе самом. Несмотря на то, что муравьёвская «Ночь» к этому времени уже была известным стихотворением, первые же примеры показывают: «ночная» элегия избавилась от сентиментальной «приятности». Теперь встреча с ночью превратилась в тревожный сюжет встречи с хаосом. Между тем, двадцатые годы прошли под знаком расцвета так называемой аналитической элегии. В центре её жанровой модели оказалось переживание во всей сложности его мотивировок. Е. А. Баратынский и А. С. Пушкин в первой половине 1820-х задавали тон в этом жанре, находившем подпитку в поэзии Э. Парни и А. Шенье. «Ночная» элегия — следующий шаг истории русской поэзии — это жанровая модель, в которой в некотором смысле совершается *преодоление* рационального психологизма 1820-х годов. Встреча с ночью иррациональна, как и состояние между бодрствованием и сном.

Пушкинское «Воспоминание» (1828) можно считать неким пороговым стихотворением между аналитической и «ночной» элегией. С одной стороны, здесь дана психологическая картина прихода воспоминания — и в блестящей монографии С. Сендеровича аргументированно показано, что «Воспоминание» — один из лучших

³⁵ См.: Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры.

образцов именно рефлексивной элегии³⁶. Но при этом стихотворение может быть прочитано в традиции «ночной» поэтики. Воспоминание является как непрошенный гость, который приходит в определённое время — «когда для смертного умолкнет шумный день». Сцена, в которой «Воспоминание безмолвно предо мной / Свой длинный развивает свиток», может быть воспринята как сон, как видение на грани между бодрствованием и сном. И важно, что именно в этом состоянии совершается ключевое для внутреннего мира героя событие — переход от «трепещу и проклиная» к «строк печальных не смываю». Если прочитывать это стихотворение в русле «ночной» поэтики, то именно прошлое героя оказывается здесь воплощением бездны и хаоса, грозящим если не физической, то духовной смертью. Встреча с воспоминанием — это встреча с самим собой как с «другим» — как с посланцем хаоса, ночи. Происходит приятие себя в таком неожиданном качестве — в тот момент это новый поворот лирического сюжета и важный шаг в развитии элегии и русской поэзии вообще.

В 1830 году написаны «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», которые не принято прочитывать в русле элегии. Примечательно, что сам Пушкин стихотворение не публикует — оно выходит только после его смерти, в 1841 году: к моменту написания эти стихи, в отличие от «Воспоминания», очевидным образом выламываются из элегической линии своего времени. Однако они закладывают традицию обновлённой «ночной» элегии, которая через некоторое время будет иметь весьма яркое продолжение.

«Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» продолжают традицию «ночной» элегии. Бессонница в «ночной» поэзии — постоянный мотив, который во многом эквивалентен мотиву сна: даже если лирический субъект не спит, он фактически отдаётся ночному бреду. Бессонница подчёркивает неспособность обрести покой в ночи: «Мне не спится, нет огня; / Всюду мрак и сон докучный». В ночной тишине раздаётся лишь «ход часов», подчёркивающий сосредоточенность лирического субъекта на переживании времени. Остальные звуки доносятся как бы изнутри — «Парки бабье лепетанье, / Спящей ночи трепетанье, / Жизни мышья беготня...» Опять же источник хаоса — в самом человеке: ночью в нём происходят движения, которые непонятны, невнятны поэтическому сознанию — и потому являются источником тревоги. Хотя это и не лирическое «я» является субъектом

³⁶ *Сендерович С.* Алетейя: Элегия Пушкина «Воспоминание» и проблемы его поэтики. (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 8). Wien, 1982. С. 150–159.

«лепетанья», «трепетанья», «мышьей беготни» и «скучного шепота», понятно, что действия совершаются в пространстве «я», причём вопреки его воле. При этом поэтическое сознание находит подставного субъекта в лице самой «жизни», которая совершается внутри лирического «я». Ночь у Пушкина — время разлада внутри человека, время, когда человек не равен себе. Эта лирическая ситуация непредставима днём. Бессонница — ситуация, когда человек пытается уснуть, но не может этого сделать, поскольку что-то в нём самом ему мешает. И это «что-то» в себе требует осмысления, заставляет задаваться вопросами, которые невольно выводят лирического субъекта на уровень осмысления своей жизни в целом: «От меня чего ты хочешь? / Ты зовешь или пророчишь?» И на этом уровне человек оказывается неспособен отвечать на вопросы — это и есть главный ответ, который в результате между строк звучит в стихотворении.

Концом 1820-х годов датируется первая редакция тютчевского «Пробуждения», где пробуждением фактически названо погружение в сон, в котором «какой-то Гений» «стезею тайной Сновидений / В страну Теней увел меня»³⁷. Эта «ночная» элегия опубликована будет лишь в 1851 году. Однако появление Ф. И. Тютчева в русской поэзии было задержано ненадолго. В 1829 году в «Галатее» появляется стихотворение «Видение»:

Есть некий час, в ночи, всемирного молчанья,
И в оный час явлений и чудес
Живая колесница мирозданья
Открыто катится в святилище небес!

Тогда густеет ночь, как хаос на водах,
Беспамятство, как Атлас, давит сушу;
Лишь Музы девственную душу
В пророческих тревожат Боги снах!³⁸

Это — пример того типа стихотворений, который Ю. Н. Тынянов охарактеризовал как «дидактичный фрагмент», увидев в нём продукт разложения монументальных форм XVIII века. В другом месте, перечисляя ряд тютчевских стихотворений, начинающийся с «Видения»,

³⁷ Тютчев Ф. И. Полн. собр. сочинений и писем в шести томах. Т. 1. М.: Издательский центр «Классика», 2002. С. 63.

³⁸ Тютчев Ф. И. Указ. соч. С. 70.

исследователь употребляет словосочетание «микроскопическая ода»³⁹. Действительно, здесь есть дидактический зачин («Есть некий час...»), точка зрения с одической высоты («всемирное молчанье»), высокая лексика («оний час», «святылище небес»). При этом лирический субъект отсутствует — он отступает сначала перед ночью, сравнённой с «хаосом», а затем — перед открывшейся внутреннему взору картиной «мироздания», знание о котором прорывается лишь во «снах».

Буквально через год в том же журнале появятся ещё два тютчевских стихотворения — «Бессонница» и «Как океан объемлет шар земной...», в первой публикации озаглавленное «Сны». Если «Сны» продолжали одическую традицию «ночной» поэзии, то «Бессонница» — элегическую.

Часов однообразный бой,
Томительная ночи повесть!
Язык для всех равно чужой
И внятный каждому, как совесть!

Кто без тоски внимал из нас,
Среди всемирного молчанья,
Глухие времена стенанья,
Пророчески прощальный глас!⁴⁰

«Всемирное молчанье» — прямая цитата из собственной оды — здесь уже не главный «герой». С первых же строк подчёркивается восприятие времени лирическим субъектом, хотя и спрятанным за обобщающим «мы», однако дающим о себе знать в очевидным образом оценочных эпитетах: «однообразный бой», «томительная ночи повесть», «язык равно чужой и внятный каждому». Здесь ключевое событие — не открывшееся величие мира, а «времена стенанья», само различие в ночи «пророчески-прощального гласа». И далее — строфы, раскрывающие ночное виденье, — перспектива забвенья «нас» и «нашего времени».

Лишь изредка, обряд печальный
Свершая в полуночный час,
Металла голос погребальный
Порой оплакивает нас!

³⁹ Тютчев Ю. Н. Вопрос о Тютчеве // Тютчев Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 43, 46.

⁴⁰ Тютчев Ф. И. Указ. соч. С. 75.

Элегический каркас легко узнаваем. Даже ночное виденье здесь имеет иной статус: оно — попытка *толкования* того «гласа», который в «ночной» элегии всегда слышит лирический субъект. Одическое видение как будто представляет зримую гармонию мира, здесь видение чисто эмоционально, оно складывается в эмоциональную, а не метафизическую картину. Ночной «глас» — «чужой», но «внятный» — оборачивается «неотразимым Роком», звучит напоминанием о смерти, о том, что «жизнь стоит» «на краю», при этом он — «оплакивает нас», человека как такового.

Пересечения мотивов с пушкинскими «Стихами, написанными ночью во время бессонницы» поразительны — и неслучайны. Поэты прошли одним жанровым путём. Но Пушкин пришёл из навеянной французами аналитической элегии, а Тютчев — из короткой оды, сложившейся из традиции Державина и фрагментов Гейне. Этим путём пойдёт ещё целый ряд поэтов, обогативших отечественную лирику. «Выхожу один я на дорогу...» (1841) М. Ю. Лермонтова вводит в ситуацию ночного бдения мотив пути и делает «ночную» элегию близкой романсу. «Полуночные образы реют...» (1843) А. А. Фета и последующие его ночные зарисовки развивают типовые «ночные» элегические мотивы посредством мелодических повторов, из которых вырастает условный «ночной» мир, перешедший затем в поэзию русского символизма. В стихотворении «В сумерки» (1878) Н. М. Минского лирический субъект восклицает «Побольше сумрака! Мечты свободный гений / Из бедной комнатки создаст нам рай земной»⁴¹. У А. А. Блока сам приём этого перехода в «мнимый» мир мечты, мир символов обнажается:

Я вышел в ночь — узнать, понять
Далекий шорох, близкий ропот,
Несуществующих принять,
Поверить в мнимый конский топот.⁴² (1902)

Традицию «ночных» элегий можно проследить вплоть до современной русской поэзии — вспомним, к примеру, стихотворение С. Гандлевского «Все громко тикает. Под спичечные марши...» (1994). Этот тип элегий с его пушкинским зерном на редкость узнаваем. И чем более внятно читается традиция, тем лучше видно, что именно привнёс в жанр взявшийся за перо современник.

⁴¹ Ранние символисты: Н. Минский, А. Добролюбов. Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический проект, 2005. С. 106.

⁴² Блок А. Собр. соч. в 6 томах. Т. I. М.: Огонёк, Правда, 1971. С. 159.

РУССКАЯ «КЛАДБИЩЕНСКАЯ ЭЛЕГИЯ» И ЕЁ НАСЛЕДИЕ

«Сельское кладбище» Грея — Жуковского — первый и самый показательный в русской традиции текст, выполненный в жанре «кладбищенской элегии» — довольно хорошо исследовано с точки зрения предшествующих традиций⁴³. Подробно разобраны и особенности русского перевода, в котором возник ряд мотивов, отсутствовавших в первоисточнике⁴⁴. А вот разговор о том, как русской поэзией были развиты жанровые открытия, сделанные в этом стихотворении, о том, какие приёмы из него вышли, пока только начат — и, как правило, он ограничивается пушкинской эпохой. Между тем, единожды открытая жанровая модель никуда не уходит из арсенала поэзии — чаще всего она продолжает жить, обновляясь и меняя своё место в жанровой системе. Вот только различать её современный читатель почти разучился. Подчеркну: разучился читатель, но не поэт, чья деятельность всегда связана с попыткой оживления, обновления традиции.

Впрочем, с «кладбищенской элегией» всё не так просто. В том виде, в котором она пришла в русскую поэзию, она была слишком сложна и условна для того, чтобы сохраняться на протяжении сколько-нибудь значительного промежутка в том же виде. От «кладбищенской элегии» отпочковывались приёмы, которые начинали жить своей жизнью, получали прописку в других жанрах — и может показаться, что жанровая модель «Сельского кладбища» в результате такого разрушения просто удобрила почву русской поэзии, на которой выросли совершенно новые растения. Отчасти это так. Но и сама «кладбищенская элегия» сохранила своё жанровое ядро, по которому она узнаётся даже в современной поэзии. Как бы то ни было, анализ жанровых элементов, попытки обозначить их дальнейшую судьбу, которая складывалась

⁴³ Ключевые работы: *Reed A. L. The Background of Gray's Elegy. A study in the Taste for melancholy Poetry. 1700–1751. New York, 1962; Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». С. 49–73.*

⁴⁴ *Топоров В. Н. «Сельское кладбище» Жуковского: К истокам русской поэзии // Russian Literature. 1981. Vol. X. С. 207–282; Стробилова А. Г. Рецепция творчества Эдварда Юнга и Томаса Грея в русской поэзии конца XVIII — начала XIX века : Дис... канд. филол. наук : 10.01.01. Кемерово, 2008.*

то вместе, то врозь, в конечном счёте должны показать, что жанровая форма «кладбищенской элегии» жива — она по-прежнему востребована русской поэзией, несмотря на то, что пройденный двухвековой путь, безусловно, её изменил.

Между тем, в широком спектре трактовок «Сельского кладбища» Грея — Жуковского не хватает прочтения, которое бы детально пояснило, что делает это стихотворение элегией — и, соответственно, что делает элегиями те произведения, которые, осознанно или нет, создавались по тому же канону. Читая «Сельское кладбище», важно увидеть архитектуру художественного мира этого стихотворения, которую взяли на вооружение не только поколения подражателей, но и поэты, в чьём творчестве русская поэзия совершала художественные открытия. На больших исторических отрезках, как правило, не выживают жанровые формы, не обладающие *ресурсом развития*, который в момент появления жанра не всегда виден.

ЧТО ПОМЕЩАЕТСЯ В БРИТАНСКУЮ ШКАТУЛКУ

Если сюжет становления элегии как европейского жанра связан с рефлексией по поводу наследия античности, то русская элегия на этапе своего возникновения тесно связана с рефлексией по поводу уже европейских традиций. Впрочем, в полной мере дело обстоит так лишь на этапе входа русской литературы в ряд европейских полноценных самобытных литератур. На более поздних этапах всё более и более справедливым становится мнение о том, что «разрабатывая мотивы, формы, „жанры“, заимствованные из западных литератур, русская совершенно не считается с их эволюцией, с их хронологией, а если считается, то лишь внешним образом»⁴⁵. Действительно, уже со второй половины XIX века, несмотря на всё обилие внутренних связей русской литературы с литературами европейскими, главным объектом литературной рефлексии является национальная поэзия «золотого века». «Кладбищенская элегия» в её русском изводе наследию этого века принадлежит. Не слишком большим преувеличением было бы даже мнение о том, что с неё он во многом и начался.

«Кладбищенская элегия» пришла в Россию из Англии — и это неслучайно. Именно Англия явилась распространителем тех новых поэтических веяний, того нового тематизма, тесно сплетенного

⁴⁵ Бицилли П. М. Трагедия русской культуры. Исследования. Статьи. Рецензии. М.: Языки славянской культуры, 2000. С. 362.

с мыслительно-медитативной деятельностью, который постепенно завоевал себе место в понятии „элегического“»⁴⁶. Как отмечает Я. А. Сорокина, если Франция шла к элегии «через постижение „галантной тонкости страстей“», то Англия — по пути «открытия природы». Процесс этого «открытия» можно считать главным в английской поэзии XVIII века вообще, о чём пишет в своей монографии И. О. Шайтанов⁴⁷. Освоение нового для европейского человека опыта велось на перекрестье дополняющих друг друга, но едва ли не противоположных жанров — пасторали с её противопоставленным городу и свету идеальным пространством, «ночной» поэзии с её медитативностью, оды с её наработанным за предыдущий период величественным языком, дидактической поэмы с её размышляющей и назидательной стилистикой и описательной поэзии, вызревшей в русле дидактической поэмы. «Кладбищенская элегия» преломила в себе все эти жанровые традиции и предложила новую, которую русской поэзии было суждено подхватить в готовом виде. Русская поэзия получила «кладбищенскую элегию» как шкатулку, в которую оказались вложены основные жанры европейской лирики, — и русская поэзия ещё долго продолжала что-то оттуда вынимать.

Английская поэзия — и этим объясняется её влияние в конце XVIII века в России — первой стала разрабатывать исповедальный язык «чувствительного человека». Этот язык резко сблизил сферу поэзии с жанрами, которые ещё недавно не могли претендовать на статус литературных, — дневниками и письмами, породил жанр стихотворений в прозе⁴⁸. Соответственно потребность в исповедальности постепенно выводила элегию на первые роли в лирике. В русской поэзии это выдвижение в начале XIX века жанра элегии на роль «старшего» жанра (термин Ю. Н. Тынянова) произошло ещё более отчетливо.

Предыдущий этап развития элегии был достаточно убедительно датирован Г. А. Гуковским — 1756–1772 годы. А затем, «с 1772 г.

⁴⁶ Сорокина Я. А. Элегия в системе лирических жанров XVIII века: опыт компаративного анализа. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. 10.01.05. М., 1998. С. 14.

⁴⁷ Шайтанов И. О. Мыслящая муза. «Открытие природы» в поэзии XVIII века. М.: Изд-во «Прометей» МГПИ им. В. И. Ленина, 1989. С. 8, 10.

⁴⁸ См. «Под влиянием английской сентименталистской поэзии формируется новый жанр бессюжетных прозаических произведений, посвященных медитациям героя, которые можно назвать „стихотворениями в прозе“. Начало этому жанру положил Карамзин очерком „Прогулка“ (1789), открывающимся эпиграфом из „Гимна“ Томсона» (Левин Ю. Д. Английская литература в России XVIII века // История российско-британских культурных связей. URL: <http://www.russianculture.ru/brit/histbr3.htm>).

по 1800 г., т. е. за 28 лет, в журналах было напечатано всего около десятка элегий; при этом они не представляют никакого интереса; это — задворки литературы»⁴⁹. Уже позднее исследователями было показано, что ростки обновлённой элегии именно в этот «глухой» период показали в поэзии М. Н. Муравьёва и С. С. Боброва, питавшейся от английской почвы⁵⁰. Однако кардинальные перемены в статусе жанра пришлось на первые годы нового, XIX века — «видоизменившийся жанр стал доминирующим в новой литературно-эстетической системе», хотя «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»⁵¹. Последнее примечание весьма важно, особенно в свете предпринимаемых исследователями попыток искать оригинальность и новизну в отдельных образах, мотивах, «темах».

Именно с «кладбищенской» разновидности элегии начинается в русской поэзии отсчёт неканонической истории этого жанра. «Кладбищенская элегия» как раз и явилась тем жанром, «глазами» которого внешний и внутренний мир были увидены в новом свете — в свете как новой морали, так и новой поэтики.

В 1802 году в «Вестнике Европы» Карамзина был опубликован вольный перевод “Elegy written in a Country Church-yard” (1751) Т. Грея, выполненный В. Жуковским. Этому тексту суждено было сыграть ключевую роль в формировании нового элегического языка — недаром век спустя сам топос «сельского кладбища» был назван В. Соловьёвым «родиной русской поэзии». Однако важно понимать, что «Сельское кладбище» в исполнении Жуковского не содержало каких-то абсолютно новых элементов. «Кладбищенские элегии», написанные с ориентацией на тексты Юнга и Грея, были в русской поэзии и до этого перевода, но именно «Сельское кладбище» утвердило образец стиля, а также дало наиболее полный арсенал приёмов и мо-

⁴⁹ *Жуковский Г. А.* Элегия в XVIII веке // *Жуковский Г. А.* Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М.: Языки русской культуры. 2001. С. 115.

⁵⁰ См., например, *Топоров В. Н.* Из истории русской литературы. Т. II: Русская литература второй половины XVIII: Исследования, материалы, публикации. М. Н. Муравьев: Введение в творческое наследие. Кн. II.; *Левин Ю. Д.* Английская поэзия и литература русского сентиментализма // От классицизма к романтизму: Из истории международных связей русской литературы. Л.: Наука, 1970. С. 195–296; *Строилова А. Г.* Рецепция творчества Эдварда Юнга и Томаса Грея в русской поэзии конца XVIII — начала XIX века : Дис... канд. филол. наук : 10.01.01. Кемерово, 2008.

⁵¹ *Вацуро В. Э.* Лирика пушкинской поры. С. 4.

тивов для элегии такого типа. Впоследствии некоторые из них будут сочтены необязательными для жанровой модели и, следовательно, могут быть опущены. Другие покажутся столь важными, что обретут самостоятельность и способность продуктивного развития за пределами данного жанра.

Жанр вообще можно уподобить генетическому коду, но находящемуся в подвижном состоянии — каждая новая литературная «особь» как-то меняет сочетание генов, не теряя фамильного сходства⁵². Вот и «Сельское кладбище» можно попытаться прочесть как наиболее полный «каталог» «генов»-приёмов «кладбищенской элегии» — чтобы выявление их комплексов позволило увидеть, чем этот жанр обогатил русскую неканоническую поэзию, век которой ещё не окончен.

РАЗРУШЕНИЕ ПАСТОРАЛЬНОГО МИРА

В самом названии «Сельское кладбище» заложено неразличимое сегодня столкновение некогда разнородных жанровых элементов — пасторального пространства и элегического «кладбища», с появлением которого пространство перестало быть пасторальным. Однако в становлении новой элегии пастораль поучаствовала.

«Пасторальность» как мировоззрение обретает популярность в эпоху Ренессанса. В Англии и Франции его влияние значительно выходит за пределы лирики — здесь расцветает жанр пасторальных романов. А пастораль в лирике, понимаемая как жанр, объединяющий буколики, идиллии и эклоги, становится одним из ключевых жанров. В частности, с середины XVII века в Англии популярность «Георгик» Вергилия, воплощавших жанровый канон, становится массовой. А первое десятилетие XVIII века — пик развития жанра, вскоре после которого его уозость оказывается неприемлемой для литературы. Встроенность «Сельского кладбища» в традицию английской пасторальной поэзии — общее место англоязычной критики⁵³.

⁵² Английский исследователь жанра А. Фаулер считает, что «фамильное сходство» — это гораздо более точный термин, описывающий родственные тексты, чем жанр, понимаемый как класс, — хотя именно о таком строгом понимании и мечтают, как правило, литературоведы (*Fowler A. Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genre and Modes. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1982. P. 42*).

⁵³ См, например: *Douglas W. C. The pastoral elegy in English. Folcroft Press. 1970.*

Особенность картины мира в пасторали — выключенность из исторического времени. Типовой персонаж — пастушок, носящий одно из распространённых мифологических имен. Как ни удивительно, но этот условный персонаж — прообраз элегического чувствительного человека. Абстрактный мир пасторали в XVII — начале XVIII века был подходящей ареной для поэтической разработки интимных человеческих ситуаций, которые пока ещё не знают элегического драматизма. Ведь в пасторали «идеализирующая репрезентация реальности получает некоторое право на существование», иными словами — «задача пасторальной поэзии заключалась в том, чтобы представить идеальный мир», а не реальную сельскую действительность⁵⁴. Пастушок у А. Поупа стенает об «избранницы бездушье», но его любимая — нимфа. Мифологический мир не знает психологизма, но риторика здесь уже вполне элегическая:

О боги! Нет ли от любви лекарства,
 Чтоб оградить нас от ее коварства?
 Лучей багрянец в океан клоня,
 Их остудило там светило дня.
 Я днем пылал, а ночью пламень лютый
 Был нестерпимей с каждою минутой!
 («Лето. Вторая пастораль, или Алексис», 1704)⁵⁵

Тот же язык находим и в русской идиллии за два десятилетия до обновления элегии — у И. И. Дмитриева.

Умолкни, ветерок, забудьге, птички, петь,
 Престань, поток, журчать, а ты, о лес, шуметь!
 Усни, природа вся, и дай на час мне время
 Оплакать жизнь мою, котору чту за бремя! («Идиллия», <1782>)⁵⁶

«Оплакивание жизни» уже скоро станет основным мотивом «унылой» элегии, но пастораль не обладает языком непосредственного выражения эмоции, она может изобразить лишь *игру пастушков в уныние* — такие сценки к началу XIX века могут вызывать разве что уми-

⁵⁴ *Клейн И.* Пасторальная поэзия русского классицизма // *Клейн И.* Пути культурного импорта. Труды по русской литературе XVIII века. М.: Языки славянской культуры, 2005. С. 28–30.

⁵⁵ *Поуп А.* Поэмы. М.: Художественная литература, 1988. С. 39.

⁵⁶ *Дмитриев И. И.* Полн. собр. соч. Л.: Советский писатель, 1967. С. 249.

ление, но никак не истинное сочувствие чувствительных душ, которого требовал новый элегический стиль.

Показательный текст Д. Мильтона разбирается в книге об английской элегии: в стихотворении «Люсидас» (1638) сочетаются черты ламентации по поводу смерти друга и очевидные черты пасторали: и умерший, и оплакивающий — пастушкí. Это типовая элегическая ситуация, но у Мильтона она ещё остается в почти герметичном жанровом контексте пасторали. Финал — жизнерадостен, смерть не разрушила идиллической гармонии:

«... Не плачьте ж, пастухи. Уйдя от нас,
Стал добрым духом друг наш Люсидас
И в этих водах охраняет ныне
Тех, кто коварной вверился пучине» (пер. Ю. Корнеева)⁵⁷.

Как пишет Э. Смит, только тогда, когда чувство потери в стихотворении начинает доминировать, тот же персонаж «появляется в окружении более сельском, чем пасторальном, это местность, детали которой мы даже в состоянии различить»⁵⁸. Это важный переход: «пастушеская „пастораль“» не то же самое, что «сельская „природа“»⁵⁹. Действительно, пространство греевской элегии уже нельзя назвать выключенным из реального мира человеческого социума, специфика этого текста сразу бросалась в глаза: «праотцы села» предстали в нём «в двух ролях одновременно: как счастливые люди и как жертвы»⁶⁰. Другая сторона большей включенности в реальность — предметное художественное пространство. В пасторали его хоть и сдобривали местным колоритом, однако населено оно оказывалось преимущественно поющими птицами и нимфами. Наконец, вечный полдень пасторали постепенно теснят картины наступающего вечера и ночи.

Вызревание обновлённой элегии из пасторали знаменовало закат последней — и, как отмечает И. О. Шайтанов, кризис пасторальности был один из первых симптомов разрушения нормативной поэти-

⁵⁷ Мильтон Д. Потерянный рай. Возвращенный рай. Другие поэтические произведения. М.: Наука, 2006. С. 546.

⁵⁸ Smith E. By mourning tongues. Studies in English Elegy. Boydell press. Rowman and Littlefield, 1977. P. 2.

⁵⁹ Smith E. By mourning tongues. P. 9.

⁶⁰ Dyson A. E. The Ambivalence of Gray's Elegy // Twentieth century interpretations of Gray's Elegy. A collection of Critical Essays. Prentice-Hall. Inc., Englewood Cliffs, N.J. 1968. P. 83.

ки⁶¹. Главной чертой новой эпохи станет проницаемость жанровых границ. Но пастораль как раз и держалась своим автономным условным миром. Как только жанровые элементы стали эволюционировать и менять функции, пастораль уступила своё пространство более сильному жанру.

«Кладбищенская элегия» сохранила воспоминание о «золотом веке» пасторали⁶² — например, в «Сельском кладбище» он представлен выключенным из времени бытом селян. Но этот пасторальный опыт для поэтического сознания уже не родной — оно лишь на время вживается в мир почивших других. И мера условности здесь уже совсем другая — теперь поэту не придёт в голову в элегии назвать сельский мир «Аркадией». Вот в дружеском послании, которое всегда адресовано «своим» и предполагает возможность общаться на языке, понятном только узкому кругу, он мог это сделать — но не в элегии.

Но, конечно, главная перемена — превращение пасторального условного персонажа в лирического субъекта. Впрочем, «кладбищенскую элегию» не интересует лирическое «я» как тема — однако в медитации оно раскрывает те свои качества, которые новой, сентименталистской эпохой осознаются как ценность. Речь идёт прежде всего о чувствительности. Между тем, лирический субъект меняет свою социальную функцию: «...Элегичность, изначально присущая пасторали, в европейской литературе эпохи Просвещения концентрирует связь пасторальности и меланхоличности в особом персонаже-путешественнике-созерцателе, но образ меланхолического мыслителя в английской литературе очень быстро становится фигурой поэта»⁶³. Поэт и станет главным героем новой эпохи.

Куда заводит живописность

«Сельское кладбище» начинается пейзажной экспозицией, занимающей четыре строфы. Если вспомнить о том, что условность пасторального пространства противоречила стилистике описательности, излишним будет вопрос о том, откуда пришёл этот пейзаж.

⁶¹ Шайтанов И. О. Мыслящая муза... С. 52.

⁶² См.: Кочеткова Н. Д. Тема «золотого века» в литературе русского сентиментализма // XVIII века. Сборник 18. СПб.: Наука, 1993. С. 172–186.

⁶³ Пахсарьян Н. Т. «Свет» и «тени» пасторали в новое время: пастораль и меланхолия // Пасторали над бездной: Сб. научн. трудов. М.: Издательский дом «Таганка» МГОПУ им. М. А. Шолохова, 2004. С. 9–10.

В результате кризиса английская пастораль двинулась в сторону дидактической поэмы — жанра, ориентирующегося на «Георгики» Вергилия. Именно в нём нарабатывалась способность писать картины поэтическим словом. Из дидактической поэмы возникла описательная — в ней «описание природы из вспомогательного элемента стало самоцелью»⁶⁴.

Тема поэтического зрения, параллелей между поэзией и живописью укрепились в английской эстетической мысли с конца XVII века. «В зрительном образе реализовалась вся совокупность идей просветительского духовного синтеза, — отмечает И. О. Шайтанов. — Зримая природа была прекрасным воплощением Бога в его красоте и умопостигаемости <...> Доверие к зримости было и доверием к собственному чувственному разуму и к материальности, познаваемой и существенной, окружающего мира. Поэтическое чувство также предполагало умение видеть, а лишённые его, согласно распространённой метафоре, признавались слепыми»⁶⁵.

Вершиной описательной поэмы в Англии стали «Времена года» (1726–1730) Дж. Томсона, которые отрывками переводил целый ряд русских поэтов начала XIX века — Н. М. Карамзин, В. А. Жуковский, М. В. Милонов, В. Л. Пушкин, А. Ф. Мерзляков. В России единственный оригинальный образец этого жанра — «Таврида, или мой лучший день в Таврическом Херсонесе» (1798) С. С. Боброва. Из более чем десятка черт дидактической поэмы, которые выделяет Д. Л. Дёрлинг, лишь одна абсолютно точно подходит к ещё не появившейся «кладбищенской элегии» — «описание смены времен года и времени суток»⁶⁶. Картина наступления вечера у Грея, безусловно, генетически восходит к описательному стилю, выработанному в рамках жанра описательной поэмы.

Этот стиль держится на восприятии природы как образа Творца — описание природы, её воспевание приобретает характер гимна. Именно «Гимном» заканчивались «The Seasons» Томсона — его в 1789 году перевёл Н. М. Карамзин, позже — В. А. Жуковский. Оригинальное стихотворение «Волга» (1793) Карамзин основывает на том же приёме, что и английский предшественник:

⁶⁴ Левин Ю. Д. Томсон Д. (1700–1748) // Краткая литературная энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1962–1978. Т. 7: «Советская Украина» — Флиаки. 1972. Стлб. 574.

⁶⁵ Шайтанов И. О. Мыслящая муза... С. 122–123.

⁶⁶ Durling D. L. Georgic tradition in English poetry. N.Y., 1935. P. 198.

О Волга! яростна, ужасна,
Столь в благодати мила, прекрасна:
Ты образ божий в мире сем!⁶⁷

Примечательно, что движение к новой эпохе в развитии поэзии совершалось в это время именно через стиль. «Времена года» Томсона, к примеру, строились на том же циклическом каркасе восприятия времени, что и цикл пасторалей А. Поупа. Сюда же перешла и «сельская» тема, которая, возникнув в пасторали, в результате разомкнула её мир. И возник мир описательной поэмы, в которой было усилено и дидактическое, и живописное начала. Однако описательность открывала новые перспективы, уводящие в сентименталистскую эстетику чувствительности, — перспективы не только внешнего, но и внутреннего зрения. Показательный пример этого перехода — в стихотворении М. Н. Муравьёва «Зрение» (1776, 1785?):

Но тем ли кончится весь долг и подвиг зренья,
Что внешние душе приносит впечатленья?
Нет, искренней еще присвоено оно
И чувства изъяснять ему поручено.
Во глубине души сокрытые движенья
Особые в очах находят выраженья.
Брегушим иногда молчание устам
Сказали очи всё взирающим очам.⁶⁸

Финал отрывка весьма показателен: научившись описывать, то есть и *читать* природу, человек учится понимать другого человека — перед нами уже готовый лирический субъект сентиментальной эпохи. Оставалось создать условия, в которых он мог бы себя раскрыть — ни пастораль, ни описательная поэма таких возможностей не представляли.

ОСОБЕННОСТЬ НОЧНОГО ПЕЙЗАЖА

«Ночная» поэзия стала третьим этапом приближения к «кладбищенской элегии». К моменту её появления найдено сельское про-

⁶⁷ Карамзин Н. М. Полное собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1966. С. 120.

⁶⁸ Муравьёв М. Н. Стихотворения. С. 160.

странство, найден новый описательный язык, который предопределял дальнейшее развитие поэтического мышления. Следующая ступень этого развития — точно найденное время, которое позволило перенастроить систему восприятия лирического субъекта.

В 1742–1746 годах появляются «Жалобы, или ночные размышления» Юнга. Эта поэма стала образцом новой поэтики, которую начали называть «ночной». Каждая глава поэмы посвящена таким большим темам, как «жизнь», «смерть», «бессмертие», «время», «добродетель» и др., но при этом все эти темы помещались в контекст ночи, а высказывание жанрово определялось как жалоба. А. Н. Веселовский в книге о Жуковском пишет о том, что Юнг обогатил образ Меланхолии «картиною ночи и идеей за그робности»: «Его „Ночные думы“, внушенные действительной, тяжелой утратой, ею (Меланхолией — В. К.) полны. Он не может от нее отвязаться, упивается ею. Смерть царит с мире, уйти от нее нельзя, но в ней же и утешение <...> Апофеоз смерти среди глухой безмолвной ночи, вещающей о бессмертии и вечном дне, в освещении бледной Цинтии — Луны. До тех пор она редко показывалась для выражения печальных или таинственных настроений; какой-то сеченист XVII века даже дерзнул назвать ее „небесной яичницей“; Юнг изобрел ее снова, ее грядущую популярность поддержал Макферсоновский Оссиан, Клопшток пустил ее в оборот»⁶⁹.

Функция ночи — очистить мир от шума, чтобы оставить человека наедине со своими мыслями и природой. «К приятной тишине склонилась мысль моя» — первая строка стихотворения М. Н. Муравьёва «Ночь» (1776, 1785?) вполне передаёт основной вектор «ночной» поэтики — приятное размышление в тишине. Иррациональное состояние на грани сна определяет и судьбу описательности в «ночной» поэзии. На примере пейзажа из «Сельского кладбища» можно увидеть, что происходит с живописностью в новой поэтике.

Уже бледнеет день, скрываясь за горою;
Шумящие стада толпятся над рекой;
Усталый селянин медлительной стопою
Идет, задумавшись, в шалаш спокойный свой.⁷⁰

⁶⁹ Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». М.: INTRADA. 1999. С. 43.

⁷⁰ Цит. по: Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем в 20 томах. Том первый. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 53–57.

Особенностью ночного пейзажа стало его невнимание к изобразительной точности. В пейзаже на первое место выходит эмоциональная составляющая. Как пишет В. Э. Вацуро, в экспозиции «Сельского кладбища» мы видим «совершенно реальный вечерний сельский пейзаж, но с закрепленным эмоциональным ореолом»⁷¹. Эмоция воспринимающего сознания задана начальным временным наречием «уже», указывающим на то, что наступление вечера замечено и переживается. Пространственно-временное движение, тщательно выписанное и Греем, и Жуковским, сопровождается чередой эпитетов, причастий и деепричастий, окрашивающих участников картины и их действия в «бледные», меланхолические тона («усталый селянин», «медлительной стопой», «шумящие стада», «идет, задумавшись», «шалаш спокойный»). Эта стилистика возникла ещё у Грея — Дж. С. Фрейзер отмечает у него характерное «использование языка, в котором форма строк и строф, выбор слов, живость образов трогают нас гораздо больше, чем сам смысл, и делают этот смысл глубже»⁷². Уже у Грея вечерний пейзаж открывается внутреннему ночному мироощущению, которое, скорее, противоречит прямой описательности — точность увиденного глазом здесь заменяется точностью состояния. Жуковский ещё более усиливает эту эмоциональную нагруженность пейзажа. У Грея, отмечает И. Семенко, «нет ни „бледнеет“, ни „задумавшись“, Жуковский здесь самостоятельно создал „настроение“, пожертвовав при этом конкретностью описаний»⁷³. Описания природы «представляют собой не объективные изображения примет действительности, но их субъективные восприятия поэтом, преломленные в его сознании, а более всего — в его чувстве»⁷⁴ — разработка этой субъективности восприятия, суггестивности, начавшаяся в «ночной» поэзии, будет продолжена уже в «кладбищенской элегии», где пейзаж обретает чёткое место в композиции и внятную функцию — «подготавливать элегическую ситуацию меланхолического размышления и уединенного созерцания. Поэтому он не аллегоричен, не символичен, а суггестивен»⁷⁵.

Суггестивный пейзаж стал общим местом и сентименталистской элегии — при всей разности её жанровых моделей, — и других литературных жанров: от баллады до готического романа.

⁷¹ Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. С. 54.

⁷² Fraser G. S. A short history of English poetry. Somerset: Open Books., 1981. P. 172.

⁷³ Семенко И. Поэты пушкинской поры. М.: Художественная литература, 1970. С. 72.

⁷⁴ Измайлов Н. В. В. А. Жуковский // История русской поэзии. В 2 томах. Т. 1. Л.: Наука, 1968. С. 241.

⁷⁵ Вацуро В. Э. Указ. соч. С. 56.

«КЛАДБИЩЕНСКИЙ» СЮЖЕТ — ИЗОБРЕТЕНИЕ ДРУГОГО

Здесь важно обобщить значимость сделанного Греем — он взял из предшествующих традиций именно те готовые жанровые элементы, которые были здесь описаны, и в художественную систему, созданную из них, ввёл пространство кладбища. В результате возникла новая жанровая модель, потребовавшая появления фигуры лирического субъекта. Уже суггестивный пейзаж предполагал его присутствие в мире стихотворения. Кладбище же предопределило характер лирического сюжета в жанровом образовании нового типа. Хотя лирический субъект пока не стал темой для самого себя, его появление перестраивало язык поэзии — оно в некотором смысле *переводило* аллегорический язык оды на формирующийся язык элегии.

С четвёртой строфы «Сельского кладбища» в пейзаж вплетаются мотивы, из которых и вырастет лирическое размышление.

Под кровом черных сосн и вязов наклоненных,
Которые окрест, развесившись, стоят,
Здесь праотцы села, в гробах уединенных
Навеки затворяясь, сном непробудным спят.

В зримом пейзаже наконец найдена ключевая незримая точка, появление которой впервые задаёт внутреннее измерение лирической ситуации, — медитация становится *пространством ценностной встречи с почившим в неизвестности другим*. «Кладбищенская элегия» стала первым лирическим жанром в европейской поэзии, в котором этот мотив стал занимать *центральное место*⁷⁶. Перед поэтическим сознанием — кладбище *неизвестных простых* людей. «Праотцы села» — представители естественного природного мира. Опыт вживания в этих неизвестных, в их повседневные заботы и судьбы, — опыт идеализирующий, позволяющий допускать в неизвестном «другом» максимальный творческий и чувственный потенциал, — можно считать важнейшим не только для русской элегии этого периода, но для дальнейшего развития поэзии вообще. Этот опыт — своеобразный сгусток века Просвещения, взращённый его моральной философией.

⁷⁶ В. Н. Топоров, например, показывает, что этот мотив можно встретить в описательной поэме (*Топоров В. Н. Из истории русской литературы... С. 259*). Однако его статус тут очевидным образом периферийен.

Судьбы почивших встают перед глазами лирического субъекта: «Как часто их серпы златую ниву жали / И плуг их побеждал упорные поля!» — их образы, взятые в концентрированной повседневности, оказываются иллюстрацией органичных отношений с миром. Как пишет С. С. Аверинцев, для Грея и его переводчика особенно важно, что речь идёт о «месте погребения безвестных, безымянных людей, которым обстоятельства не дали проявить себя иначе, как в узком, сугубо *приватном* кругу. А это уже делает глубинной темой стихотворения — тайну человеческого достоинства, *человеческое достоинство как тайну*»⁷⁷. Способность это достоинство увидеть, оценив естественную связь человека с природой, отличает поэтическое сознание от выведенных тут же «рабов сует», в чьих глазах селянин достоин лишь «холодности презрения». Стилистика размышления о социальном мире, которое ведётся из точки, этому миру внеположенной, преобразается. Противопоставление «естественного» человека ценностям общества, «мирским погибельным смятеньям» закладывает в «кладбищенскую» элегию одический потенциал, который позднее найдёт выражение в неожиданных для элегии формах.

На всех явится смерть — царя, любимца славы,
Всех ищет грозная... и некогда найдет;
Всемощны судьбы незыблемы уставы:
И путь величия ко гробу нас ведет!

Поэзия к этому времени не может говорить об абсолютах, не используя одического языка: «ярящаяся смерть», которая «всех ищет», — это язык предыдущего века, века оды. Да и воспевать «судьбы незыблемы уставы», воплощающие мировой порядок, — удел оды. Но одическое начало в «Сельском кладбище» переформулируется — апелляция к мировому порядку нужна для того, чтобы вообще *рассмотреть* искомого другого. Одический элемент в «кладбищенской элегии» носит вспомогательный характер — это лишь аргумент, необходимый в размышлении. Апелляция к «всемощны судьбе» выбивает почву из-под ног тех, кто позволяет себе презрение по отношению к людям, живущим по законам не светского, а «сельского», природного мира. Размышление о смерти, уравнива-

⁷⁷ Аверинцев С. С. Британское зеркало для русского самопознания, или еще раз о «Сельском кладбище» Грея — Жуковского // Аверинцев С. С. Связь времен. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2005. С. 263.

ющей людей, необходимо здесь как *рациональная апология элегического сопереживания* судьбе почивших неизвестных. Размышление о смерти стирает границы между сельским миром и остальным человечеством, *вписывает* селянина в общество, ставит его на одну доску с Кромвелем и Мильтоном — такими же представителями рода человеческого — и, в конце концов, *позволяет состояться* элегии. Без одического «инструмента» сама внутренняя встреча с «другим» на сельском кладбище могла не состояться.

Для «кладбищенской элегии» и Жуковского сравнение неизвестного селянина с великими деятелями, безусловно, важное этическое философское завоевание самой воспринимающей личности, однако ситуация *могла* прочитываться и как сугубо социальная: «Элегия (Грея — В. К.) — попытка убедить и самих бедных, если бы они могли ее прочесть, и более состоятельных людей, которые по каким-то причинам могли быть обеспокоены тяжелой жизнью сельских тружеников, что деревенским жителям в целом повезло, что хоть гений и не присутствует в их жизни, но также они и не подвержены соблазнам этого мира»⁷⁸. Говорить о том, что гений вовсе не присутствует в жизни тех, кому посвящено стихотворение, не вполне корректно, но он «строгую нуждою умерщвлен», поскольку «просвещения храм, воздвигнутый веками, / Угрюмою судьбой для них был затворен». Впрочем, поэтическое сознание в «Сельском кладбище» смотрит глубже чисто социальных мотивировок: «Как часто редкий перл, волнами сокроуенной, / В бездонной пропасти сияет красотой». Вот на этом уровне, на котором поэтическое сознание оценивает сам человеческий потенциал, и происходит снятие социальных различий, уравнивание людей на уровне изначально данных им возможностей. «Сокровенное человеческое достоинство предстаёт как ценность в себе, более того, как высшая ценность, онтологически и аксиологически имеющая приоритет перед всем, что публично, и являющаяся для него верховным мерилем. Оно — скрытая драгоценность»⁷⁹. Вот в этом прочтении, по мнению С. С. Аверинцева, состоит секрет популярности английского опыта гревской элегии в России — для всей остальной традиции «латинской» культуры человеческое достоинство всегда публично, а здесь *достаточно быть*, соответствовать «идеалу человека, каким он вышел из рук Творца, человека, доброго по природе, неиспорченного цивилизацией»⁸⁰, чтобы быть *достойным внимания*.

⁷⁸ Fraser G. S. A short history of English poetry. Somerset: Open Books., 1981. P. 189.

⁷⁹ Аверинцев С. С. Указ. соч. С. 264.

⁸⁰ Веселовский А. Н. Указ. соч. С. 39.

Через это внимание затем будет прочитываться финальная пушкинская «милость к падшим» как способность к состраданию любому «другому»⁸¹. Нужно заметить, что лирическое событие «кладбищенской элегии» — ценностная встреча с почившим в неизвестности — вообще не вписывалось в традиционное представление о том, что такое элегия — «меланхолическое стихотворение» Грея — Жуковского, удивляется В. М. Жирмунский, называется «элегией», «хотя там любовной темы нет»⁸² — эта реплика говорит о том, что представление о сущности жанра может быть достаточно узким.

Общее медитативное стилистическое пространство оды и элегии после «Сельского кладбища» значительно расширится. Взлёт национального сознания, порождённый войнами начала XIX века и особенно Отечественной войной 1812 года, вложит в условную форму «кладбищенской элегии» историческое содержание — так возникнет «историческая элегия»⁸³. В элегии этого типа «кладбищенское» вживание в неизвестного почившего другого будет заменено одическим созерцанием видений прошлого, встающих перед лирическим субъектом. Эта замена принципиальная — уже понятно, что перед нами другая разновидность жанра. Так мы нащупали жанровую основу «кладбищенской элегии» — лирическую ситуацию, без которой эта жанровая форма невообразима.

Важно понять, что в этой лирической ситуации элегичного.

М. Гринлиф свою теорию жанра элегии основывает на мотивах повтора и следующего за ним узнавания: «Элегический поэт только тогда обретает себя, свое „я“ среди случайного множества прочих своих переживаний, когда форма, которую он считает своим лейтмотивом, повторяется. Неповторенный опыт мертв, лишен смысла». «... Каждый поэт прибегал к своей собственной аллегории для драматизации опыта лирического вдохновения, а затем стремился к *повторению* этой формы, чтобы проложить путь к другому, более истинному „я“». В результате получается цикл само-увековечивания: повторы только обостряли элегическое осознание субъектом отсутствия оригинала, и эта нехватка порождала язык скорби»⁸⁴. С этих позиций исследователь не без остро-

⁸¹ См. об этом: *Бройтман С. Н.* К проблеме инвариантной ситуации в лирике Пушкина // *Бройтман С. Н.* Поэтика русской классической и неклассической лирики. М.: РГГУ, 2008. С. 60–80.

⁸² *Жирмунский В. М.* Введение в литературоведение. СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, 1996. С. 380.

⁸³ См. об этом: *Вацууро В. Э.* Указ. соч. С. 154–192.

⁸⁴ *Гринлиф М.* Пушкин и романтическая мода. Фрагмент. Элегия. Ориентализм. Ирония. СПб.: Академический проект, 2006. С. 50–51.

умия читает «Я помню чудное мгновенье» А. С. Пушкина как своеобразную «метаэлегию» — как «ироническое изображение» «собственных навязчивых моделей воображения»⁸⁵. Действительно, мотив воспоминания и даже *сюжет прихода воспоминания* — один из базовых для элегии. Но — для других разновидностей жанра. В «кладбищенской элегии» воспоминания не найти — и, тем не менее, элегическое узнавание здесь совершается. Логика его несколько иная. Здесь узнавание основывается на предзаданном понимании лирическим субъектом ценностей умершего и безымянного другого — именно этот другой и опознаётся как носитель этих ценностей. Важно, что речь пока идёт не о неких глубоко индивидуальных взглядах на мир, а, скорее, об *общих* для лирического субъекта и другого ценностях естественно-чувствительного человека, которые мир предал забвению. И тогда становится очевидно, что вживание, которое совершает субъект «кладбищенской элегии», в некоторой мере условно — он не столько примеряет реальную судьбу неизвестного человека, сколько *прочитывает* неизвестную судьбу неизвестного селянина как *идеальную*. Образ другого в данном случае во многом *изобретается*, что, впрочем, не зачёркивает гуманистического пафоса произведения. Но в таком случае весьма уместным становится и то обстоятельство, что этот *идеальный другой* — *мёртв*. «Кладбищенская элегия», нашедшая место, противоположное салону, нашла и типовых представителей этого мира — они упокоены на сельском кладбище. Классицистическому миру нужен был урок — и этот урок был преподан именно в этом месте.

ЭЛЕГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ЭПИТАФИИ

Описывая жанровую модель «кладбищенской элегии», нужно особое внимание уделить роли эпитафии в лирическом сюжете обновлённой элегии. Обращение к потенциалу эпитафии — отличительный признак «кладбищенской элегии», отчасти обусловленный самим художественным пространством жанра.

Эпитафия вышла из надгробной речи и оформилась в надгробную надпись, из которой вышла и эпитаграмма. Однако «надгробный» пейзажный, эмоциональный и медитативный потенциал эпитафии был реализован только в элегии предромантической и романтической эпохи⁸⁶. В «кладбищенскую элегию» перешла важная составляющая

⁸⁵ Гринлиф М. Указ. соч. С. 53.

⁸⁶ Draper J. W. The Funeral Elegy and the Rise of English Romanticism. New York, 1929.

ситуации, лежащей в основе эпитафии, — её предназначение в том, чтобы не дать забыть о человеке, а сделать это можно, выделив главное в его жизни. Вот пример из Симонида Кеосского, греческого поэта V–VI вв до н. э.:

[Коринфянам, павшим на Саламине]

Странник, мы жили когда-то в обильном водою Коринфе,
Ныне же нас Саламин, остров Аянта, хранит;
Здесь победили мы персов, мидян и суда финикийцев
И от неволи спасли земли Эллады святой.⁸⁷

После первых двух строк, содержащих фактическую информацию, следует формулировка главного деяния, которое делает умерших достойными памяти. Функциональный аналог такого деяния есть и в «Сельском кладбище», и, как кажется, в любой «кладбищенской элегии». У Жуковского одическое размышление о равенстве и смерти, развиваясь, превращается в элегическую медитацию, в которой воображение поэта рисует судьбу почивших, подытоживает её своим неравнодушным взглядом.

Скрываясь от мирских погибельных смятений,
Без страха и надежд, в долине жизни сей,
Не зная горести, не зная наслаждений,
Они беспечно шли тропинкою своей.

И здесь спокойно спят под сенью гробовую —
И скромный памятник, в приюте сосн густых,
С непышной надписью и резьбою простою,
Прохожего зовет вздохнуть над прахом их.

Вот оно, деяние, ключевое для открытого элегией «чувствительного человека», — «они беспечно шли» «без страха и надежд». Безусловно, на фоне античной и классицистической памяти жанра о многочисленных павших героях и государственных деятелях, это — *антидеяние*. Но оно выражало приоритеты новой эпохи, борющейся за лирического субъекта, которому пока только предстояло стать лирическим героем.

⁸⁷ Хрестоматия по античной литературе. В 2 томах. Т. 1. М., Просвещение, 1965.
URL: http://lib.ru/POEEAST/ANONYMOUS/simonid1_1.txt

В то же время в «кладбищенской элегии» ситуация эпитафии очевидным образом воспринимается со стороны, является объектом авторского любования. Картина «скромного памятника», который «зовет» «прохожего» «вздыхнуть над прахом», предполагает уже позицию не столько лирического субъекта, находящегося внутри ситуации, на самом кладбище, сколько позицию внаходимую — её можно приписать авторскому сознанию. Ненавязчивое расширение полномочий поэтического сознания читается в изменении предмета медитации — теперь осмысляется мотив воображаемой коммуникации умершего с живыми близкими. «Кладбищенская элегия», взяв лирическую ситуацию эпитафии, существенно её усложнила — превратила надгробное слово в свершающийся на глазах читателя акт вживания в судьбы неизвестных. Это важный момент — из эпитафии выросла сама жанровая основа «кладбищенской элегии», по которой она узнаётся и сегодня.

Ах! нежная душа, природу покидая,
Надеется друзьям оставить пламень свой;
И взоры тусклые, навеки угасая,
Еще стремятся к ним с последнею слезой;

Их сердце милый глас в могиле нашей слышит;
Наш камень родовой для них одушевлен;
Для них наш мертвый прах в холодной урне дышит,
Еще огнем любви для них воспламенен.

Речь о «милом гласе» «друзей», который «сердце» «слышит» «в могиле». Чувствительность позволяет — как минимум в воображении — *преодолеть порог между живыми и мертвыми*. Отзывчивость наделяется способностью проникать в загробный мир, находить адресата, даже если тот в могиле.

В приведённом отрывке своего апогея достигает вживание поэтического сознания в судьбу другого — оно проводило его не только до могилы, но и последовало вместе с этим незнакомыми безымянными людьми в смерть — два раза в одном четверостишии употребляется притяжательное местоимение «наш». Так говорится о могиле и прахе. «Наш мертвый прах» — это *заглядывание* поэтического сознания за пределы жизни с целью найти там точку опоры. И эта точка найдена.

А ты, почивших друг, певец уединенный,
И твой ударит час, последний, роковой;

И к гробу твоему, мечтой сопровождаемый,
Чувствительный придет услышать жребий твой.

«Чувствительность», «мечта» становятся способом «услышать» другого, каким бы ни был его «жребий». Модель *общения живого и мёртвых* возникает по мере разворачивания лирической медитации, она преодолевает исходную ситуацию забвения — и обещает ту же перспективу самому «певцу уединенному». Это — точка опоры для человека, который заглядывает в бездну смерти. В этой модели общения и реализуется в элегии потенциал эпитафии. Если поначалу «кладбищенская элегия» включала в себя эпитафию в чистом, формально неизменном виде, то позднее эти формальности стали необязательными — связь с древним жанром уже ощущалась как сущностная для элегии этой разновидности.

РОЛЬ «ПОЭТА», УДОСТОВЕРЕННАЯ «НАРОДОМ»

Важно заметить, что онтологическая и социальная *роль поэта*, появляющегося уже к этому моменту «Сельского кладбища» в качестве персонажа, к которому апеллирует поэтическое сознание, здесь оказалась исполнена столь большого значения, каким она никогда до сих пор в русской поэзии не обладала. Это он — «почивших друг», это ему вместе с чувствительностью дан дар вживания в чужую судьбу, а значит — и полномочия *говорить от имени мёртвых*. «Чувствительные» слышат их голоса. Модель коммуникации, сложившаяся в «Сельском кладбище», формирует образ этих чувствительных потомков, которые в нужный час смогут «услышать» и «жребий» поэта. Однако, как поэт в некотором смысле *удостоверяет бытие* почивших в безвестности, так и появляющийся в следующей строфе «селянин» от имени простых людей, чей удел — незаметная жизнь и безымянная смерть, удостоверяет уже совершенно объективированный образ поэта. С этого момента авторское сознание отделяется от образа поэта, воспаряет над ним, изображая его в качестве персонажа, находящегося в типовой для нового образа поэта ситуации. Эта объективированная, отделённая от поэтического сознания фигура поэта из глубинки — метка «кладбищенской элегии». С одной стороны, он — лучший выразитель судьбы тех, кто покоится на безымянном погосте. С другой — его собственная судьба изображается в восприятии простого человека. Монолог «селянина» о певце случайному «пришель-

цу» даёт новую точку зрения на удел неузнанного светом крайне чувствительного гения.

Нередко ввечеру, скитаясь меж кустами, —
Когда мы с поля шли и в роще соловей
Свистал вечерню песнь, — он томными очами
Уныло следовал за тихою зарей.

Прискорбный, сумрачный, с главою наклоненной,
Он часто уходил в дубраву слезы лить,
Как странник, родины, друзей, всего лишенный,
Которому ничем души не усладить.

Вся эта сцена может трактоваться как гипотетическая иллюстрация к грядущему после смерти поэта визиту «чувствительного» «пришельца» на его могилу. Этот взгляд «селянина» на поэта представляет последнего в самых характерных чертах, задающих все атрибуты уныния: «томные очи», «уныло следовал», «прискорбный», «сумрачный», «с главою наклоненной», «странник», «всего лишенный» и т. д. Однако важно понять, а *чего*, собственно, «лишён» поэт, чем мотивировано это бескрайнее уныние.

Эмоция поэта в изложении селянина прогрессирует по мере развёртывания рассказа. Сначала он «в горести беспечной, молчаливой, / Лежал, задумавшись», затем под вечернюю песню соловья «он томными очами / Уныло следовал за тихою зарей». В следующей строфе градус «уныния» гораздо сильнее — местный житель вспоминает, что почивший «часто уходил в дубраву слезы лить». В следующей строфе мы узнаём о том, что однажды певец из леса не вернулся. Он умер — и его смерть остаётся как для «селянина», так и для читателя тайной.

Прямого ответа на вопрос о том, почему умер поэт, в стихотворении нет. «Селянин», к слову сказать, ни разу не называет умершего поэтом — для него он, скорей, «чувствительный». Но читатель знает, что речь всё же о поэте — том поэте, чья медитация составила всю основную часть «Сельского кладбища» и, в общем-то, продолжается и теперь — но уже через посредство как бы увиденной в будущем сцены общения «пришельца» и «селянина». «Так же, как стихотворение может жить после смерти поэта, так и в „Элегии“ (Грея — В. К.) поэт создает голос, который останется после его смерти и станет прославлять его», — остроумно отмечает Р. Сагг в своей работе о сти-

хотворении⁸⁸. «Голос», который отмечает исследователь, — голос автора, который, отрываясь от голоса лирического героя, превращает последнего в персонажа.

«Пришелец», с которым беседует крестьянин, случайный для тех мест, неслучаен с точки зрения побеждающей смерть чувствительности — он её посланец. Она, эта чувствительность, похоже, и явилась причиной ранней смерти поэта, которая совершается пока только в его собственной медитации. Однако его смерть всё-таки уже *явилась*. Некоторые английские исследователи брались утверждать, что финальная эпитафия — это эпитафия поэта, написавшего элегию, самому себе⁸⁹. Впрочем, мотивировку смерти можно разобрать подробнее, проанализировав финальную, данную курсивом надпись на надгробном камне.

С одной стороны, в эпитафии фигурирует социальная мотивировка «уныния» и смерти — «что слава, счастье, не знал он в мире сем». Впервые во всей социальной части стихотворения прямо ставятся рядом «слава» и «счастье». По этой логике, не может быть счастливым человек, которого миновала слава, — человек, исключенный из «света». Это неожиданная мысль, если учесть, что чувствительный естественный человек — идеал. Но в восприятии Жуковского этот идеал не самодостаточен — идеальный человек для него неотделим от трагедии исключенности из социума. Смерть в неизвестности, согласно миру этого стихотворения, неестественна, она не даёт человеку состояться в полной мере. Сентиментальные идеалы искомого творческого уединения, казалось бы, не вполне сочетаются с заданной невозможностью услаждения этой души. Но именно в этом драматический стержень лирической ситуации: *уединение — одновременно залог внутренней состоятельности и причина потери в неизвестности достойнейших из достойных*.

Последние две строфы эпитафии закрепляют на новом уровне найденную в лирической медитации модель коммуникации живых и мертвых. Финальная строфа:

Он кроток сердцем был, чувствителен душою —
Чувствительным Творец награду положил.

⁸⁸ *Sugg R.* The importance of voice: Gray's elegy // Tennessee Studies in literature. Tennessee: Tennessee press., 1974. С. 120.

⁸⁹ *Dyson A. E.* The Ambivalence of Gray's Elegy // Twentieth century interpretations of Gray's Elegy. A collection of Critical Essays. Prentice-Hall. Inc., Englewood Cliffs, N.J. 1968.

Дарил несчастных он — чем только мог — слезою;
В награду от Творца он друга получил.

«Творец» появляется в стихотворении впервые — он выступает здесь в качестве наивысшей инстанции, удостоверяющей способность чувствительных натур откликаться на судьбы друг друга, невзирая на смерть. «Слеза» оказывается тем языком, на котором между ними ведётся разговор. Чувствительность обретает в «Сельском кладбище» мощную онтологическую основу — «в награду» за неё человеку самим Творцом даруется «друг», который не даст поэту умереть в безвестности. Другом, по логике этого стихотворения, оказывается тот самый, на первый взгляд, случайный «пришелец», «прихожий», к которому апеллирует сама эпитафия: «Прохожий, помолись над этою могилой». Круг замкнулся — *чувствительный «пришелец» принимает полномочия поэтического сознания, которое эту элегию и породило.*

«КЛАДБИЩЕНСКОЕ» НАСЛЕДИЕ: МОЛЧАНИЕ КАК СМЕРТЬ

«Кладбищенская элегия» в том виде, в каком она воплощена в «Сельском кладбище», — явление сложное с композиционной, стилистической, сюжетной точек зрения. В таком виде жанровая модель просуществовала недолго — «она дала деформированные жанровые варианты и затем умерла»⁹⁰. Соглашаясь со смертью жанрового конструкта, представленного у Жуковского, трудно согласиться с тем, что «умерли» и «деформированные жанровые варианты». Наследие «кладбищенской элегии» получилось разнородным, но без понимания того, как устроена эта жанровая модель, сложно полноценно прочесть даже некоторые классические тексты.

Обращает на себя внимание, например, то, что «кладбищенская элегия» может обходиться без кладбища — и даже без топосов, которые обыкновенно его заменяют в той же функции. Художественное пространство сельского кладбища, ставшее *общим местом* русской элегии предромантизма, в частности, могло быть просто сельским (см. например, «Тихая жизнь» (<1816>) А. А. Дельвига), могло принимать обличье монастырей и замков с их прошлым, руин и даже городов — например, в «Гробнице Державина» (1819) П. А. Плетнева в качестве кладбища рассматривается современный Новгород: «И Новгород, как

⁹⁰ Вацуро В. Э. Указ. соч. С. 64.

гроб обширный, предо мной / Лежит, простерт в тиши уединенья». Кладбище становится образом, помогающим в рамках жанровой традиции определённым образом *прочсть* любое пространство — оно обязательно оказывается связанным с судьбой почивших в неизвестности людей. Пространство вдруг обнаруживает исторический потенциал, который, впрочем, в рамках «кладбищенской» элегии не разворачивается в полной мере — собственно исторические сюжеты сюда не проникают. Оно пока лишь становится *свидетелем* — порой единственным — *жизни и смерти человека*. При этом человек берётся «кладбищенской элегией» как таковой — без индивидуальных черт, соответственно и художественное время в этой жанровой модели — надындивидуальное, циклическое. В функции свидетеля человеческой жизни может выступать не только кладбище — и это открытие позволяло преодолевать исходную предромантическую условность жанра: возникшая на кладбище лирическая ситуация узнавания себя в судьбе другого вышла в мир, повлияв на его восприятие. Теперь для того, чтобы посочувствовать селянину, не обязательно стало отправлять своего лирического субъекта на кладбище.

Например, рядом исследователей отмечалась связь пушкинского «Что в имени тебе моем?», с одной стороны, с жанром альбомного стихотворения, с другой стороны — с «кладбищенской элегией»⁹¹. Сама ключевая фраза «Что в имени тебе моем?» произносится от имени *поэта, переживающего своё забвение*. Роль знакомых по «кладбищенскому» канону безымянных почивших здесь примеряет сам лирический субъект.

Оно на памятном листке
Оставит мертвый след, подобный
Узору надписи надгробной
На непонятном языке.

Что в нем? Забытое давно
В волненьях новых и мятежных,
Твоей душе не даст оно
Воспоминаний чистых, нежных.⁹²

⁹¹ В частности, Л. Г. Фризман установил связь пушкинского текста со стихотворением С. Селарева «Гробница» — см. *Фризман Л. Г.* Русская элегия в эпоху романтизма. Дисс... д. филол. наук. Харьков, 1975. С. 239–243.

⁹² *Пушкин А. С.* Собр. соч. в 10 томах. Т. II. М.: Государственное издательство художественной литературы. 1959. С. 285.

Вот и «надгробная надпись», прилагаемая здесь только к самому лирическому «я», тоже появляется — показательно, что её функцию выполняет *имя*. Вообще все роли этой элегии предписаны «кладбищенской» моделью жанра, которая оказалась поразительным образом спрессованной в кратком стихотворении в альбом. Лирический субъект подозревает в адресате описанного в «Сельском кладбище» холодного представителя света, который слеп по отношению к людям, выключенным из социума. Отсюда — данный с позиции этого слепца «мертвый след», «непонятный язык» «надписи надгробной», мотив забвения. При этом сам лирический субъект несколько игриво примеряет на себя роль несправедливо забытого обитателя сельского кладбища — последнее, впрочем, здесь не фигурирует. А в последнем четверостишии образ адресата меняется — «в день печали» он (она) превращается в того «чувствительного», который помнит сам и надеется, что такой же, как он, вспомнит и его. Двойственность последних двух строк («Скажи: есть память обо мне, / Есть в мире сердце, где живу я...»), которые не позволяют установить, кто именно — лирический субъект или его адресат? — их произносит, здесь выполняет роль общего хронотопа чувствительных натур, в котором их связь обнажается как раз в том виде, в каком она была заложена у Грея — Жуковского.

Кстати, несмотря на то, что связь этого текста с «кладбищенскими» стихами и с жанром эпитафии неоднократно отмечалась, стихотворение с точки зрения жанра «кладбищенской элегии» никогда не прочитывалось — скорее, в нём видели попытку говорить одновременно языками разных жанров, при этом ни один из них не позволял выстроить интерпретации стихотворения. Вот характерное замечание: «“Жанровые идеи“ альбомного стихотворения, мадригала, эпиграммы-эпитафии, элегии и послания „открываются“ друг другу, благодаря чему создается стереоскопическое и объемное изображение. Например, две завершающие строки, ключевые по смыслу, несут в себе одновременно отдаленный отзвук условного мадригального пуанта-комплимента, заклинания (жанра отнюдь не условного, а нагруженного мифологическим прямым смыслом), любовного послания и элегии на самом выходе из ее жанровых границ <...> Единство этой стереоскопической картине придает новое понимание отношений „я“ и „другого“»⁹³. Последнюю фразу, увы,

⁹³ См. например, Бройтман С. Н. А. С. Пушкин. Что в имени тебе моем? // Бройтман С. Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. М.: РГГУ, 2008. С. 57.

можно понимать и как отказ от жанровых интерпретаций вовсе, хотя «новое понимание отношений „я“ и „другого“» в данном случае заложено как раз моделью «кладбищенской элегии», которая, впрочем, действительно дана здесь в обновлённом, редуцированном виде. Условности мира «кладбищенской элегии» Пушкин заменяет психологической мотивировкой отношений мужчины и женщины — лирическая ситуация и сама сюжетика «Сельского кладбища» предстают как определённые стадии этих отношений. Мотивировка переживания здесь невольно выходит на первый план — читатель, по сути, видит, как на материале «кладбищенской элегии» вырастает более поздняя аналитическая элегия.

То, что сделал Пушкин, особенно наглядно на фоне его «Воспоминаний в Царском Селе» (1814). Это раннее стихотворение, отмеченное на выпускном лицейском экзамене Державиным, создавалось на фоне уже сложившейся традиции «кладбищенской элегии». Но, взяв традиционный кладбищенский пейзаж, Пушкин развернул одическую медитацию. «„Кладбищенская элегия“ для него (Пушкина — В. К.) уже не живой жанр, — пишет В. Э. Вацуро. — Он может быть осложнен одической традицией, оживившейся в 1810-е годы, равно как и элементами поэтики „малых жанров“ предшествующего столетия»⁹⁴. По сути, мы видим у Пушкина оба варианта. Но если в «Воспоминаниях...» Пушкин берёт внешние кладбищенские атрибуты, то в альбомном стихотворении «Что в имени тебе моем?» он атрибутику как раз опускает, но оставляет саму лирическую ситуацию особой ценностной встречи, в которой обретает голос почившего в неизвестности «другого».

«Кладбищенская элегия», к слову сказать, во многом породила «вакансию поэта» в русской поэзии — она выделила его фигуру, наделила его внятной миссией, которую восприняла обновляющаяся русская поэзия в целом. Новая историко-литературная эпоха, выведшая на сцену автора-Творца, запустила процессы творческой рефлексии, которые в предыдущий период вращались в основном вокруг вопросов о чистоте стиля. Стала расцветать новая тема — «тема поэта и поэзии», породившая самостоятельные жанровые разновидности: элегия на смерть поэта, «профессиональная элегия». Тема значительно разрослась, концепций поэта и поэзии возникло множество, но в неканонический период «кладбищенская элегия» дала одну из первых ясных нот в этой разноголосице. В стихотворениях, построенных на рефлексии о творчестве, мы регулярно встре-

⁹⁴ Вацуро В. Э. Указ. соч. С. 171.

чаем тот образ поэта, который сложился именно в «кладбищенской элегии». Пример из стихотворения «На смерть Гёте» (1832) Е. А. Баратынского:

Погас! но ничто не оставлено им
Под солнцем живых без привета;
На все отозвался он сердцем своим,
Что просит у сердца ответа;
Крылатою мыслью он мир облетел,
В одном беспредельном нашел он предел.

Все дух в нем питало: труды мудрецов,
Искусств вдохновенных создання,
Преданья, заветы минувших веков,
Цветущих времен упования.
Мечтою по воле проникнуть он мог
И в нищую хату, и в царский чертог.⁹⁵

То ключевое свойство поэта, которое здесь развивает Баратынский, уже в ту пору получило наименование «протеизм» — способность откликаться на любой феномен. Главным Протеем русской поэзии был А. С. Пушкин. В знаменитой речи Ф. М. Достоевского в 1880 году на собрании Общества любителей российской словесности за Пушкиным, в частности, признавалась уникальная способность «перевоплощаться в гении чужих наций»⁹⁶. Но это лишь одна из плоскостей перевоплощений, в основе которой ещё узнаётся отзывчивость чувствительного человека. Вот и Гёте у Баратынского — «на все отозвался», «что просит у сердца ответа». Отозвался на явления природы, культуру во всех её проявлениях («труды мудрецов», «создания искусств», «преданья», «заветы») — ни онтологические, ни языковые, ни социальные различия не были препятствием для отклика. Этого поэта мы уже встречали на сельском кладбище — там, в способности вжиться в судьбы почивших, был выношен миф о оэте-Протее, сформированный в пушкинскую эпоху и дошедший до наших дней. Вот, к примеру, Б. Л. Пастернак в стихах о Блоке сравнивает поэта с ветром, отличительная способность которого — быть «везде:

⁹⁵ Баратынский Е. А. Полное собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1989. С. 174.

⁹⁶ Достоевский Ф. Дневник писателя. СПб.: Азбука, 1999. С. 480.

Тот ветер повсюду. Он дома,
В деревьях, в деревне, в дожде,
В поэзии третьего тома,
В «Двенадцати», в смерти, везде.⁹⁷

Лирическая ситуация, открытая «кладбищенской элегией», ко второй половине XIX века оказалась значительно сужена. В этой ситуации лирический субъект уже выделялся не просто своей чувствительностью, но — чувствительностью особого рода. Эмоциональная чувствительность и психологизм человеческих отношений в этот момент разрабатывались аналитической элегией. Чувствительность мистическая — к поступи судьбы или абсолюта — это плоскость «унылой» элегии и элегии о поиске идеала. Отношения с природой замкнула на себя «осенняя» элегия. Получилось, что в процессе нарастающей специализации жанровых моделей «кладбищенская элегия» приобрела социальное звучание — в рамках её поэтики поэт легко превращался в гражданина, владеющего социальным анализом и имеющего уникальную общественную миссию.

Показателен пример стихотворения Н. М. Минского «Среди полей» (1878) — в нём лирический субъект видит пахаря, который «ведет соху», и здороваётся с ним — и далее следует типично «кладбищенская» медитация:

— Здорово, дед! — «Спасибо». Молчаливый,
Он отошел, не обернув лица...
Угрюмый сын бесплодной, чахлой нивы,
Привет тебе, о, пахарь терпеливый,
Привет от грустного певца!

Из омута столицы развращенной
К тебе больной и кроткий я пришел.
В твоей судьбе, веками отягченной,
В твоей тоске, глубоко затаенной,
Я жребий собственный прочел.⁹⁸

Отсутствие кладбища здесь компенсируется мотивом *молчания как смерти*. «Певец» выговаривает судьбу молчащего — а вместе с ней

⁹⁷ Пастернак Б. Л. Полн. собр. стихотворений и поэм. СПб.: Академический проект, 2003. С. 421.

⁹⁸ Ранние символисты... С. 103.

и свою собственную. Это — лирическая ситуация «кладбищенской элегии», взятая в коммуникативном аспекте, а потому звучащая социально. «Грусть» «певца» — о судьбе «угрюмого сына бесплодной, чахлой нивы». Примечательно, что «бесплодность» здесь взята не в своем прямом значении — земля урожаем даёт, но это не надевает пахаря голосом. Труд не позволяет вырваться из безвестности, в которой жанром суждено и умереть. Почившие на сельском кладбище в момент, когда там появлялся поэт, обретали голос — их смерть была формой молчания. По мере сужения жанровой модели логика, связывающая эти два образа, перевернулась — теперь молчание понимается как форма смерти, а молчание, соответственно, приравниваются к почившим в неизвестности.

Стихотворение К. К. Случевского «Подле сельской церкви» (1872), казалось бы, только упоминанием села отсылает к «Сельскому кладбищу», но концовка обыгрывает именно лирическую ситуацию «кладбищенской элегии»:

Кругом цветы!.. Цветам нет счета!
И, мнится, сквозь движенья их
Стремятся к свету из-под гнета
Былые силы душ людских.
Они идут свои печали
На вешнем солнце осветить,
Мечтать, о чем не домечтали,
Любить, как думали любить...⁹⁹

Поэт, который, на первый взгляд, любит сельским пейзажем, вдруг отказывается в плену кладбищенской поэтики — он прочитывает цветы как голоса умерших недореализовавшихся себя людей. Именно поэту в этой жанровой модели дано уловить их «движение к свету», миссия поэта — реализовать это движение. И он реализует её, как только на уровне образов появляется отголосок «кладбищенской» лирической ситуации.

Один из наиболее ярких социально окрашенных примеров — «Элегия» («Пускай нам говорит изменчивая мода...», 1874) Н. А. Некрасова, в которой «Муза» вдохновляет поэта словами «Пора идти вперед: / Народ освобожден, но счастлив ли народ?» Некрасовский поэт намерен говорить за безмолвный бедствующий на-

⁹⁹ Случевский К. Стихотворения и поэмы. М.-Л.: Советский писатель, 1962. С. 92.

род перед «толпой», ему посвятил он свою лиру. Но поразительна концовка:

И песнь моя громка!.. Ей вторят доли, нивы,
И эхо дальних гор ей шлет свои отзывы,
И лес откликнулся... Природа внемлет мне,
Но тот, о ком пою в вечерней тишине,
Кому посвящены мечтания поэта, —
Увы! не внемлет он — и не дает ответа...¹⁰⁰

Если всмотреться в это «гражданское», как принято говорить, стихотворение, то каркас «кладбищенской элегии» обнаруживается сразу. Сельский пейзаж узнаваем. Поэт хотя и заменил экзистенциальную чувствительность на социальную, однако обретенные в «Сельском кладбище» функции сохранил — он говорил от имени тех, кто в социальном смысле почит в безвестности. Рабство здесь — социальный эквивалент смерти. Финальное молчание в ответ на песнь поэта фактически реализует кладбищенский подтекст — народ «не дает ответа» так же, как не дают его умершие.

«Кладбищенскую элегию» вообще можно, видимо, назвать одним из жанровых ключей к пониманию феномена так называемой «гражданской» лирики. В поэтических системах, где находится место для категорий «народ» и «поэт» в их взаимосвязи, как правило, можно обнаружить следы «кладбищенской» традиции. И напротив, в историко-литературный период, когда художник оказывается противопоставлен «толпе», когда земной мир и его обыватели теряют право голоса, — а именно это произошло в поэзии конца XIX — начала XX веков — для указанной традиции не возникает почвы.

Надо заметить, что жанровая эволюция сыграла с «кладбищенской элегией» злую шутку. Показательно, что ещё Некрасов, назвавший своё стихотворение «Элегией», видимо, достаточно чётко ощущал связь с жанровой традицией. Однако с течением времени эта связь серьёзно ослабла. Когда тема поэта и народа возрождается в советской поэтике, когда появляются многочисленные стихи о неизвестных солдатах, отсылки к традиции возникают только тогда, когда они делаются сознательно — на бессознательном уровне «кладбищенская элегия» уже не воспринимается как элегия. Соответственно и жанр развивается не в элегическом русле. Так, можно вспом-

¹⁰⁰ Некрасов Н. А. Избранные сочинения. Государственное издательство художественной литературы. 1947. С. 209.

нить знаменитую «Кёльнскую яму» (1945) Б. А. Слуцкого — «кладбищенская» лирическая ситуация говорения за «семьдесят тысяч пленных», которые сгинули в этом месте, становится поводом для гневного обращения к «жителям Кёльна», выполненного в лучших традициях ораторского стиха:

О граждане Кёльна, как же так?
Вы, трезвые, честные, где же вы были,
Когда, зеленее, чем медный пятак,
Мы в Кёльнской яме
с голоду выли?¹⁰¹

На этой фазе стихотворения кажется, что от «кладбищенской элегии» уже ничего не осталось, но в продолжении снова опознается её жанровая основа — это встроенная в сюжетику стихотворения эпитафия. Здесь это текст, оставшийся от погибших «на стенке отвесной»:

«Товарищ боец, остановись над нами,
Над нами, над нами, над белыми костями.
Нас было семьдесят тысяч пленных,
Мы пали за родину в Кёльнской яме!»

Главное, что отличает эту эпитафию от той, которой заканчивается «Сельское кладбище», — это собирательное «мы» в качестве субъекта. Это логичное следствие того, что в метафизический мир «кладбищенской элегии» ворвалась большая История XX века. Далее в стихотворении эпитафия продолжается уже голосом того единственного, который уполномочен говорить за всех погибших, — и одическое начало побеждает: весь финальный монолог строится на дидактическом послании, которое должен усвоить каждый живущий:

О вы, кто наши души живые
Хотели купить за похлебку с кашей,
Смотрите, как мясо с ладони выев,
Кончают жизни товарищи наши!

Землю роем,
скребем ногтями,

¹⁰¹ Цит. по: *Слуцкий Б.* Без поправок... М.: Время, 2006. С. 146–148.

Стоном стонем

в Кёльнской яме,

Но все остается — как было, как было! —

Каша с вами, а души с нами.

Восклицательные знаки здесь прославляют тот факт, что нечеловеческие испытания не пошатнули миропорядка, который всегда так или иначе воспеваает ода.

Впрочем, есть и менее удачные примеры работы с «кладбищенским» наследием. Например, стихотворение Е. А. Евтушенко «Бабий Яр» (1961) с первых строк задаёт типовую «кладбищенскую» лирическую ситуацию:

Над Бабьим Яром памятников нет.

Крутой обрыв, как грубое надгробье.

Мне страшно.

Мне сегодня столько лет,
как самому еврейскому народу.¹⁰²

То состояние ценностного совпадения с почившими другими, к которому субъект «кладбищенской элегии» приходил путём эмоциональной настройки и медитации, здесь задано с первых строк как сама собой разумеющаяся операция по присвоению чужого опыта. И присвоению этому нет пределов:

Мне кажется сейчас —

я иудей.

Вот я бреду по древнему Египту.

А вот я, на кресте распятый, гибну,

и до сих пор на мне следы гвоздей.

Нанизывание страдальческого опыта на лирическое «я» продолжается ещё четыре строфы — вся история страданий еврейского народа в картинках вплоть до погромов двадцатого века и судьбы Анны Франк проходит перед внутренним взором лирического субъекта. И когда вживание в судьбы погибших в безвестности окончено, он раздражается гражданским выступлением, начинающимся газетной фразой: «О, русский мой народ! — Я знаю — ты / по сущности интернационален». Нужно заметить, что вдумчивое вживание в судь-

¹⁰² Цит. по: *Евтушенко Е.* Зелёная калитка. Тбилиси: Мерани, 1990. С. 68–70.

бу почившего другого, лишаясь опоры на элегическую традицию, в одическом исполнении норовит превратиться в дешёвый политический жест — слишком уж легко сказать «я — это Анна Франк», чтобы тем самым заработать право выступать с дидактической гражданской речью. В «кладбищенской элегии» обретение этого права предполагало определённый *внутренний путь*, который проделывает лирический субъект. В оде Евтушенко он сводится к одному формальному шагу — «кладбищенская» жанровая модель была по-этом востребована лишь постольку, поскольку она позволяла сказать поучительную речь.

И, тем не менее, в ряде случаев «кладбищенская элегия» используется поэтами XX века сознательно. Приведу только два примера. Первый — стихотворение «Сельское кладбище» того же Слуцкого. Примечательно, что текст имеет жанровый подзаголовок — «Элегия»:

На этом кладбище простом
Покрыты травкой молодой
И погребенный под крестом,
И успокоенный звездой.

Лежат, сомкнув бока могил,
И так в веках пребыть должны,
Кого раскол разъединил
Мировоззрения страны.

Как спорили звезда и крест!
Не согласились до сих пор!
Конечно, нет в России мест,
Где был доспорен этот спор.

А ветер ударяет в жесь
Креста и слышится: Бог есть!
И жесь звезды скрипит в ответ,
Что бога не было и нет.

Пока была душа жива,
Ревели эти голоса.
Теперь вокруг одна трава.
Теперь вокруг одни леса.

Но словно затаенный вздох,
Внезапно слышится: «Есть Бог!»
И словно приглушенный стон:
«Нет бога!» — отвечают в тон.¹⁰³

Традиционно для этой жанровой модели здесь нет лирического «я» — оно раскрывается опосредованно, через разговор о «других». Особое общее место, найденное жанром «кладбищенской элегии», нужно советскому поэту для того, чтобы найти точку зрения, позволяющую не занимать позиций в идеологическом споре. Поэт, его гармонизирующий взгляд, оказывается единственной точкой примирения усопших, продолжающих спорить и после смерти, — так раскрывается миссия поэта, дающего прозвучать всем голосам. В то же время кладбище, мир мёртвых, оказывается своеобразным зеркалом для мира живых, вечность особым образом отражает современность. Так было и в «Сельском кладбище» Жуковского.

Особенность «кладбищенской элегии» в том, что она даёт внятный ответ на вопрос о том, что такое поэт. Нужно заметить, что большинство элегических жанровых моделей вовсе обходятся без этой роли. Жанровая «кладбищенская» лирическая ситуация передаётся из поколения в поколение — и в результате из поэзии не уходит. Хотелось бы привести пример из поэзии конца XX века. Вот одно из наиболее известных стихотворений Б. Рыжего, которое позволяет увидеть, как работает жанр «кладбищенской элегии» в постсоветское время.

Приобретут всеевропейский лоск
слова трансазиатского поэта,
я позабуду сказочный Свердловск
и школьный двор в районе Вторчермета.

Но где бы мне ни выпало остыть,
в Париже знойном, в Лондоне промозглом,
мой жалкий прах советую зарыть
на безымянном кладбище свердловском.

Не в плане не лишённой красоты,
но вычурной и артистичной позы,
а потому что там мои кенты,
их профили из мрамора и розы.

¹⁰³ Слуцкий Б. Указ. соч. С. 403.

На купоросных голубых снегах,
закончившие ШРМ на тройки,
они споткнулись с медью в черепках
как первые солдаты перестройки.

Пусть Вторчермет гудит своей трубой.
Пластполимер пускай свистит протяжно.
А женщина, что не была со мной,
альбом откроет и закурит важно.

Она откроет голубой альбом,
где лица наши будущим согреты,
где живы мы, в альбоме голубом,
земная шваль: бандиты и поэты. (1998)¹⁰⁴

Дерзкая преамбула нужна на деле лишь затем, чтобы подвести к ключевому топосу. «Безымянность» кладбища подчёркивает безвестные судьбы похороненных здесь. Как и в классической элегии этого жанра, поэт — единственный ценностный голос этих неизвестных, а также единственный в царстве «свистящего Пластполимера», в царстве не оглядывающегося назад прогресса, кто связан с ними одной судьбой. Они — «земная шваль» из-за своей невстроенности в обновившийся мир «света». И даже концовка традиционная — вместо случайного «пришельца» или «селянина» некая «женщина, что не была со мной», «откроет голубой альбом», где все ещё живы и все — вместе.

Нечасто жанр устаивается стихов в свою собственную честь. «Кладбищенская элегия» — удостоилась. Философ и поэт В. С. Соловьёв написал стихи «Родина русской поэзии. По поводу элегии „Сельское кладбище“» (1897), в которых попытался обобщить значимость жанра.

На сельском кладбище явилась ты недаром,
О гений сладостный земли моей родной!
Хоть радугой мечты, хоть юной страсти жаром
Пленяла после ты,— но первым лучшим даром
Останется та грусть, что на кладбище старом
Тебе навеял Бог осеннею порой.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Рыжий Б. Оправдание жизни. Екатеринбург: У-Фактория, 2004. С. 198–199.

¹⁰⁵ Соловьёв В. С. Стихотворения и шуточные пьесы. Л.: Советский писатель, 1974. С. 118.

Как легко здесь звучит эта «грусть» — как будто это мимолётное настроение. А это на деле переживание, которое имело для русской поэзии тектоническую значимость. Оно открывало человеку мир других с их ценностями и драмами, оно запускало на новый виток метафизическую и социальную рефлексию — о человеке вообще и о своём поколении, оно объяснило поэту нового времени его предназначение и дало надежду на бессмертие в сердцах потомков. Такую «грусть», пожалуй, действительно можно назвать «даром» — даром *мучительного прозрения человеческого пути в противоречивом неканоническом мире.*

ЭЛЕГИЯ НА СМЕРТЬ: ПОСЛЕДНИЙ ПОВОД ДЛЯ ВСТРЕЧИ

Если не пытаться определиться с жанровыми разновидностями элегии, то элегии на смерть будет весьма сложно отличить от «кладбищенских». В работах, посвящённых «элегии вообще», обе жанровые модели растворяются в аморфном поле общеэлегических мотивов смерти и скорби. Между тем, особенности элегии на смерть особенно хорошо видны как раз на фоне «кладбищенского» канона.

На первый взгляд, элегия на смерть — самая понятная разновидность этого жанра. Всё, казалось бы, предельно просто: любое стихотворение «на смерть» — элегия. Но это не так. Все жанры, дошедшие до неканонической эпохи, далее развивались уже как неканонические — и элегия на смерть не исключение.

В классическую эпоху надгробные слова писались как риторические выступления перед публикой в связи со смертью третьего лица, имевшего в обществе определённое имя. Несмотря на то, что в России эта традиция была очень молода по сравнению с европейской¹⁰⁶, такие примеры можно найти в элегиях В. К. Третьяковского, А. П. Сумарокова и одах Г. Р. Державина. Даже знаменитое державинское «На смерть князя Мещерского» (1779), которое исследователями трактуется не только как ода, но и как элегия¹⁰⁷, на деле имеет мало общего с тем, что будет считаться элегией на смерть в неканоническую эпоху. Смерть князя Мещерского — повод говорить о «бездне», «на краю» которой совершается жизнь человека, повод для риторической *разработки* традиционной для европейской надгробной элегии темы нестабильности человеческой славы.

¹⁰⁶ О европейской традиции см., например: *Draper J. W. The Funeral Elegy and the Rise of English Romanticism*. New York, 1929; *Kay D. Melodious Tears. The English Funeral Elegy from Spenser to Milton*. Clarendon Press, Oxford. 1990.

¹⁰⁷ См., например, *Москвичева Г. В. Жанрово-композиционные особенности русской элегии XVIII — первых десятилетий XIX века* // Вопросы сюжета и композиции: Межвуз. сб. Горький, 1985. С. 33–50.

Смерть, трепет естества и страх!
Мы гордость, с бедностью совместна:
Сегодня Бог, а завтра прах;
Сегодня льстит надежда лестна,
А завтра: где ты, человек?
Едва часы протечь успели,
Хаоса в бездну улетели,
И весь, как сон, прошел твой век.¹⁰⁸

Ни лирическое «я», ни фигура самого Мещерского здесь не раскрываются, их индивидуальность жанром не востребована. Здесь нет и фигуры, воплощающей элегического — переживающего — субъекта. В «кладбищенской элегии» эта фигура появилась в виде условного персонажа, в других жанровых подвидах лирическое «я» раскрывается уже напрямую. Иными словами, неканоническая элегия возникла тогда, когда элегический субъект — субъект, способный чувствовать, переживать и ценящий эту свои способности — был вычленен из общей картины в качестве особого. У Державина ещё нет ни намёка на такого субъекта.

От классицистической надгробной элегии, сформировавшейся в тени оды — «старшего» жанра XVIII века, — неканоническая элегия унаследует мотив жизни как мимолётного сна, противопоставление минутной радости и ошутимой вечности: «Подите, счастья, прочь возможны, / Вы все премежны здесь и ложны: — / Я в дверях вечности стою». Однако и из одической традиции стихотворение выламывается. Н. Ю. Алексеева прослеживает текстологическую связь «На смерть князя Мещерского» и высказываний Иоанна Дамаскина, что встраивает поэта в христианскую традицию переживания смерти: «Христианское переживание смерти привело Державина к христианскому же разрешению темы: „Я в дверях у вечности стою“. Здесь имеется в виду не близость смерти: лирический герой находится в поре расцвета жизни; готовясь собирать с нее дань чести и славы, он предвидит и окончание этой поры. Здесь передано ощущение открытости человека вечности, принадлежности себя уже здесь, на земле, ей, исходящее из понимания, что всякий „сегодня ль завтра“ *внезапу* умрет»¹⁰⁹. Даже сама апелляция к собственному опыту лирического «я» здесь нова: так называемые оды «на суету» Сума-

¹⁰⁸ Державин Г. Р. Сочинения. С. 125–126.

¹⁰⁹ Алексеева Н. Ю. Русская ода. Развитие одической формы в XVII–XVIII веках. СПб.: Наука, 2005. С. 329.

рокова и его предшественников должны были напомнить о смерти, они «изображают нашу жизнь горестно, но отстраненно»¹¹⁰.

Исторически одним из первых, практически незамеченных прорывов в обновлении жанровой разновидности элегии на смерть стала «Элегия» (1798) И. И. Дмитриева, опубликованная в карамзинском журнале «Аонида».

Возьмите, боги, жизнь, которую вы мне дали!
Довольно с юных лет я втайне вздыхал,
Но вечно горести, всё новые печали...
Конец терпению!.. Я мучиться устал!
Рожденный всех любить без хитрости, без злобы,
Далек от пышности и почестей мирских,
Я счастье полагал во счастья родных,
И что же? — только их я обнимаю гробы!
Увы, и этой мне отрады не иметь!
Любезный, милый брат, ты в сердце лишь остался.
Не буду твоего и праха даже зреть:
Далеко от своей ты родины скончался.
Супруга, мать, сестры тебя всечасно ждут,
А ты последнее дыханье выпускаешь;
Ни стону вокруг тебя, ни вздохам не внимаешь,
И хладною рукой во гроб тебя кладут.
О, тягостный удар, невозвратима трата!
Что в сердце мне теперь? Одна любовь лишь брата
Могла в него бальзам успокоенья лить...
И брата больше нет... ах, полно, полно жить!¹¹¹

Элегия действительно написана поэтом на смерть брата — видимо, отсюда небывалая интимизация ситуации смерти. Элегия на смерть может быть довольно близка «кладбищенской», но, в отличие от неё, всегда пишется на смерть *одного* человека. Это не воображаемый незнакомец, судьбу которого пытается представить оказавшийся у погоста поэт, а человек, которого субъект элегического высказывания более или менее хорошо знал. Безличная разработка темы смерти в надгробной классицистической элегии, одическая поступь темы в «кладбищенской элегии» в обновлённой элегии на смерть заменяются интимной *стилистикой личной утраты*. У Дмитриева она

¹¹⁰ Алексеева Н. Ю. Указ. соч. С. 328.

¹¹¹ Дмитриев И. И. Сочинения. М.: Правда, 1986. С. 333.

преодолевают традиционные риторические абстракции, посвящённые смерти как таковой. «Не буду твоего и праха даже зреть», — это совсем не высказывание оратора по поводу смерти, это собственно *реплика в разговоре с самим умершим*. В новой элегии на смерть, по большому счёту, нет темы смерти вне скорби о потере конкретного человека. Смерть *раскрывает* лирического субъекта для другого, но это раскрытие совершается в процессе рефлексии о том, кем и чем был погибший. Вот это — основа элегии на смерть в последние два века.

Однако пример из Дмитриева — единичный примерно для первых двадцати лет XIX века. Судя по всему, стилистически он имеет в основе аналитизм французской элегии в исполнении Парни. Увлекавшийся «лёгкой поэзией» Дмитриев, своей целью ставивший «одну только плавность стиха и богатую рифму»¹¹², наверняка не пропустил книгу Э. Парни «Poésies érotiques», вышедшую в 1778 году. Парни кардинально обновил французскую элегию — его стихи были не «абстрактно-обобщенным безличным набором традиционно-элегических формул, но непосредственно-лирическим выражением чувств единственной в своих переживаниях человеческой личности»¹¹³. Однако аналитизм Парни развивался на другом материале. Вся книга представляет различные стадии отношений возлюбленных — модели для новой элегии на смерть здесь быть не могло. Между тем, элегии на смерть в это время ещё писались языком оды. Исключительность приведённого стихотворения Дмитриева — в том, что в нём поэт фактически предсказал направление развития жанра.

Элегия на смерть оказалась одной из наиболее консервативных разновидностей жанра — обновлению она сопротивлялась довольно долго, оставаясь, скорее, элегией, рождённой веком ранее в жанровом пространстве оды. Стихотворение В. А. Жуковского «На смерть фельдмаршала графа Каменского» (1809 год — к этому времени «кладбищенская элегия» уже переживает расцвет, «унылая» элегия вполне оформилась) начинается строками, выполненными в лучших одических традициях:

Еще великий прах... Неизбежимый рок!
Твоя, твоя рука себя нам здесь явила;

¹¹² Дмитриев И. И. Взгляд на мою жизнь. // Дмитриев И. И. Указ. соч. С. 324.

¹¹³ Эткинд Е. Божественный глагол. Пушкин, прочитанный в России и во Франции. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 134.

О сколь разителен смирения урок
Сия Каменского могила!¹¹⁴

«Неизбежимый рок» — главный собеседник поэтического сознания в таких стихах. «Рок» воплощает сам миропорядок — все вопросы, которые звучат в этом стихотворении, задаются ему: «Не ты ль <...> открыл его очам стезю побед и чести?», «Куда ж твой тайны путь Каменского привел?» и др. «Привел» этот путь, конечно, к смерти — но эта смерть не нарушает миропорядка, а, напротив, выражает его. Это вполне классицистическая черта: «Элегик эпохи классицизма мог бесконечно сокрушаться по поводу смерти какого-нибудь достойного человека или из-за измены возлюбленной, горевать в разлуке с ней. Но за всеми его сожалениями, слезами и жалобами на судьбу неизменно чувствуется общее убеждение, что мир наш, хоть и не достиг совершенства, в основе своей хорош, устои его разумны <...> Поэтому любая элегия той поры может быть в известной степени названа стихотворением на случай. На случай, который вторгается в жизнь и нарушает присущую ей гармонию»¹¹⁵. Стихотворение Жуковского вполне иллюстрирует сказанное. В 1819 году он пишет большую элегию «На кончину Ея Величества королевы Виртембергской», где картина мира уже изменилась, а стиль элегии на смерть — ещё нет. Случай, нарушающий гармонию, здесь обретает статус новой нормы.

О наша жизнь, где верны лишь утраты,
Где милому мгновенье лишь дано,
Где скорбь без крыл, а радости крылаты
И где навек минувшее одно...¹¹⁶

Картина мира уже неканонична, в ней не ужиться миру «мечты». Но эта «мечта» безлична, в элегии нет лирических «я», которыми она была бы представлена. А противостоят «мечте» аллегорические «Беда», «Смерть», «Молва», «Судьба». Элегия была высоко оценена современниками — это был шаг вперёд в разработке способности жанра работать с философскими темами. Жуковский написал это сти-

¹¹⁴ Жуковский В. А. Указ. соч. С. 134.

¹¹⁵ Фризман Л. Г. Эволюция русской романтической элегии (Жуковский, Батюшков, Баратынский) // К истории русского романтизма. М.: Наука, 1973. С. 74.

¹¹⁶ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем в 20 томах. Том второй. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 118.

хотворение октавами под впечатлением от «Посвящения» И. В. Гёте к первой части «Фауста». В своём тексте он создавал модель мироздания, в которой «Смерть» оказывалась одной из сил, представляющих миропорядок. В этом направлении продолжатся поиски Д. В. Веневитинова, Ф. И. Тютчева — но к элегии на смерть они уже не будут иметь никакого отношения.

Обновлённая элегия на смерть становится массовым явлением к концу 1820-х. Весьма показательно начало «Элегии на смерть В. К<иреевского>» (1827) А. С. Хомякова:

Я знаю, в гроб его сокрыли
И землю сыпали над ним, —
Но встанет он из холодной пыли,
Он явится глазам моим.¹¹⁷

«Явление» умершего в элегии на смерть так или иначе происходит постоянно — при этом оно мотивируется психологически, а не сверхъестественно, как тот же сюжет, например, толкуется балладой¹¹⁸. Хотя у Хомякова встреча с «другим» происходит на грани элегической поэтики, за которой сюжет прихода воспоминания превращается в сюжет о посещении мира людей призраком.

...Он молча предо мною станет,
Неслышим, будто легкий сон,
И томно на меня он взглянет,
И томно улыбнется он.
Но не прострет он длани холодной...
Стеснится горем грудь моя,
И то заплачу я отрадно,
То горько улыбнуся я.
Что ж медлишь, друг? Я жду тебя.

Балладный сюжет начинается тогда, когда призрак перешагивает границу между тем миром и этим — тогда в стихотворении появляется и повествовательный сюжет. Воспоминание же действует как

¹¹⁷ Цит. по: Русская элегия XVIII — начала XX века. Л.: Советский писатель, 1991. С. 349.

¹¹⁸ См. об этом: Козлов В. И., Мирошниченко О. С. Воспоминание как привидение: о пограничной зоне элегии и баллады // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2011, № 1. С. 35–43.

событие внутреннего мира лирического субъекта. Умерший «предо мною станет», «взглянет», «улыбнется» — далее важен отказ от следующего действия: «не прострет он длани» — и в результате «стеснится горем грудь моя» во всей внутренней сложности этого состояния. И результат этого явления умершего — осознание лирическим субъектом места, которое этот неслучайный другой занимает в его внутреннем мире. Фиксацией этого условного места элегия Хомякова и завершается: «Пусть скажут, что ты в гроб сокрылся, — / Ты все живешь в груди моей». Эта жизнь другого внутри лирического «я» мотивирована элегическим узнаванием другого как себя: «Но взор твой все мне дружкой светит, / Он светит счастьем прежних лет».

В то же время память о риторической традиции надгробных слов сохраняется надолго — можно было бы привести достаточно примеров стихотворений, балансирующих на грани обновлённой элегии на смерть и одического высказывания по поводу смерти. Вот, например, начало «Элегии на смерть А. С. Грибоедова» (1829) А. И. Одоевского, в котором налицо речевой жест надгробного публичного высказывания:

Где он? Кого о нем спросить?
Где дух? Где прах?.. В краю далеком!
О дайте горьких слез потоком
Его могилу просить...¹¹⁹

Даже несмотря на наполняющий риторические жесты биографический контекст — стихотворение пишется в Сибири, куда был сослан поэт, — нельзя не видеть, что Одоевский опирается на риторическую поэтическую традицию ламентации. Он пишет о смерти не просто близкого человека — быть просто близким для поэзии этого времени ещё мало для того, чтобы удостоиться элегии на смерть. Предыдущая эпоха знала элегии на смерть более или менее публичных людей. И, как следствие, их смерть воспринималась как общественное событие, требующее едва ли не площадного высказывания. Фигура Грибоедова вполне укладывается в эту традицию. Но при этом здесь много нового для этого жанра. Грибоедов — родственник и близкий друг Одоевского, а тот писал элегию, отбывая срок на каторге, куда попал за участие в восстании 14 декабря 1825 года. Это «я» в стихотворении задействовано:

¹¹⁹ Цит. по: Русская элегия XVIII — начала XX века. С. 365.

А я — в темнице! Из-за стен
Напрасно рвуся я мечтами:
Они меня не унесут,
И капли слез с горячей вежды
К нему на дерн не упадут.
Я в узах был, но тень надежды
Взглянуть на взор его очей,
Взглянуть, сжать руку, звук речей
Услышать на одно мгновенье —
Живило грудь, как вдохновенье,
Восторгом наполнило меня!

Здесь нет никакого публичного события надгробного слова — несмотря на то, что элегия начинается в ораторской традиции предыдущего века. Всю свою значимость смерть близкого человека черпает в ситуации личных отношений: он умер там, «в краю далеком», а «я» — здесь, «в темнице». Но при этом именно смерть стала поводом для последней встречи, особенность которой в том, что она, будучи посвящённой другому, на деле открывает нечто в самом лирическом «я». Так, лирический субъект Одоевского обнаруживает, что надежда на встречу долгие годы вдохновляла его в заточении.

Несмотря на различие «кладбищенской элегии» и элегии на смерть, спутать их иногда довольно легко. Например, пушкинское стихотворение «Гроб юноши» (1821) формально может быть принято за элегию на смерть конкретного молодого человека. Однако при прочтении оказывается, что юноша вовсе не конкретен — это типовой персонаж разочарованного молодого человека, вбирающий черты круга, к которому принадлежит лирический субъект — «любил он игры наших дев...» Вполне в традициях «кладбищенской элегии» дан взгляд на юношу со стороны — здесь вводятся «старцы», судящие о молодом человеке, а затем и «красавица с корзиной», идущая через сельский пейзаж мимо его безымянной могилы. Важное значение имеет и жанровая отметка Пушкина «отрывок из элегии», который при публикации поэт снял. По сути, это «отрывок» из заключительной части «Сельского кладбища», в которой разыгрывается судьба умершего во цвете лет поэта — первые две трети, пронизанные описательностью и дидактизмом, Пушкин опустил¹²⁰.

¹²⁰ Д. Благой, правда, трактует элегию как унылую — впрочем, фокусируется его работа не столько на жанровой конфигурации, сколько на биографическом подтексте и связях мотивов этой элегии с мотивами поздней-

В отличие от других разновидностей элегии — например, «унылой», «кладбищенской», аналитической, — элегия на смерть никогда не претендовала на лидерство в жанровой системе. Скорее, это незыблемый тыл жанра, который почти независим от веяний эстетической моды. Более того, можно даже заявить о том, что эта жанровая модель имеет непосредственную внеэстетическую подпитку. Соответственно, элегия на смерть оказывается невольно встроена в похоронный ритуал, который совершается не только наяву, но и во внутреннем мире поэта.

Я не успел с тобой поговорить,
Теперь уже поговорим толково.
Не станут нас сбивать и торопить,
Мы всякое обсудим трезво слово.¹²¹

Это строки из стихотворения Е. Рейна, в которых — своеобразный концентрат элегии на смерть. Примеры можно было бы приводить десятками, поэтому ограничусь ещё только одним. Стихотворение О. Чухонцева не имеет названия, но то, что это элегия на смерть, понятно сразу.

Какою-то виной неизбежимой
я виноват перед тобою, брат,
за что, не вем. За схожую с давящей
жизнь общую, где каждый виноват?
За глину немоты?..¹²²

Стихотворение замечательно тем, что оно восстанавливает живую логику встающих друг за другом вопросов, ответы на которые дают основу элегии на смерть. Сначала некое ощущение вины живого перед мертвым, затем попытка понять исток этой вины. Далее картина похорон: «переросток в старце воплощенный / лежал ты», дождь — «и гроб воде предали». Вода — образ времени — овеществляет уход смертного в вечность. Этот уход и прощание разрешаются вопросом: «что оставил ты / на этом берегу?» И ответ на этот

шего творчества Пушкина (*Благой Д. Д.* Об одной элегии Пушкина // *Современные проблемы литературы и языкознания*. М.: Наука, 1974. С. 235–245).

¹²¹ *Рейн Е.* Береговая полоса. Стихотворения. М.: Современник, 1989. С. 57.

¹²² Цит. по: *Чухонцев О.* Фифи. Книга новых стихотворений. СПб.: Пушкинский фонд, 2003. С. 20.

вопрос с одновременным актом понимания того, кем был усопший, дан косвенно:

...и когда открылся том
на Книге Царств, и выпала закладка,
картонный маршал Жуков, и потом,
про невезуху вспомнив и обиды,
и про безлюбый брак, и как ты пил,
алкая забытья, и аониды
не пели над тобой, как ты лепил
мячи под перекладину, а позже
от всех отпал, и словно на свету
рентгеновском я вижу вспять все то же:
твое упрямство, гордость, нищету
и хрип в груди, когда и жить охота,
и унижение жить: зажать в горсти
последнее — пошли вы все — и что-то
я понял, кажется, в тебе. Прости.

Главный сюжет Первой Книги Царств — противостояние царя Саула, призванного в цари из пастухов, и боговдохновенного Давида, которого Господь защитит от преследования и приведёт на царствование. Образ Саула — «картонный маршал Жуков». Всё, что следует «потом», оказывается в том же ряду — и образ умершего через ассоциации осторожно рифмуется с образом Саула. И, как будто в доказательство — вереница воспоминаний, каждое из которых прочитывается в свете богооставленности: «безлюбый брак», «аониды / не пели над тобой», «лепил / мячи под перекладину, а позже / от всех отпал». И далее уже образ предстаёт в обобщениях ключевых качеств — «упрямство, гордость, нищета». На Давида их примерить невозможно, остаётся Саул — вот это «что-то», «я понял, кажется, в тебе» — за это и финальное «прости». А ведь начиналось всё с ощущения вины перед умершим. Других кандидатов на роль Давида, кроме лирического «я», в рамках заданной жанровой рамки не найти. И за это тоже — «прости». За то, что, оставшись живым, как будто претендуешь на то, что ты лучше. Смерть стала поводом для встречи, которая открывает другого и раскрывает лирическое «я». Но результаты этой встречи настолько лишены всякого риторического пафоса, что лирический субъект просит прощения не столько за то, что он сказал, сколько за то, что подумал.

В разные эпохи элегия может отходить на задний план, изменяться под влиянием поэтики своего времени. На этом фоне особенность элегии на смерть ещё и в том, что она в течение исторических отрезков, когда этот жанр в целом не особенно востребован, выполняет роль последнего элегического оплота. Элегии на смерть пишутся даже в самые неэлегические времена. К таковым, замечу, вполне можно отнести «нулевые» годы нашего века.

«УНЫЛАЯ» ЭЛЕГИЯ: РАЗВИТИЕ ОПЫТА ДУХОВНОГО ТУПИКА

Точка отсчёта — Шиллер

Не будет преувеличением сказать, что «унылая» элегия и её типовые мотивы до сих пор в наибольшей степени ассоциируются с жанром элегии вообще и тем обобщённым «грустным содержанием», которое зачастую кладётся в основу понимания жанра. Также с элегией в целом ассоциируется и топоним кладбища. И встретив мотив уныния или образ могил в стихотворениях, неискушённый читатель готов объединять их общим жанровым определением элегии. Между тем упоминание кладбища ещё не обязательно предполагает уныние — и наоборот, а «унылая» элегия принципиально отличается от «кладбищенской».

Действительно, жанр элегии в первое десятилетие XIX века усилиями лучших поэтов вырабатывал ряд устойчивых мотивов, расширяя своё собственное жанровое пространство в литературном языке. Поэтому неудивительно, что широкое распространение этих мотивов рискует стереть различия между конкретными жанровыми разновидностями элегии. Так, ассоциация мотивов уныния с элегией как таковой не позволяет увидеть особый способ художественного завершения, характерный именно для «унылой» элегии. Ведь мотив, его наличие в тексте, характер завершения ещё не определяет. Представление о стихотворении как о пространстве жанровой борьбы предполагает, что внутри стихотворения в качестве первичного материала могут быть использованы какие угодно мотивы. Этот уровень скорее говорит о *многообразии возможностей*, многообразии тех путей, которыми могло бы пойти лирическое произведение, говорит о широком литературном контексте, в который сразу же оказывается вписано любое произнесённое слово. Но на уровне первичного материала самоопределения жанра не происходит. Мотивы должны сложить лирическую ситуацию и далее — лирический сюжет, определяющий конфигурацию художественного целого.

Показательны замечания, сделанные В. Э. Вацуру по поводу наблюдений В. Н. Топорова над «Сельским кладбищем» Грея — Жу-

ковского и элегией вообще. В. Н. Топоров в рамках единой элегической традиции воспринимает «Элегию» (1802) Андрея Тургенева и «Сельское кладбище» Жуковского, объединяя в трактовке дальнейшей поэтической традиции вместе с этими текстами жанровые разновидности, которые для В. Э. Вацура имеют разные истоки, — традиции «кладбищенской» и «унылой» элегии¹²³. «В „унылой элегии“, — пишет Вацура, — 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“ (из „кладбищенской“ — В. К.), 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»¹²⁴. Различие в трактовке эволюции русской элегии здесь объясняется прежде всего более сложным пониманием В. Э. Вацура самого феномена жанра — показателен взгляд учёного на жанровую модель как на определённую структуру, «художественную концепцию», у которой есть «центр» и периферия. Именно на уровне жанровых моделей, оперирующих, по версии Топорова, одними и теми же мотивами, Вацура находит кардинальные различия.

В случае с «кладбищенской» и «унылой» элегией различия можно найти и на уровне генезиса. Если первая восходит к британской традиции, то вторая — результат прочтения в России поэтического наследия Ф. Шиллера. Однако на первом этапе развития русской элегии их судьбы переплелись чрезвычайно тесно — до полного порой смешения в восприятии.

Первые обновлённые русские элегии XIX века появляются в «Вестнике Европы» в один год — 1802 — и ассоциируются с новым элегическим языком. В этот момент важны не столько их различия, сколько их *общие* места. А их достаточно. При этом значимо то, что «Элегия» («Угрюмой Осени мертвящая рука...») Андрея Тургенева опубликована раньше¹²⁵ и, в отличие от «Сельского кладбища», оригинальна.

¹²³ Топоров В. Н. «Сельское кладбище» Жуковского... С. 207–282.

¹²⁴ Вацура В. Э. Лирика пушкинской поры. С. 64.

¹²⁵ В 13 номере «Вестника Европы» за 1802 год, «Сельское кладбище» в переводе Жуковского — в 24-м.

При этом авторы — близкие друзья, участники Дружеского литературного общества, работа которого хотя и была недолгой (с января до осени 1801 года), но пришлось на время вынашивания идей и языка первых русских элегий.

Стихотворение Андрея Тургенева содержит ряд совпадений с переводом Жуковского (пейзаж, мотивы уныния, фигура поэта), оно уже работало с общими элегическими местами к тому времени довольно хорошо известного в России Грея. Но первая же строка этого стихотворения отсылает не к британской традиции. «Угрюмой Осени мертвящая рука...»¹²⁶ — написанная с большой буквы «Осень» и само олицетворение времени года, придание ей антропоморфных черт («угрюмой», «рука») — это стиль мышления, основанного на аллегории. В стихотворении ещё встретятся столь же аллегоричные «Гений», «Судьба», «Природа». Это — метки шиллеровского стиля. Этому поэту в русской поэзии выпало сыграть роль, совершенно отличную от той, которая была предназначена ему на родине.

Так случилось, что главным немецким романтиком в России в начале XIX века стал именно Шиллер — в то время как на родине поэт был уже сброшен с корабля современности йенскими романтиками. Значимое увлечение Шиллером пережило и Дружеское литературное общество, просуществовавшее лишь в течение 1801 года, но определившее траекторию развития и Андрея Тургенева, и Жуковского. Для последнего йенские романтики были слишком «революционны в отрицании просветительской общественной функции человека», они «не соответствовали его представлению о художнике как воспитателе души не только человека как индивидуума, но и как гражданина своего отечества»¹²⁷. Показательно, что одним из самых обсуждаемых текстов Шиллера в Дружеском литературном обществе была «Ода к радости» (1785), центральным мотивом которой выступало совпадение общественного и индивидуального.

Радость, пламя неземное,
Райский дух, слетевший к нам,
Опьяненные тобою
Мы вошли в твой светлый храм.

¹²⁶ Поэты 1790–1810-х годов. Л.: Советский писатель, 1971. С. 239.

¹²⁷ *Фукс-Шаманская Л.* Фридрих Шиллер и русский шиллеризм. Рецепция творчества Фридриха Шиллера в России 1800–1820 годов. М.: Компания «Спутник+», 2009. С. 146.

Ты сближаешь без усилья
Всех разрозненных враждой,
Там, где ты раскинешь крылья,
Люди — братья меж собой. (Перевод И. Миримского)¹²⁸

«Радость» здесь — один из образов Абсолюта, в способности приобщиться к которому и кроется состоятельность как человека, так и человечества в целом. Путь самосовершенствования человека, обретения им добродетели, по Шиллеру, «осуществляется только через приобщение к человечеству как единству»¹²⁹. Неслучайно в XX веке «Ода к радости», вошедшая заключительной частью в Девятую симфонию Бетховена, стала официальным гимном сначала Совета Европы, а затем и Европейского союза — структур, воплощавших именно стремление человечества к единству. В «Сельском кладбище» — ни в версии Грея, ни в версии Жуковского — такого Абсолюта нет. Между тем «Элегия» Андрея Тургенева как раз и заканчивается его обретением — «царство вечное одной любви святой».

Для немецких романтиков совпадение общественного и индивидуального к этому времени уже считалось невозможным — крушение просвещенческих идеалов в ходе Французской революции увеличивало пропасть между исключительной сильной личностью и филистерами. В России же кризис просвещенческих идей наступит лишь после восстания 14 декабря 1825 года. Во многом благодаря этим историко-литературным обстоятельствам, по выражению Вацуро, «не Шиллер породил „русское шиллерианство“, а, напротив, „шиллерианство“ — русского Шиллера: близость мироощущения создала предпосылки для его популярности»¹³⁰.

Ю. М. Лотман показал, что в «Разбойниках» Шиллера на деле была заложена логика будущего романтизма. «Для просветительского сознания удаление из мира феодального неравенства означало полное уравнивание людей. Они не нуждаются в «сдерживающей» власти, поскольку собственные интересы заставляют их быть справедливыми». Но когда уединившийся человек превращается в благородного разбойника, в сюжете появляются и новые психологические составляющие: «Противопоставлялись уже не „естественный“, „нормальный“ человек и противоестественное общество, а герой, по природе наделенный исключительными, колоссальными страстями, и мелоч-

¹²⁸ Шиллер Ф. Стихотворения. М.: Текст, 2005. С. 39.

¹²⁹ Вацуро В. Э. Указ. соч. С. 29.

¹³⁰ Вацуро В. Э. Указ. соч. С. 27.

ное, ничтожное человечество. Трагедия из социальной превращалась в психологическую»¹³¹. Однако это превращение совершалось, скорее, в немецком восприятии Шиллера. В России же у немецкого поэта брали то, что позволяло разработать только что открытый язык обновлённой элегии. Позже Жуковский на основе аллегорического языка Шиллера разрабатывает «символический язык романтической лирики», пытаясь внести в оригинал «лирическую „хрупкость“ индивидуального переживания философской истины»¹³².

СЕРДЦЕВИНА «УНЫНИЯ»: ВСТРЕЧА С АБСОЛУТОМ

«Элегия» Андрея Тургенева начиналась «кладбищенским» пейзажем; пожалуй, это единственный элемент стихотворения, имеющий ярко выраженную британскую окраску, — пейзаж прибыл сюда из «кладбищенской элегии», где главной его функцией было подготовить лирического субъекта к медитации, используя все свои средства — особое место (сельская местность, кладбище), время (вечер, осень), особое эмоциональное состояние (уныние, задумчивость), мелодичность, плавность слога, работающая на создание этого состояния. У Тургенева есть все эти элементы. Финал пейзажа — звук колокола и его отзвук внутри лирического субъекта:

...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;
Его прискорбная улыбка мне вещает:

«Смотри, как сохнет все, хладеет, истекает;
Смотри, как грозная, безжалостная смерть
Все ваши радости навеки поглощает!
Все жило, все цело, чтоб после умереть!»¹³³

¹³¹ Лотман Ю. Новые материалы о начальном периоде знакомства с Шиллером в русской литературе // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. IV. Тарту, 2001. URL: <http://www.ruthenia.ru/document/476565.html#T57>

¹³² Фукс-Шаманская Л. Указ. соч. С. 89.

¹³³ При публикациях стихотворения в сборниках «Поэты 1790–1810-х годов» (Л.: Советский писатель, 1971) и «Русская элегия XVIII — начала XX века» (Л.: Советский писатель, 1991) сохранено выделение курсивом отдельных слов элегии. В. Э. Вацуро замечает, что эти выделения не принадлежат автору — в на-

Искусна исходная связка мотивов — звук часов вызывает голос аллегорической фигуры, названной здесь «Гением». При публикации в «Вестнике Европы» это слово было выделено курсивом — оно могло смутить Карамзина гораздо более древним значением этого слова, нежели то, которое стало утверждаться в предромантическую эпоху. У Андрея Тургенева появляется даже не античный «гений места», а средневековый — своеобразный «„жрец“ при „божестве“ Природы»¹³⁴. Этот образ не имеет никакого отношения к теме творчества; его прямой источник находим у Шиллера. Стихотворение „Resignation“ («Смирение») (1786) было одним из тех стихотворений немецкого поэта, из которых члены Дружеского литературного общества черпали ключевые слова для описания внутреннего мира. Так, в «Смирении» можно найти образ «Аркадии блаженной», поэтические формулы, переносящие время года на мир лирического субъекта: «удел моей весны», «май жизни расцветает» и т. д. Лирический субъект стихотворения, когда его «май» «уже отцвел», «на сумрачном мосту» встречает фигуру «вечности» с воплощающими справедливый суд весами «в руке бесстрастной» — и вспоминает свой диалог с нею — диалог, который оказывается метафорой жизненного пути¹³⁵. «Вечность», которая в какой-то момент предстаёт уже в виде «Правды», просила лирического субъекта отдать ей «любовь», «расстаться с милой» с обещанием «расплатиться» «в иной отчизне» — и когда к концу пути герой начинает требовать расплаты у «Судии», отвечает ему «гений» — в немецком тексте, как любое существительное, это слово написано с прописной буквы. Именно «гений» разъясняет герою правила «Судьбы» — эта функция переносится Андреем Тургеневым в свою элегию. Эта аллегорическая фигура имела традицию и в одической поэзии — «гения смерти»¹³⁶.

Если в основе «кладбищенской элегии» лежит лирическая ситуация ценностной встречи с неизвестным почившим другим, то в «унылой» главное событие — встреча с Абсолютом, предстающим в том или ином виде, который — как и у Шиллера — может меняться по ходу стихотворения; этот приём позволяет высвечивать разные грани Аб-

чале XIX века это была форма журнальной критики при публикации (см. Вацуро В. Э. Указ соч. С. 44). По этой причине здесь курсивное выделение внутри стихотворения снято.

¹³⁴ См. историю понятия: Махов А. Е., Цурганова Е. А. Гений // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель. М.: Изд-во Кулагиной — Intrada, 2010. С. 321.

¹³⁵ Цит. по: Шиллер Ф. Указ. соч. С. 31–37. Перевод Вас. Гиппиуса.

¹³⁶ См.: Вацуро В. Э. Указ. соч. С. 42.

солюта. Реплика «Гения» достаточно коротка и исчерпывающа — вся остальная часть элегии представляет собой попытку лирического субъекта, представляющего в данном случае весь человеческий род, *принять* сказанное.

МЕЛАНХОЛИЯ В ДЕЛЕ: ПОЯВЛЕНИЕ ЛИРИЧЕСКОГО «Я»

Последующие строки «Элегии» Андрея Тургенева весьма близки незадолго до того сделанному Карамзиным вольному переводу отрывка из поэмы «Воображение» Ж. Делиля, озаглавленному «Меланхолия» (1800). Хотя у Тургенева само ключевое слово не звучит, однако он уже показывает *меланхолию в деле* — и эта картина ещё не сильно оторвалась от её аллегорических изображений. Сравнение текстов позволяет увидеть, куда в этот момент двигалась русская поэзия. Вот отрывки из произведения Карамзина:

Страсть нежных, кротких душ, судьбою угнетенных,
Несчастливых счастье и сладость огорченных!
О Меланхолия! ты им милее всех
Искусственных забав и ветреных утех. <...>

Ты первый скорби врач, ты первый сердца друг:
Тебе оно свои печали поверяет <...>

О Меланхолия! Нежнейший перелив
От скорби и тоски к утехам наслажденья!
Веселья нет еще, и нет уже мученья;
Отчаянье прошло... Но, слезы осушив,
Ты радостно на свет взглянуть еще не смеешь.¹³⁷

У Карамзина меланхолия явным образом эстетизируется — это тонкий «перелив» от скорби к наслаждению. Показательно и то, что «Меланхолия» оказывается в одном ряду с «искусственными забавами и ветренными утехами». При этом эта эмоция непредставима без исходного исторически значимого ощущения несчастья, угнетённости судьбой. «„Мировая скорбь“ на рубеже 18–19 вв. становится автономным и самодостаточным психологическим состоянием, которое

¹³⁷ Цит. по: Карамзин Н. М., Дмитриев И. И. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1958. С. 209–210.

уже не связывается с полюсом „надежды“ и трактуется не как болезненная аномалия, но как единственно возможная достойная реакция на несовершенство мира», — пишет А. Е. Махов¹³⁸.

Градус драматизма у Андрея Тургенева серьёзно усиливается, что отмечал ещё в начале прошлого века В. И. Резанов: «размышления на кладбище, по взгляду Тургенева, могут дать отраду несчастным, кого смерть лишила дорогого существа» — люди, потерявшие всё, но имеющие последнее блаженство — это не то же самое, что карамзинского толка сентиментальные любители «трогательных предметов» и мест, приводящих в задумчивое и унылое состояние¹³⁹.

Но вы, несчастные, гонимые Судьбою,
Вы, кои в мире сем простилися навек
Блаженства с милою, прелестною мечтою,
В чьих горестных сердцах умолк веселья глас,
Придите — здесь еще блаженство есть для вас!
С любезною навек иль с другом разлученный!
Приди сюда о них в свободе размышлять.
И в самых горестях нас может утешать
Воспоминание минувших дней блаженных!

Последний тезис — уже элегическая формула, очевидным образом вынесенная из жанра философской аллегорической зарисовки. У Карамзина в финале «Меланхолии» выражена та же мысль:

Пусть веселится свет
И счастье грубое в рассеянии новом
Старается найти: тебе в том нужды нет;
Ты счастлива мечтой, одною мыслью — словом!

При всём совпадении мотивов, на уровне субъектной организации налицо кардинальное различие. У Карамзина «она» — это сама «Меланхолия», у Андрея Тургенева весь потенциал психологизма, открытый сентименталистами и их предшественниками, обретает лирического субъекта. А это — выход в другую стилистику. Э. Л. Рид заканчивает свою книгу о меланхолической поэзии, предшествовав-

¹³⁸ Махов А. Е. «Мировая скорбь» // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПКи «Интелвак», 2001. С. 551.

¹³⁹ Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. СПб.: Сенатская типография, 1906. С. 222.

шей элегии Грея, сравнением восемнадцатого века с предыдущим: «Мильтон представил Меланхолию просвещенную и величавую, Грей изобразил её как милую и человечную»¹⁴⁰. Действительно, за век до появления “Elegy written in a Country Church-yard” (1751), когда Мильтон опубликовал своё “Il Penseroso” (1645), «Меланхолия изображалась в поэзии в виде всесильной богини — по одной из версий, это ранний прообраз музыки Урании¹⁴¹: «Отшельница, ты вся — терпенье, / Раздумье, самоотречение! / Надень наряд, чей черен цвет...» (пер. Ю. Корнеева)¹⁴². У Карамзина традиция таких аллегорических изображений — дающих, скорее, *теорию будущей элегии*, чем саму элегию — ещё жива.

У Андрея Тургенева субъект пока дан в самой медитации, он ещё не является объектом для себя самого, но в стихотворении уже появляется лирическое «ты», которое объединяет индивидуальный опыт с общечеловеческим — в результате лирический субъект также узнаёт себя в «ты», к которому он апеллирует. Лирическое «ты» здесь работает именно так — несмотря на строки «Но ты, во цвете лет сраженная Судьбою / Приди, приди сюда беседовать с тоскою», за которыми современниками вычитывалась судьба конкретной девушки, бежавшей в деревню с Библией и томиком Руссо в скорби по умершему отцу¹⁴³. Важно, кстати, что именно по отцу — это подчёркивает, что предметом скорби является сама *смертность человека*. Смерть, присутствующая в жизни человека, оказывается несовместимой с его способностью быть счастливым.

Ни юность, для других заря прекрасных дней,
 Ни прелести ума, ни рай души твоей,
 Которой всё вокруг тебя счастливо было, —
 Ничто, ничто Судьбы жестокой не смягчило!
 Как будто в сладком сне узнала счастье ты,

¹⁴⁰ Reed A. L. The Background of Gray's Elegy. A study in the Taste for melancholy Poetry. 1700–1751. New York, 1962. P. 250.

¹⁴¹ Revard S. P. L'Allegro and Il Penseroso: Classical Tradition and Renaissance Mythography // Publications of the Modern Language Association of America, №101(3), 1986. P. 338–350.

¹⁴² См.: Мильтон Д. Потерянный рай. Стихотворения. Самсон-борец // Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Т. 45. М.: Художественная литература, 1976. URL: http://www.kulichki.com/moshkow/POEZIQ/MILTON/milton1_1.txt

¹⁴³ См. об этом: Истрин В. М. К биографии Жуковского. (По материалам архива братьев Тургеневых) // Журнал Министерства народного просвещения. 1911. №4, отд. 2. С. 214–217.

Проснулась — и уж нет пленительной мечты!
Напрасно вслед за ней душа твоя стремится,
Напрасно хочешь ты опять заснуть, мечтать:
Ах! тот, кого б еще хотела ты прижать
К иссохшей груди — плачь! — уж он не возвратится
Вовек!.. Здесь будешь ты оплакивать его,
Всех в жизни радостей навеки с ним лишённа.

«Сладкий сон», «пленительная мечта» — это жизнь без знания о смерти. «Жестокость Судьбы» в данном случае состоит в том, что ни от этого знания, ни от самой смерти нельзя укрыться. В заключительной части стихотворения эта мысль будет уложена в формулу: «Так! счастья в мире нет, и кто живет — страдает!»

Важно увидеть не только эмоциональную, но и интеллектуальную мотивировку мотива уныния, который опирался на базу сложившегося понимания меланхолии. «Романтическая меланхолия — это настроение человека, отдающего себе отчет в неполноте своих знаний о мире, в недостижимости совершенства и в тщетности усилий ради того, чтобы объять бесконечное, — пишет Т. В. Соколова. — Меланхолия — не просто печаль, вызванная каким-то конкретным событием, не эмоциональное переживание в чистом виде. Это печаль метафизическая, она следствие устремленности человеческого духа к абсолюту, к бесконечности, к идеалу, смятение чувств, проистекающее из сознания человеком ограниченности всех своих возможностей — физических, интеллектуальных, духовных, творческих»¹⁴⁴. «Унылая элегия явилась выражением личности, нашедшей себя и потерявшей мир», — резюмирует С. Сендерович¹⁴⁵.

Функция темы смерти в элегии Андрея Тургенева совершенно иная, чем в «кладбищенской». В «Сельском кладбище» одическое напоминание о смерти было необходимо для того, чтобы уравнять перед её лицом холодных людей «света» и неизвестных почивших. Появляется там и безвременная смерть юного поэта, описанная глазами «селянина». При этом единственной мотивировкой этой смерти является собственно *чувствительность*, открывающая человеку не только другого человека, но и несовершенство мира. «Унылая» элегия как раз отвечает на вопрос, почему так рано умирает чув-

¹⁴⁴ Соколова Т. В. Меланхолия в ракурсе романтической эстетики // Соколова Т. В. От романтизма к символизму. Очерки истории французской поэзии. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2005. С. 14.

¹⁴⁵ Сендерович С. Алетейя: Элегия Пушкина «Воспоминание»... С. 142.

ствительный человек, открытый эпохой сентиментализма. В центре «унылой» элегии — сюжет о проигрыше человека «Судьбе», поступок которой может быть предствлена не только смертью близкого человека, но и более «мелкими» поводами — например, разрывом с возлюбленной. В «кладбищенской элегии» мотив смерти нужен для того, чтобы воскресить умерших — в душе поэта. В «унылой» смерть — облегчение после трудного жизненного пути. Именно этим мотивом и завершается элегия Тургенева.

Не вечно и тебе, не вечно здесь томиться!
Утешься; и туда твой взор да устремится,
Где твой смущенный дух найдет себе покой
И позабудет всё, чем он терзался прежде;
Где вера не нужна, где места нет надежде,
Где царство вечное одной любви святой!

«Кладбищенской элегии» это «царство вечное» не нужно. А вот миру «унылой» элегии необходим противовес року — и он обнаруживается там, куда судьба дотянуться уже не может.

Стихотворение Андрея Тургенева, отчасти в силу оригинальности, несколько эклектично — «унылая» элегия в чистом виде является более простым образованием. Однако важно видеть, что жанровый стержень этого текста иной, нежели принято думать. «Элегию» можно прочитывать не через призму «Сельского кладбища» и соответственно «кладбищенской элегии», как это зачастую делается, а через призму параллельно формировавшейся традиции «унылой» элегии. С большим опозданием впервые было опубликовано стихотворение Андрея Тургенева «И в двадцать лет уж я довольно испытал!», под которым стоит дата «21 марта 1802 года». Ю. М. Лотман в кратком комментарии к стихотворению сделал очень важное наблюдение: «Если Батюшков и Милонов разрабатывали тему преждевременной смерти, то Андрей Тургенев ввел в русскую поэзию мотив духовной смерти, гибели надежд и упований»¹⁴⁶. Видимо, именно это стихотворение и нужно считать первой «унылой» элегией в русской поэзии. Этот короткий текст можно привести полностью:

И в двадцать лет уж я довольно испытал!
Быть прямо счастливым надежду потерял,
Простился навсегда с любезнейшей мечтою

¹⁴⁶ Поэты 1790–1810-х годов. С. 825.

И должен лишь в прошедшем жить,
В прошедшем радость находить;
И только иногда отрадную слезою
Увядше сердце оживлять.
Невинность сердца! Утро ясно
Блаженных детских дней! Зачем ты так прекрасно,
Зачем так быстро ты? Лишь по тебе вздыхать
Осталось бедному, ты всё мое богатство!
Живи хоть в памяти моей
И каплю бальзама в стесненну душу влей!¹⁴⁷

Это стихотворение, образы которого через два десятилетия уже станут поэтическими трюизмами, в момент его написания в жанровом отношении забегало вперёд, вводя лирическое «я» и отсекая то лишнее, что ранее позволяло роднить тургеневскую элегию с «кладбищенской» традицией. Теперь получался короткий драматический отрывок, посвящённый осмыслению опыта духовного тупика, образы которого и Андреем Тургеневым, и другими членами Дружеского литературного общества были почерпнуты из Шиллера¹⁴⁸. Мотив памяти, воспоминания здесь начинает играть ключевую роль — роль единственной «отрады», доступной при жизни человеку, потерявшему надежду. Этим стихам уже не нужна сентименталистская подпорка в виде «Природы» — для того, чтобы размышлять, уже не обязательно уединяться. Это важно: «унылая» элегия повернула в сторону от социального мира, по направлению к другой бездне, которую ещё только предстояло открыть, — лирическому «я», которому «кладбищенская элегия» внимания не уделила.

И напротив, «кладбищенская элегия» развивалась в другую сторону. Показателен тон, в котором была написана в советской Литературной энциклопедии статья о ней: «Кладбищенская поэзия является наиболее резким выражением общего настроения меланхолии и отречения. Развитие темы экзотизма сельской жизни и ландшафта (Бэтлер — Гей — Томсон — Шенстон) в силу распада социальной базы дворянства как класса приводит к меланхолическим пейзажам, к поэтическим мотивам ночи или вечера, тумана, зловещего пейзажа и т. п.»¹⁴⁹. Вот эти социально заостренные мотивы «отречения»

¹⁴⁷ Поэты 1790–1810-х годов.. С. 239.

¹⁴⁸ См.: *Веселовский Ю. А.* Шиллер как вдохновитель русских поэтов // *Веселовский Ю. А.* Литературные очерки. Т. 2. М., 1910. С. 7.

¹⁴⁹ *Т. Л. [Левит Т.]* Кладбищенская поэзия // *Литературная энциклопедия*: в 11 т. Т. 5. М.: Изд-во Ком. Акад., 1931. Стлб. 269–270.

и «распада дворянства как класса» показательны потому, что почву в «кладбищенской элегии», безусловно, имеют. Пейзаж «Сельского кладбища» Жуковского уже воспринимался в контексте карамзинского воспевания уединения. Это уединение, по сути, было бунтом против общества, не дающего человеку реализовать в чувствах и творчестве данный самой природой потенциал. Бунт человека как уход от света, отказ от мира — важнейший сюжет русской поэзии, который в XIX веке получил скорее социальное, а в XX скорее экзистенциальное измерение. Чувствительный человек неканонической поэзии имеет *право на бунт*. И его реакция становится гораздо острее в ситуациях, когда бунт уединения совершить невозможно. В пушкинском стихотворении «Когда за городом задумчив я брожу...» (1836) значимо и то, что, попадая на городское кладбище, лирический субъект не в состоянии *совершить ухода*: «По старом рогаче вдовицы плач амурный; / Ворами со столбов отвинченные урны»¹⁵⁰; всюду он видит прямое отражение городского мира — почти загробного мира вечности как будто и нет. Жанровый каркас «кладбищенской» элегии уже у К. Н. Батюшкова наполнился «историческим содержанием» (например, «На развалинах замка в Швеции» (1814)), у Н. А. Некрасова же в «Элегии» («Пуская нам говорит изменчивая мода...» (1874)) мистические мотивировки той же жанровой разновидности будут заменены социальными. Эти мотивировки навсегда войдут в арсенал «кладбищенской» элегии.

МИРОВОЗЗРЕНИЕ «УНЫЛОЙ» ЭЛЕГИИ

«Унылая» элегия взялась разрабатывать глубины переживающего лирического «я». При этом в самой эмоции уныния в этот момент предстал новый взгляд на мир, легший в основу неканонической эпохи. Вот довольно ранний пример из стихотворения Н. И. Гнедича с красноречивым названием «Скоротечность юности» (1806):

Фиалка на зале блистала,
Пред солнцем красовался цвет,
Но в полдень с стебелька упала, —
И к вечеру фиалки нет!

¹⁵⁰ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в десяти томах. Т. III. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1957. С. 371.

Печальный образ!.. Так умчится
И юность резвая от нас.
Блажен, кто жизнью насладится
В ее быстропролетный час!

Моя уж юность отцветает —
Златое время протекло!
Уже печаль мой дух стесняет,
Задумчивость мрачит чело.¹⁵¹

Здесь зафиксировано принципиально новое для начала XIX века явление. Рациональный век Просвещения, представленный в русской поэзии влиятельной фигурой Н. М. Карамзина, подобной элегии породить не мог — поскольку понятие опыта в нём не могло нести негативного оттенка. Рациональный Карамзин воспел чувствительную душу, но чувствительная душа стала развиваться уже по своей логике и довольно быстро открыла для себя губительное влияние жизненного опыта, убивающего в человеке способность «наслаждаться жизнью». Показательно, что тема «утраты молодости» «получила идеологическое наполнение» в Дружеском литературном обществе — как показывает В. Э. Вацуро, главные мотивы будущей «унылой» элегии проговаривались и обсуждались членами общества¹⁵². По их творчеству разбросан ряд поэтических формул, связанных со «златым временем» души и его утратой¹⁵³. Зачастую в «унылой» элегии само прошлое выступает как собеседник. Типовая лирическая ситуация — обращение на «ты» к «юности», «дням моим весны златой», «цвету моей жизни» и т. д. со стенами, вызванными разлукой с этим олицетворённым прошлым. Всякий раз в такой элегии слышится голос преждевременно охладелого молодого человека. «Утрата юности в такой элегии — несчастье и едва ли не деградация»¹⁵⁴ — с юностью уходят и мечты, и любовь. И в настоящем приходится искать утешение в каком-либо другом аллегорическом собеседнике: «О, Дружба, будь моим щитом и наслаждением!» (В. Л. Пушкин). Именно так заканчивались шиллеровские «Идеалы» (1795), неоднократно переводившиеся в начале 1810-х

¹⁵¹ Гнедич Н. И. Стихотворения. М.-Л.: Советский писатель, 1963. С. 93.

¹⁵² Вацуро В. Э. Указ. соч. С. 83–85.

¹⁵³ См. об этом также: Гинтиус В. В. К вопросу о пушкинских «плагиатах» // Пушкин и его современники. Вып. 38–39. Л., 1930. С. 44–45.

¹⁵⁴ Вацуро В. Э. Указ. соч. С. 124.

годов. В переводах этого текста оттачивались поэтические формулы, обыгрывающие мотивы «охлаждения души» и воспоминаний о «златой весне»¹⁵⁵.

В этот момент уныние было исторически значимой эмоцией.

Вообще элегия как жанр не была востребована, пока мир считался разумным и гармоничным. Разве что элегия на случай — смерти или любовного разрыва. Такая элегия гармонии мироздания не нарушала¹⁵⁶. Но как только на историко-литературную сцену вышел человек чувствительный, элегия оказалась жанром, посредством которого был сменён *фон* — то есть сама картина мира. В неканоническую эпоху уже не найти в мироздании того уголка, в котором идеал может отгородиться от всей остальной, угрожающей ему действительности. Мир структурно изменился — он стал *цельным*. Это раньше идиллия, ода или сатира описывали как будто разные миры, для пересечения которых в литературе не было места¹⁵⁷. Теперь же *любое стихотворение* могло стать таким местом, с которого видны не только пастушки, не только витии, но мироздание в целом. Вот в таких условиях выбор жанра оказывается уже особенно значимым, потому что все жанры теперь стали отвечать за видение этого нового цельного мира.

По большому счёту, элегия эпохи сентиментализма уложила целостность мира в две жанровые модели, которые явно друг на друга опирались. С одной стороны, «кладбищенская элегия» английского образца уводила поэта из общества к простым неизвестным людям, в безвестности живущим и умирающим. С другой стороны, тому же поэту, который остался в «свете», элегия предложила «унылый» канон. Само уныние оповещало о крахе просвещенческих идеалов. Разочарованный юноша — жертва *опыта жизни*. В тот момент было ещё неочевидно, что этот опыт, по большому счёту, может быть любым — чисто внутренним, ведущим к непонятости и неразделённости переживаний, внешним — например, жизнь в «свете», в итоге оглушающей, отупляющей, ожесточающей... В мире этой элегии гармония принимает вид символического пространства, в котором могут встретиться друзья, поэты, в котором гармония мира восстановится.

¹⁵⁵ См.: *Розова З. Г.* Пушкин и «Идеалы» Шиллера // *Slavia*. 1937. Roč. 14. Seš. 3. S. 376–404.

¹⁵⁶ На это указывал, например, Л. Г. Фризман — см.: *Фризман Л. Г.* Эволюция русской романтической элегии. С. 75–76.

¹⁵⁷ См. об этом: *Гинзбург Л.* Пушкин и проблема реализма // *Гинзбург Л.* Литература в поисках реальности. Л., 1987. С. 58–74.

Любое место, где возможно символическое застолье «во время чумы», приобретает черты Элизиума, небес.

«Уныние» — фундаментальная эмоция нового, неканонического мира. По большому счёту, она выражает *реакцию на этот открытый эпохой неканонизм*. Однако новизна этой эмоции быстро пригасится.

Расцвет «унылой» элегии — 1810-е годы, но уже в 1820-е было ясно, что её язык нужно развивать. Знаменитая критика В. К. Кюхельбекера в статье 1824 года была направлена прежде всего на типовой шеллингианский язык «уныния»: «Чувств у нас уже давно нет: чувство уныния поглотило все прочие. Все мы взапуски тоскуем о своей погибшей молодости; до бесконечности жуем и пережевываем эту тоску и наперерыв щеголяем своим малодушием в периодических изданиях». Автор, правда, тут же поправляется: он не восстаёт против поэтичности этих тем: «Но что сказать о словесности, которая *вся почти основана на сей одной мысли?*»¹⁵⁸ Нужно учитывать, что строки эти пишет человек, который в лицее познакомил Пушкина с Шиллером и который несколько лет назад ещё начинал свою «Элегию» (1817, начало 1820-х) узнаваемым «Цвет моей жизни, не вянь! О время сладостной скорби, / Пылкой волшебной мечты, время восторгов, — стой!»). Высказывание Кюхельбекера в полемической форме выражает ощущение кризиса в поэзии, возникшее в рядах характерных представителей как раз элегической школы. В 1826 году Пушкин пишет шестую главу «Евгения Онегина», в которой образ Владимира Ленского пародирует элегиков шиллеровского толка, пишущих «*темно и вяло*»¹⁵⁹. «В предсмертной элегии Ленского „Куда, куда вы удалились, Весны моей златые дни...“ (гл. VI, 21. 3–4), — деликатно сообщает специальный словарь по миру Пушкина, — возможно тонкое пародирование 4-й строки все тех же шиллеровских „Идеалов“ в переложении Жуковского („Мечты“, ст. 5: „О дней моих весна златая...“»)¹⁶⁰. В стихотворении Ленского появляется и тот самый «судьбы закон», который в «унылой» элегии всегда противостоит человеку.

¹⁵⁸ Кюхельбекер В. К. О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие // Декабристы. Эстетика и критика. М.: Искусство, 1991. С. 255.

¹⁵⁹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в десяти томах. Т. V. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1957. С. 128.

¹⁶⁰ Данилевский Р. Ю., Коренева М. Ю. Шиллер // Пушкин: Исследования и материалы / РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). СПб.: Наука, 2004. С. 389.

ИСПЫТАНИЕ ПСИХОЛОГИЗМОМ

«Унылая» элегия — явление допушкинское, на что обращал внимание В. Э. Вацуро¹⁶¹. В её основе, с одной стороны — сентиментальная концепция личности, с другой — особый условный формульный язык, который позволял жанровой разновидности быстро обрести популярность. Как верно заметила Л. Я. Гинзбург, поэзия 1810–20 годов изначально и принципиально ориентировалась на поэтические штампы: «То обстоятельство, что внутри, скажем, элегического рода образовался единый, общий, пригодный для всех случаев словарь, заведомая повторяемость этого словаря, — и создавало впечатление, что поэт не изобретает словесные образы, но берет их из готового запаса»¹⁶². В сочетании нового мировоззрения, в центре которого стоял обновлённый образ человека, и условного языка состояла двойственность «унылой» элегии, предопределившая и её расцвет, и немедленно за ним последовавшую критику. «... В унылой элегии оказались заложенными две противоположные тенденции: с одной стороны, она открывала двери в сокровенные глубины человеческой души, с другой же, она породила стандартизированный набор символов, которые даже при самом безыскусном перебирании все же вызывали эмоциональные отклики»¹⁶³. По мнению Л. Я. Гинзбург, Пушкин наряду с Жуковским и Батюшковым был одним из столпов «словесной системы», потенциала которой хватило ещё на целые десятилетия¹⁶⁴. Пушкин же дал условному языку наименование, выводящее на первые роли не слово, не образ, а *стиль* — «школа гармонической точности»¹⁶⁵. Это был надындивидуальный язык — и каждый из названных поэтов как индивидуальность выглядит, безусловно, гораздо сложнее. О Пушкине же можно сказать, что он не только внёс свой вклад в формирование общего языка, но и оказался первым большим поэтом, который на этот язык покусился.

С. Сендерович в своем экскурсе об «унылой» элегии попытался зафиксировать перемены в пушкинском понимании жанра, а заодно — в эволюции данной жанровой разновидности вообще. Внутри «уны-

¹⁶¹ Вацуро В. Э. Указ. соч. С. 124.

¹⁶² Гинзбург Л. Я. Работы довоенного времени. СПб.: ИД «Петрополис», 2007. С. 140.

¹⁶³ Сендерович С. Указ. соч. С. 142.

¹⁶⁴ См.: Гинзбург Л. Я. Указ. соч.

¹⁶⁵ Об этом см. Гинзбург Л. Я. О лирике. М.: Интрада, 1997. С. 21–49.

лой» элегии он выделяет «условные» и «оригинальные» образцы — первые описывают как раз надындивидуальную «безликую стихию». Первой оригинальной «унылой» элегией Пушкина исследователь считает «Пробуждение» (1816) — в ней ещё нет отказа от общего элегического словаря, но уже есть попытка выражения «некоторых глубинных и утонченных состояний духа»¹⁶⁶. С. Сендерович фактически коснулся ключевого сюжета в эволюции «унылой» элегии. Этот сюжет можно назвать *испытанием психологизмом* — каковое испытание на деле предполагало перестройку всей архитектоники жанровой модели и грозило её полным исчезновением. Можно попытаться более подробно взглянуть в то, как расшатывались границы «унылой» элегии. Вот начало пушкинского «Пробуждения»:

Мечты, мечты,
Где ваша сладость?
Где ты, где ты,
Ночная радость?
Исчезнул он,
Веселый сон,
И одинокий
Во тьме глубокой
Я пробужден.¹⁶⁷

Типовая ситуация прощания с «радостью» и «сладостью» помещена юным Пушкиным в конкретные условия ночного пробуждения. Подобное «заземление» своим следствием как раз и имеет выплеск психологизма — ведь лирическое высказывание теперь интересно внутренними мотивировками, раскрывающими состояние субъекта в конкретной ситуации. В «условной» «унылой» элегии эмоция *предзадана*. В том, что уныние не имеет психологических мотивировок, что оно не привязано ни к какой конкретной ситуации, и раскрывается значимость «унылой» элегии как определённого мировоззрения, воцарившегося в поэзии в начале XIX века: какая нужна конкретика, если сам мир несовершенен? «Условность» в данном случае вряд ли может быть использована в качестве критерия для выделения ещё одной жанровой разновидности элегии, поскольку она как раз органична для «унылой» элегии.

¹⁶⁶ Сендерович С. Указ. соч. С. 145.

¹⁶⁷ Цит. по: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в десяти томах. Т. I. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1957. С. 239.

Вот ещё отрывок из «Пробуждения»:

Вмиг улетели
Толпою прочь
Любви мечтанья.
Еще полна
Душа желанья
И ловит сна
Воспоминанья.

И в финале лирический субъект просит «любовь» вновь послать ему свои «виденья» и выражает надежду умереть «непробужденным». В этой «унылой» элегии оказывается слишком много лирического «я». Хотя в стихотворении реализуется стандартная сюжетная схема «унылой» элегии — прощание с «золотыми днями», страдание в опустевшем настоящем, надежда на их возвращение или освобождающую смерть, — но она оказывается скреплена ещё и личными мотивировками, *вдруг* породившими лирическое высказывание в ситуации пробуждения среди ночи.

Для сравнения, в том же году Пушкин пишет стихотворение «Элегия» («Счастлив, кто в страсти сам себе...») — однако уже в книге «Стихотворения» 1826 года не публикует его — в отличие от «Пробуждения». Не публикует, видимо, поскольку это — типовая «унылая» элегия, время которой к середине двадцатых годов уже прошло:

Счастлив, кто в страсти сам себе
Без ужаса признаться смеет;
Кого в неведомой судьбе
Надежда тихая лелеет;
Но мне в унылой жизни нет
Отрады тайных наслаждений;
Увял надежды ранний цвет:
Цвет жизни сохнет от мучений!
Печально младость улетит,
И с ней увянут жизни розы.
Но я, любовью позабыт,
Любви не позабуду слезы!¹⁶⁸

¹⁶⁸ Пушкин А. С. Указ. соч. С. 214.

Вот это — образец условной «унылой» элегии, в которой на первом плане не психология момента, а *мировоззрение*. Стихотворение фактически состоит из аксиоматических тезисов. Первый: счастлив тот, кто не испытывает ужаса, признаваясь себе в страсти. Почему? — на этот вопрос не предполагается ответа. Вот в «Пробуждении» «унылое» начало стихотворения было мотивировано собственно пробуждением лирического «я» среди ночи после сладкого сна. Здесь же важно сообщить, что «страсть» должна вызывать у любого человека «ужас», что само наличие в жизни человека «надежды тихой» уже делает его «счастливым» — о большем, иными словами, и думать нельзя. Почему страсть ужасна, от каких «мучений» «сохнет» «цвет жизни» — ответы на эти вопросы даёт как раз тот обобщённый поэтический словарь эпохи; ответы принадлежат надличному *контексту*, который изначально обрек на гибель чувствительного человека. Тезисы этого стихотворения должны создавать ощущение *узнавания* этого контекста, а не показывать, как в «Пробуждении», сюжет из внутренней жизни лирического «я». «Уныние» — часть неканонического мироустройства, говорящего языком шиллеровских аллегорий, поэтому его *нельзя* мотивировать психологически.

Знаменитая пушкинская элегия «Погасло дневное светило...» 1820 года расшатывала типологические скрепы жанровой модели — подменяя их индивидуальными, более сложными и живыми аранжировками. Лирическое «я» подробно останавливается на прощании со «светом», который является в лицах — «минутной младости минутные друзья», «наперсницы порочных заблуждений», «изменницы младые»...

И вы забыты мной... Но прежних сердца ран,
Глубоких ран любви ничто не излечило...
Шуми, шуми, послушное ветрило,
Волнуйся подо мной, угрюмый океан...¹⁶⁹

Эта концовка не ломает устойчивой модели «унылой» элегии, но избавляет её лирическое «я» от типовых черт приобретшего опыт разочарованного юноши. Концовка как будто отменяет полную ценностную зависимость этого юноши от приобретённого жизненного опыта — да, друзья были «минутные», но любовь — настоящая. Была настоящей и остаётся ею. «Глубоких ран любви» «ничто не излечи-

¹⁶⁹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в десяти томах. Т. II. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1956. С. 8.

ло» — «раной» названа сама способность чувствовать любовь, чувствовать, несмотря на «лечение», предлагаемое искреннему человеку «светом». Пушкин главным сюжетом «унылой» элегии делает не заведомо калечащее чувствительную личность противостояние лирического субъекта и социума, а внутреннюю сложную мотивировку переживания. Так «унылая» элегия окрашивается в аналитические, рефлексивные тона — не теряя, впрочем, своего каркаса.

Появление языка рефлексивной элегии отбрасывает элегию «унылую» в область противостояния со «светом», разлад с которым подаётся как изначальный. Вот отрывок из «унылой» «Элегии» (1821) в исполнении Баратынского. Поэт явно развивает жанровый канон — как правило, абстрактно подаваемый социум у него предстаёт в виде «друзей», очевидно перекочевавших сюда из мира дружеского послания — жанра, расцветшего в 1810-е годы.

Нет, не бывать тому, что было прежде!
Что в счастье мне? Мертва душа моя!
«Надейся, друг!» — сказали мне друзья.
Не поздно ли верить мне надежде,
Когда желать почти не в силах я?
Я бременюсь нескромным их участием,
И с каждым днем я верой к ним бедней.
Что в пустоте несвязных их речей?
Давным-давно простился я со счастьем,
Желательным слепой душе моей!
Лишь в след ему с унылым сладострастьем
Гляжу я вдоль моих минувших дней.¹⁷⁰

Показательно, что здесь дана психологическая разработка ситуации *внутреннего пребывания в тупике* («Мертва душа моя»), но само «уныние», как и пристало элегии этого типа, осталось немотивированным. Это — естественный предел развития психологизма в «унылой» элегии, которая в результате, попав в руки поэтов первого ряда — прежде всего Пушкина и Баратынского, — дала целую галерею более или менее *рациональных переживаний иррационального тупика* во взаимоотношениях лирического субъекта с миром.

¹⁷⁰ Баратынский Е. А. Полное собрание стихотворений. С. 78–79.

Влияние Байрона и фрагмента

Новая кровь в «унылую» элегию была влита влиянием поэзии Байрона, который «знакомую горечь обманутого чувства» преобразовал в «боль, причиняемую сознанием своего разлада со всем окружающим». Байрон показал «то, что именовалось британским сплином» как «болезнь века», «первым постигнув, где истоки подобной подавленности, парализующей и волю, и мечту»¹⁷¹.

Известность английскому поэту принесло «Паломничество Чайльд-Гарольда», первые песни которого были опубликованы в 1811 году — именно романтические поэмы стали главным жанром, распространявшим влияние Байрона¹⁷². На русскую элегию влияла не столько лирика Байрона, сколько образ байронического героя, появление которого меняло устоявшиеся жанровые модели. Впрочем, И. О. Шайтанов показывает, что между жанром поэмы и элегии в начале XIX века появилась органичная связь: «*Лирикоэпическая поэма*, созданная романтиками, — жанр не просто смешанный, а самим фактом смешения знаменующий значительные перемены: смену художественной доминанты, ее смещение в направлении размышляющей личности, в сторону *элегичности*»¹⁷³. Ю. Н. Тынянов отмечает, что герой байронической романтической поэмы по сути был «рупором современной элегии»¹⁷⁴ — так фигура героя размывала границы между жанрами. Первые российские переводы из «Паломничества Чайльд-Гарольда» были элегиями — и стихотворение Пушкина «Погасло дневное светило» к ним относится: в одном из списков текст имел эпиграф из поэмы английского поэта¹⁷⁵. Другая знаменитая элегия, которая оказалась связана с пушкинской, — «Есть наслаждение и в дикости лесов...» К. Н. Батюшкова. Это стихотворный перевод полутора строф (178–179) из четвёртой песни «Паломничества...», написанный, по одной из версий, уже под влиянием пушкинского текста¹⁷⁶.

¹⁷¹ Зверев А. Звезды падучей пламень. Жизнь и поэзия Байрона. М.: Детская литература, 1988. С. 47–48.

¹⁷² См. об этом: Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Л.: Наука, 1978.

¹⁷³ Шайтанов И. О. Английское море в русской поэзии // Шайтанов И. О. Компаративистика и/или поэтика. М.: РГГУ, 2010. С. 507.

¹⁷⁴ Тынянов Ю. Н. Пушкин // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М.: Наука, 1969. С. 143.

¹⁷⁵ Сидяков Л. С. Примечания // Стихотворения Александра Пушкина. СПб.: Наука, 1997. С. 480.

¹⁷⁶ Вацуро В. Э. Последняя элегия Батюшкова // Вацуро В. Э. Записки комментатора. СПб.: Наука, 1994. С. 150–166.

Нужно заметить, что воцарение байронического героя — бунтаря и «добровольного изгнанника», судьба которого стала основной темой в том числе «унылой» элегии, — не было повсеместным. Л. Я. Гинзбург приводит в пример Жуковского и Пушкина, в творчестве которых увлечение Байроном коснулось прежде всего поэм, и в очень незначительной степени — лирики. Большее влияние имело само появление в литературе конкретной личности, чья судьба проецировалась на биографического автора и выходила порой далеко за рамки его творчества. В качестве такой личности воспринимался даже юноша Веневитинов, который из-за ранней смерти очень мало успел написать. Именно выход на литературную сцену условных героев-поэтов был мощным ударом по жанровому мышлению. Литература в восприятии стала лишаться собственно литературности.

«Герой становится конкурентом своего поэта»¹⁷⁷, — писал Л. В. Пумпянский о линии развития литературы, идущей, по его словам, от Шекспира, когда начала свой отсчёт так называемая «гамлетическая культура». «Начавшись с сомнения Гамлета, внутри поэзии образовалась сила, самоорганизовавшаяся и готовая выступить за пределы вымысла»¹⁷⁸. Герой и был такой силой, привнесшей в поэзию неслыханный драматизм и хаос авторитарного слова. Как только появляется герой, он начинает писать себя сам, покидая «пределы вымысла» и немислимым образом связывая жизнь и поэзию. Герой претендует на то, чтобы воздействовать на своё время. Герой становится образом современника вообще; он активен и судит о том, что ещё не завершено и недопонято. Для человека в поэзии открываются новые перспективы: «...В классической лирике возможность для человека стать личностью, осознать свое отношение к себе и другим вообще чрезвычайно ограничена, — пишет Б. О. Корман. <...> Всеблагий, всемогущий, всеведущий, он как субъект беден и ограничен, и если ему дается слово, то он, меняя грамматические формы, вещает о себе лишь то, что мог сказать о нем одический поэт <...> Субъектная структура классицистской лирики выразила <...> непредусмотренное ее творцами представление о всеобщем равенстве в духовной скованности: в обществе, где возможность духовного развития у кого-то отнята, никому, в том числе и главе политической системы, не дано стать свободной самосознающей личностью»¹⁷⁹. То, чего не было да-

¹⁷⁷ Пумпянский Л. В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 511.

¹⁷⁸ Пумпянский Л. В. Указ. соч. С. 524.

¹⁷⁹ Корман Б. О. Лирика и реализм. Иркутск, 1986. С. 16.

но классицистическому поэту, с лихвой заслужил герой, появившийся на следующем этапе развития литературы.

«Поскольку стерт специфический знак литературности, открывается неожиданная возможность присвоить элегическую печаль, разлуку и одиночество человеческому облику поэта, — отмечает Л. Я. Гинзбург в статье о Веневитинове. — Так утрата литературной (жанровой) мотивировки приводит к своего рода *обнажению темы*»¹⁸⁰. У Д. Веневитинова это «обнажение» вело к «утрате жанрового диапазона», воцарению единой «неопределенно-медитативной формы». В разговорах о поэзии стали всё громче слышаться требования «содержания», «мысли». В случае с Веневитиновым и целым рядом авторов 1830-х годов, среди которых можно назвать, например, В. Теплякова и В. Бенедиктова, новым «содержанием» оказывался сам образ поэта, стоящий за творчеством. За Веневитиновым видели юного поэта-«любомудра», программного лидера «архивных юношей», — а отсылка к немецким философам в его стихах читатель, воспитанный на элегическом языке предыдущей эпохи, мог не различать вовсе. Показательны и названия стихотворений Веневитинова, которые изначально отсылают к значимости произведения в жизни автора: «Моя молитва», «К моему перстню», «К моей богине». В Теплякове же видели поэта-путешественника, чей человеческий опыт позволял создавать навеянные Байроном циклы очерков «Письма из Болгарии» (1833) и стихов — «Фракийские элегии» (1836).

Стиль элегий у Веневитинова, у Теплякова — это стиль монологов, драматических отрывков: говорной стих с обилием риторических восклицаний, вопросов, апелляций, повелительных форм. Эта речь оснащена многоточиями, паузами, за которыми должны угадываться эмфатические обрывы речи, задыхания. «Унылая» элегия и прежде знала ламентацию, отличающуюся разыгрыванием драмы «на публике», но раньше она была безличной. Теперь же в её центре оказался герой «с биографией» и заданной самим образом судьбой изгнанника. Даже невинные, в общем, «Фракийские элегии» Теплякова несли на себе отпечаток этого изгнанничества. Вот финал «Отплытия»:

Толпы бессмысленной хвалы иль порицанья,
Об вас ли в этот миг душе вспоминать!
Об вас ли сердцу тосковать,
Измены ласковой коварные лобзанья!

¹⁸⁰ Гинзбург Л. Я. Работы довоенного времени. С. 151.

Нет, быстрый мой корабль, по синему пути
Лети стрелой в страны чужие!
Прости, далекая Россия!
Прости, о родина, прости!¹⁸¹

«Россия», «родина» и без отплытия — «далека», здесь не о чем тосковать. На деле у этого героя и не могло быть родины, поскольку главный мотив его судьбы, вписывающий его в контекст «унылой» элегии, — разлад с миром.

Спрос на масштабную романтическую личность к середине 1830-х годов был уже столь велик, что стал возможным феноменальный успех Бенедиктова, опубликовавшего в 1835 году книжку «Стихотворений». Бенедиктов взял от образа романтического поэта всё лучшее — и предстал масштабным, пламенным и страстным. И его эклектический, выглядящий диковато слог вполне сходил за приложение к необузданной натуре, портретом которой служило популярное стихотворение Бенедиктова «Утес» (1835):

Как в плащ, исполин весь во мглу завернулся
Поник, будто в думах, косматой главой;
Бесстрашно над морем всем станом нагнулся
И грозно нависнул над бездной морской.
Вы ждете — падет он — не ждите паденья!
Наклонно он стал, чтобы сверху взирать
На слабые волны с усмешкой презренья
И смертного взоры отвагой пугать.¹⁸²

В образе утёса, конечно, изображалась одинокая гордая личность, в чьей позе читался вызов обществу. Кратковременный успех Бенедиктова во многом объяснялся тем, что сам поэт менее всего подходил на роль того «пламенного певца» и романтического «исполина», образ которого он создавал в поэзии. Литературная судьба поэта великолепно разобрана в статьях Л. Я. Гинзбург¹⁸³: «Лирический герой Бенедиктова — это „самый красивый человек“, украшенный всем, что только можно было позаимствовать в упрощен-

¹⁸¹ Поэты 1820–1830-х годов. Л.: Советский писатель, 1961. С. 218–219.

¹⁸² Бенедиктов В. Г. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1983. С. 55.

¹⁸³ В частности, в статьях «Из литературной истории Бенедиктова (Белинский и Бенедиктов)» (1927), «Пушкин и Бенедиктов» (1936), «Бенедиктов» (1939). См.: Гинзбург Л. Я. Работы довоенного времени.

ном виде из романтического обихода». Но он «*обманул* публику, заставив ее вообразить себя „красивым и горделивым мужем“; исполнительный чиновник с геморроидальным цветом лица не имел права быть „пламенным поэтом“»¹⁸⁴. Стиль, который лишился поддержки романтической личности, стал восприниматься как пародия на себя самоё.

Острая литературная борьба 1820-х годов сформировала ожидания обновлённой поэзии, но сложившемуся языку Жуковского — Батюшкова — Пушкина в этот момент можно было противопоставить только романтический индивидуализм, который в свою очередь влиял на поэтические формы. В частности, он вводил в поэзию *фрагмент*.

Фрагмент вообще лежал в основе жанра романтической поэмы и творчества Байрона в целом: «Тогда как фрагменты романтиков первой волны, будь то немецких или английских, соотносились, в первую очередь, с грандиозностью изначальной коллективной концепции и лишь во вторую — с событиями их биографий, Байрон с самого начала сделал фрагментарность своей персональной остроумной находкой, брендом своей небрежности и все усиливающейся самопародии»¹⁸⁵. Фрагмент как раз и опирался на биографический образ сильной личности, организующий множество отрывков в единую художественную целостность, центр которой оказывался за пределами художественных произведений. Именно благодаря появлению в русской поэзии такой личности — а предпосылки для этого обнаруживались ещё в 1810-е годы в творчестве поэта-партизана Д. В. Давыдова — стали развиваться и процессы художественной циклизации, в свою очередь подстёгивающие развитие фрагментарности, — ведь когда так называемая вторичная целостность¹⁸⁶ цикла уже сформирована, требования к границам между отдельными частями смягчаются. К концу 1820-х годов новые процессы в литературе стали достаточно сильны, чтобы Пушкин впервые в истории русской поэзии составил свой сборник стихотворений по хронологическому, а не по жанровому принципу¹⁸⁷, тем самым представив

¹⁸⁴ Гинзбург Л. Я. Указ. соч. С. 325, 327.

¹⁸⁵ Гринлиф М. Пушкин и романтическая мода... С. 110.

¹⁸⁶ Художественная целостность цикла по своей природе «вторична», поскольку «создается как бы на основе первичной целостности составляющих ее художественных произведений» (Дарвин М. Н. Художественная циклизация лирики // Теория литературы. Т. III. Роды и жанры. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 481).

¹⁸⁷ Стихотворения Александра Пушкина. В двух частях. СПб.: Типография Департамента народного просвещения, 1829.

своё творчество как единый цикл, объединённый фигурой биографического автора.

С 1820-х годов «отрывки» становятся популярной формой в творчестве Пушкина, Баратынского, Лермонтова, Тютчева и др. Тютчеву тут принадлежит особая роль — как отмечает Ю. Н. Тынянов, он «создаёт новый жанр — жанр почти внелитературного отрывка, фрагмента, стихотворения по поводу. Это поэт нарочито малой формы» — формы, подающей автора как *дилетанта*¹⁸⁸.

Однако трудно согласиться с логикой жанровых обозначений («отрывок», «фрагмент»), с мнением Тынянова о появлении нового жанра — и считать полноценным литературным жанром сам фрагмент¹⁸⁹. Сочетание малой формы с «признаками семантической, синтаксической, метро-ритмической незавершенности»¹⁹⁰ вряд ли может быть жанрообразующим признаком. Стилистические явления, которые Тынянов видит у Тютчева, точнее описывались бы, если бы мы говорили не о жанре фрагмента, а о *процессе фрагментаризации*, который позволил обновлять традиционные жанры. Так из фрагмента байронической поэмы у Пушкина и Лермонтова получалась обновлённая элегия, а у Тютчева фрагмент стал инструментом обновления державинской оды, о чем пишет сам Тынянов¹⁹¹. Сам по себе фрагмент, даже после канонизации в творчестве Гёйне, всегда отсылает к исходному жанру, в котором форма отрывка позволяет выделить самое жизнеспособное и актуальное для поэта.

И, тем не менее, фрагмент и романтическая личность, на которую он опирался, перестраивали представление о лирическом произведении. Так, «Фракийские элегии» В. Теплякова, в основе которых почти повсеместно находится именно «унылая» жанровая модель, подчёркнуто фрагментарны. Например, «Отплытие» (1829) делится на четыре части, написанные в разных размерах, при этом только три из частей пронумерованы. Не только сам цикл Теплякова построен из стихотворений-отрывков, но и отдельные стихотворения разваливаются на части, скрепляемые именно образом путешественника. «Новизна фрагмента могла с полной силой сказаться лишь при циклизации», — отме-

¹⁸⁸ Тынянов Ю. Н. Пушкин и Тютчев // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. С. 185.

¹⁸⁹ Такие попытки предпринимаются: см.: Лейбов Р. «Лирический фрагмент» Тютчева: жанр и контекст. Тарту, 2000; Магомедова Д. М. Фрагмент и миниатюра // Поэтика русской литературы. М.: РГГУ, 2009. С. 27–35.

¹⁹⁰ Магомедова Д. М. Указ. соч. С. 27.

¹⁹¹ Тынянов Ю. Н. Вопрос о Тютчеве // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 38–51.

чает Тынянов¹⁹². У Теплякова во «Фракийских элегиях» — двойная степень циклизации.

Это создаёт предпосылки для того, чтобы каждый текст в полной мере оказывался ареной жанровой борьбы — однако зачастую это прочитывалось как отказ от жанрового мышления, с чем согласиться нельзя. Действительно, теперь стало очевидно, что стихи пишутся не так, как раньше, — это значило прежде всего то, что поэты перестали ориентироваться на исходные *жанровые задания*. Жанр как предзаданная эстетическая норма окончательно перестал работать. Но не перестал в качестве категории, *находимой* автором вместе со способом эстетического завершения. Начаться и продолжаться стихотворение могло по-разному, но способ завершения определял конфигурацию художественного мира лирического произведения и вписывал его в определённую жанровую традицию.

КУЛЬТ СТРАСТЕЙ КАК ИСПЫТАНИЕ ДЛЯ УНЫНИЯ

Кроме фрагментарности, в русскую поэзию Байрон привнёс так называемый ориентализм. Самыми очевидными признаками последнего были «роскошь и чувственность, присущие как самой обстановке, так и сюжетам, избыточным насилием и эротикой»¹⁹³, а также разного рода «колорит», и, в конечном счёте, — культ страстей. В типовой «унылой» элегии 1810-х годов лирический субъект предстал охладевшим в соприкосновении со светом. У Пушкина в «Элегии» («Я думал, что любовь погасла навсегда...», 1816) любовь показательно названа «отравой наших дней». А в 1818 году в стихотворении «Мечтателю» поэт даёт отповедь тому, кто «в страсти горестной находит наслажденье». И разработка этой темы была достаточно популярна:

Не искушай меня без нужды
Возвратом нежности твоей:
Разочарованному чужды
Все обольщенья прежних дней!
(Е. А. Баратынский, «Разуверение», <1821>)¹⁹⁴

¹⁹² Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. С. 185.

¹⁹³ Гринлиф М. Указ. соч. С. 109.

¹⁹⁴ Баратынский Е. А. Указ. соч. С. 79.

Баратынскому вообще близко состояние разочарованности — для него лирический субъект «унылой» элегии тем и интересен. Но в поэзии вызревают другие мотивы: они связаны с появлением нового типа героя — это разочарованный, одинокий, но отнюдь не опустошённый герой. Пример из стихотворения Д. Веневитинова «Элегия» (1827):

Душа твоя так ясно разгорелась
 И новый огонь в груди моей зажгла.
 Но этот огонь томительный, мятежный,
 Он не горит любовью тихой, нежной, —
 Нет! он и жжет, и мучит, и мертвит,
 Волнуется изменчивым желаньем,
 То стихнет вдруг, то бурно закипит,
 И сердце вновь пробудится страданьем.
 Зачем, зачем так сладко пела ты?
 Зачем и я внимал тебе так жадно
 И с уст твоих, певица красоты,
 Пил яд мечты и страсти безотрадной?¹⁹⁵

Стихотворение интересно тем, что оно делает одним из ключевых сюжетов как раз смену эмоций, за которой — смена элегического лирического героя. Вместо «любви тихой, нежной» — страсть, которая «и жжет, и мучит, и мертвит». «Страсть безотрадная» — ключевой мотив, характеризующий романтическую личность. Показательно, что к 1830 году популярность мотива уже такова, что он проникает даже в песни и романсы А. Ф. Мерзлякова, который развивал салонное направление русской поэзии, смешивая «лёгкие» жанры с народными песнями.

Любимый даже страстно,
 Как дерзостный пловец,
 Ждет бури повсечасно:
 Любовь есть вихрь сердец! <...>

Холодность дар ничтожный!
 До смерти мертвым быть!
 Страдать, хоть горько, можно:
 Не можно не любить!¹⁹⁶

¹⁹⁵ Веневитинов Д. В. Стихотворения. Проза. М.: Наука, 1980. С. 68.

¹⁹⁶ Мерзляков А. Ф. Песни и романсы. М.: Типография С. Селивановского, 1830. С. 52–53.

При всем сходстве мотивов Мерзлякова выдают язык — афористический стиль салонных безделок — и установка на разного рода *условные роли* несчастных влюблённых, напоминающих идиллических пастушков в «лёгкой» поэзии конца XVIII века. В число таких ролей здесь попадает и персонаж с чертами байронической личности, но никому бы и в голову не пришло ассоциировать его с поэтом Мерзляковым. А вот язык Веневитинова — прообраз лермонтовского, на что обратил внимание ещё Ю. Тынянов. «Здесь — и использование пушкинской метонимии, и напряженная интонационная линия, придающая четырехстопному ямбу новый вид, и характерные лермонтовские *soncetti*, играющие выветрившимися образами посредством симметрического и контрастного их сопоставления, и, наконец, лермонтовские темы, — отмечает исследователь и заключает: — В воздухе 20-х годов носятся те явления, которые как бы сгущаются в поэтические индивидуальности в 30-е годы»¹⁹⁷.

Уже у раннего Лермонтова «ориентализм» налицо — так, в ранней элегии «К N. N.***» («Не играй моей тоской...», 1829) звучит голос лирического героя, в прошлом которого — месть, «удар моей руки» и «поверженная дева». А в «Моём демоне» (1829) герой «голосом страстей» «давит» «звук высоких ощущений» и «музу кротких вдохновений»¹⁹⁸. Отсюда и тема демонизма — отпадение свободного человека от мира, по поводу которого уже нет иллюзий: «Человеческое зло — ответ на зло „бога“, т. е. собственно на зло существующего порядка вещей». Демонизм — «трагедия чистого индивидуализма», отличного от предшествовавшего шиллеровского «энтузиазма», основанного на вере в объективную гармонию мира, к которой человек способен прикоснуться через свой субъективизм¹⁹⁹.

Ранее «унылая» элегия предполагала типового лирического субъекта, по сути, не имевшего индивидуальности — он был лишь *инструментом* раскрытия уныния как мировоззрения неканонической эпохи. Байронизм превратил разлад с миром в судьбу масштабной личности. «Байроническая концепция преобразует традиционную элегическую ситуацию: бунтарь, изгой, преследуемый враждебным обществом, на краю гибели или вечного изгнания произносит свой последний (часто предсмертный) монолог, обращая его к возлюблен-

¹⁹⁷ Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. С. 170.

¹⁹⁸ Лермонтов М. Ю. Собр. соч. в 4 томах. Т. I. М.: Художественная литература, 1957. С. 110.

¹⁹⁹ См.: Гинзбург Л. Я. Творческий путь Лермонтова // Гинзбург Л. Я. Работы до военного времени. С. 450, 447.

ной — единственному существу, связывающему его с миром»²⁰⁰. Вот начало «Элегии» (1830) Лермонтова:

Дробись, дробись, волна ночная,
И пеной орошай берега в туманной мгле.
Я здесь стою близ моря на скале,
Стою, задумчивость питаю,
Один, покинув свет, и чуждый для людей,
И никому тоски поверить не желаю.²⁰¹

С романтическим байроническим героем вошёл в поэзию новый культурный топос — море. «Романтики подхватывают, чтобы опровергнуть, одну из любимых мыслей своих предшественников-просветителей, которые верили в то, что стихия покорена, разум восторжествовал и море превращено в удобное транспортное средство для всемирного торга». Но, как продолжает И. О. Шайтанов, «оно родственно не цивилизации и обществу, а личности в её стремлении к освобождению и природе»²⁰². Герой сознательно «покинул свет». То, что он «чужд для людей», — иррациональная посылка «унылой» элегии. Нежелание кому-либо «поверять» свою тоску — необязательный мотив, он здесь важен только для создания психологически точной, детализированной картины. Далее в стихотворении изображается быт простых «рыбарей» — для того, чтобы лирический герой мог сказать «я далек от счастья их душой». Затем следует развёрнутое воспоминание «блеска обманчивой столицы», «взгляда», который необходимо «забыть». И — один из ключевых тезисов: «О, если б я в сем месте был рожден, / Где не живет среди людей коварность». Наконец — финал:

Кто чувствовал, как я, — чтоб чувствовать страданья,
Кто рано свет узнал — и с страшной пустотой,
Как я, оставил брег земли своей родной
Для добровольного изгнания!

На «добровольное изгнание» из «света» обрекается всякий, кто «чувствовал, как я». Фундаментом для иррационального «уныния»

²⁰⁰ Вацуро В. Э. Лермонтов и Андре Шенье. К интерпретации одного стихотворения // Вацуро В. Э. О Лермонтове. М.: Новое издательство, 2008. С. 283.

²⁰¹ Лермонтов М. Ю. Указ. соч. С. 144.

²⁰² Шайтанов И. О. Английское море в русской поэзии. С. 511.

служит убеждение, что «чувствовать» на деле значит — «чувствовать страданья». Можно вспомнить, что в ранней «кладбищенской» элегии юный поэт безвременно погибал, даже живя в мире простых поселян. Теперь герой элегии не столько поэт, сколько «изгнанник». К 1830-м годам «унылая» элегия начала концентрироваться на противостоянии личности и света — и на этом фоне мир простых людей вдруг повышается в статусе: оказывается, разлада с миром можно было бы избежать, родившись среди «рыбарей». «Уныние» вдруг оказывается социально мотивированным — это новый шаг в развитии жанра. Найдено социальное объяснение неканонического взгляда на мир.

На этом фоне как несвоевременно, казалось бы, звучит пушкинская «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...») 1830 года, которая начиналась как классическая «унылая», но продолжилась вдруг воспеванием самой возможности «мыслить и страдать»:

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать;
И ведаю, мне будут наслажденья
Меж горестей, забот и треволненья...²⁰³

Именно способность чувствовать и рождает у лирического субъекта знаменитую финальную надежду на упоение «гармонией», сладкий плач над «вымыслом» и «любовь» как наибольшее, чего может желать чувствительный человек. Лермонтовская линия напряжённых отношений со светом здесь отсутствует вовсе — и можно видеть, какое действие на типового героя «унылой» элегии оказывает байронический культ страсти: он преодолевает уныние и ломает жанровую конструкцию. Пушкин подчиняет «унылую» элегию аналитизму и психологизму — совершается переход в сферу, из которой уходит характерная иррациональная предзаданность обязательного внутреннего тупика. Эту линию развития элегии подхватил, например, А. А. Фет, у которого элегический пласт творчества довольно велик, и «унылый» элемент в них можно встретить — но, как и Пушкин, Фет почти всегда выводит своего лирического субъекта из внутреннего тупика — в гармонию природы, в сферу идеала, в сложный мир психологии.

Можно указать и на ещё одну причину почти полного отсутствия «унылой» элегии у таких поэтов, как А. А. Фет, А. Н. Майков и дру-

²⁰³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в десяти томах. Т. III. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1957. С. 178.

гих представителей так называемого «чистого искусства». Дело в том, что ключевые мотивы, из которых складывалась эта жанровая модель, изначально остались за бортом их творчества — например, комплекс мотивов, связанных с противостоянием чувствительного человека и холодного света. Отношения с внешним миром берутся только в их антологической гармонии, все остальные подозреваются в загрязняющей поэзию идеологичности, гражданственности. Многие современники Фета обращали внимание на то, насколько несовместимы были две его ипостаси — помещика и поэта. Для лермонтовской эпохи это разделение было невообразимо — тогда поэт входил в свою поэзию со всей своей биографической сложностью, более того — конкретная личность фактически оказывалась смысловым стержнем поэзии. Для Фета это совсем не так. Сфера помещичьего хозяйства для него изначально не принадлежит сфере поэзии. В начале XIX века «уныние» стало главной эмоцией, открывающей человеку дисгармоничность мира, но «чистое искусство», противостоящее валу открытых за полвека трещин, пролегающих между человеком и миром, разом избавилось от этой дисгармоничности, оставив её за пределами поэзии. Впрочем, укрытие в сфере внутреннего мира человека, его отношений с природой было временным.

А вот Лермонтов «унылый» элемент сохранил.

На стилистическую особенность элегий Лермонтова было указано Б. М. Эйхенбаумом, назвавшим их «декламационными медитациями»: «Лирическая медитация, как она была развита Жуковским, должна была явиться в новом обличье — с напряжением лирической эмоции, с усилением ораторской декламационной тенденции, с усвоением балладных приемов»²⁰⁴. Эта стилистика работает и в другом варианте «унылой» элегии в её байроническом варианте — здесь велась разработка *психологии изгнания* как варианта того внутреннего тупика, который всегда был в зоне внимания жанра. Вот пример из стихотворения Лермонтова 1838 года:

Гляжу на будущность с боязнию,
Гляжу на прошлое с тоской
И, как преступник перед казнию,
Ищу кругом души родной;
Придет ли вестник избавленья
Открыть мне жизни назначенье,

²⁰⁴ Эйхенбаум Б. М. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки // Эйхенбаум Б. М. О литературе. М.: Советский писатель, 1987. С. 152, 163.

Цель упований и страстей,
Поведать — что мне бог готовил,
Зачем так горько прекословил
Надеждам юности моей.²⁰⁵

Удел байронического героя — так никогда и не узнать, что готовил ему «бог». Его душа сравнивается с «ранним плодом», безвременно увядшим. Бесплодность сильной личности оказывается ключевым мотивом в рефлексии героя о собственной судьбе — и здесь остаётся ещё налёт традиционного для «унылой» элегии *иррационализма отчуждённости*. Если, конечно, не помнить социальных мотивировок, которые вполне были бы допустимы и в подобной элегии, если бы она коснулась разработки темы противостояния со светом.

Уныние в «унылой» элегии изначально было иррационально. По большому счёту, как уже упоминалось выше, оно объяснялось онтологическим конфликтом между душой и телом, между миром мечты, в котором — непременно в единении — дано в полной мере раскрыться чувствительному человеку новой эпохи, и земным миром, который всегда так или иначе причастен обществу с его холодными законами разума.

Лермонтовскую линию развития «унылой» элегии подхватил Н. А. Некрасов. Можно указать, например, на его стихотворения «Я за то глубоко презираю себя...» (1845), «Подражание Лермонтову» («В неведомой глуши, в деревне полудикой...») (<1846>), «Я сегодня так грустно настроен...» (1855) и др. Презрение к себе, выражаемое в стилистике страстной исповеди, мотивировано у Некрасова по-лермонтовски — невозможностью найти применение своим силам и желаниям.

Я за то глубоко презираю себя,
Что потратил свой век, никого не любя,
Что любить я хочу... что люблю я весь мир,
А брожу дикарем — бесприютен и сир... (1845)²⁰⁶

Было бы ошибкой видеть здесь психологизм пушкинской элегии — гражданский поэт Некрасов заимствует жанровый миф о внутреннем

²⁰⁵ Лермонтов М. Ю. Указ. соч. С. 19–20.

²⁰⁶ Некрасов Н. А. Избранные сочинения. Государственное издательство художественной литературы, 1947. С. 4.

тупике, который невозможно преодолеть. Его психологизм целиком направлен на то, чтобы *показать* это состояние в деле, но он даже не пытается искать его корней и уже тем более не пытается вырастить на этой почве нечто иное — что легко удалось Пушкину. Примечательно и то, что даже у Некрасова, черпавшего из газет социальную фактуру для своих стихов и сделавшего социальные мотивировки своей поэтической нормой, «унылая» элегия, хотя и обрастает рядом «прозаических» деталей, всё же остаётся непроницаемой для социального анализа.

Я вижу всё... А рано смерть идет,
И жизни жаль мучительно. Я молод,
Теперь поменьше мелочных забот
И реже в дверь мою стучится голод:
Теперь бы мог я сделать что-нибудь.
Но поздно!.. Я, как путник безрассудный,
Пустившийся в далекий, долгий путь,
Не соразмерив сил с дорогой трудной:
Кругом всё чуждо, негде отдохнуть,
Стоит он, бледный, средь большой дороги.
Никто его не призрел, не подвез:
Промчалась тройка, проскрипел обоз —
Всё мимо, мимо!.. Подкосились ноги,
И он упал... Тогда к нему толпой
Сойдутся люди — смущены, унылы,
Почтят его ненужною слезой
И подвезут охотно — до могилы... (1853)²⁰⁷

Примечательно, что иррациональное начало «унылой» элегии здесь стало предметом осмысления: лирический субъект «молод», но, тем не менее, — «поздно», поскольку «подкосились ноги». Подкосились оттого, что «дорога» жизни оказалась слишком «большой». За этим образом вполне узнаваема та «Судьба» из первой «унылой» «Элегии» Андрея Тургенева, столкновение с которой и рождает ключевой мотив жанровой модели. Лишь концовка процитированного текста необычна — после умозрительной смерти субъекта появляется заимствованная из «кладбищенской» элегии «толпа», приливающая «слезу» над неизвестным почившим. Эти «люди» как будто должны засвидетельствовать невозможность избежать личного столкновения

²⁰⁷ Некрасов Н. А. Указ. соч. С. 23.

с роком — они воплощают бессилие социума помочь человеку, попавшему в ситуацию «унылой» элегии.

При том, что Некрасов безусловно многое внёс в русскую поэзию, «унылую» элегию он взял в готовом виде. И то же самое можно сказать о поэтах, которые находились в противоположных поэтических лагерях. Вот отрывок из элегии Аполлона Григорьева «Воспоминание детства» (<1859>):

Я жалею о снах безмятежных,
Снах прозрачных и чистых, как день;
О виденьях невинных и нежных,
Не имевших страстей даже тень!

Где тот помысел детский, но милый,
Где тех игор младенческих ряд?..
К ним охота уж ныне остыла,
Заменил их собою разврат!²⁰⁸

Конечно, стиль Григорьева иной — музыкальный, основанный на ритмико-синтаксических параллелизмах, анафорах, повторах внутри текста, нанизывании однородных членов, но узловые моменты жанровой модели — те же: сначала «дни златые», потом «страсти», «разврат» и, как следствие, невозможность счастья. В иррационализме «унылой» элегии в данном случае начинается прочитывается определённое понимание самой *природы человека*, его удела в мире. Ведь у Григорьева прямого столкновения с роком не происходит, но лирический сюжет от этого не меняется. И выходит теперь, что виной тому — сам человек. Однако человек в стихотворении ничего не делает — только «жалеет». Пассивная роль лирического субъекта переносит акцент на его человеческую природу — судьба, от которой не скрыться, перемещается во внутренний мир, предстаёт как неизбежная логика развития — или деградации — человека. Это линия развития «унылой» элегии заходит и в творчество символистов — обходясь при этом без символов. Пример из Ф. Сологуба:

Бегу от тяжких впечатлений,
От неотвязного труда,
Ищу порочных наслаждений,
И упоения стыда,

²⁰⁸ Григорьев А. Избранные произведения. М.-Л.: Советский писатель, 1959. С. 514–515.

И низшей степени паденья...
 Уже богиня прежних дум
 Не пробуждает зовом мщенья
 Мой тяжко угнетенный ум. (1887)²⁰⁹

Если сравнивать это стихотворение с образцами жанра начала века, можно констатировать, что их лирический субъект изменился. Д. С. Мережковский метко назвал европейских неоромантиков «грустными, больными детьми больного века», среди которых не найдётся ни одного претендента на то, чтобы «громовыми словами» дать отповедь в роли поэта-пророка²¹⁰. Начался декаданс, открывший человека в его слабости и порочности. Примечательно, что у Сологуба отсутствует какая-либо мотивация действий, приводящих лирического субъекта к «низшей степени паденья». Паденье — это *естественная* траектория развития человека. Оправдывающие всё байронические страсти уже невозможны. Впрочем, столь резкое снижение статуса человека свидетельствовало о более масштабных переменах, произошедших в эстетике эпохи.

«УНЫЛАЯ» ЭЛЕГИЯ СИМВОЛИЗМА

Ключевой процесс, который шёл в русской литературе конца XIX века, Д. Мережковский охарактеризовал как «поворот к идеализму»²¹¹. О. Ронен использует слово «декаданс», одним из ярких художественных проявлений которого — наряду с поэтикой парнасцев, английским «викторианством», европейскими «бидермайером», натурализмом — он называет символизм²¹². В эстетике символизма и — шире — декаданса «унылая» элегия нашла хорошую питательную среду. Впрочем, следы формирования нового языка можно заметить за несколько десятилетий до того, как русский символизм оформился в направление. Даже поэты, которые предпочли концентрироваться на внутренней жизни человека, на его восприятии природы, на определённом этапе разработки нового для поэзии символического языка открыва-

²⁰⁹ Сологуб Ф. Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2000. С. 88.

²¹⁰ Мережковский Д. С. Новейшая лирика // Мережковский Д. С. Эстетика и критика. В двух томах. Том I. М.: Искусство, 1994. С. 308.

²¹¹ Мережковский Д. С. О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д. С. Указ. соч. С. 137–226.

²¹² Ронен О. Декаданс, символизм и авангард // Пути искусства. Символизм и европейская культура XX века. М.: Водолей Publishers, 2008. С. 7.

ли для себя «унылую» элегию. Тютчевское «*Душа моя, Элизиум теней...*» появляется ещё в начале 1830-х годов — центральный образ стихотворения дорастает до символа, но жанровый каркас остаётся узнаваемым.

Душа моя, Элизиум теней,
Что общего меж жизнью и тобою!
Меж вами, призраки минувших, лучших дней,
И сей бесчувственной толпою?..²¹³

Образ «Элизиума» был тогда очень популярен — но, как правило, не в элегии, а дружеском послании начала века: именно это мифологическое место фигурировало как финальное место сбора на пир друзей-поэтов. Но появление символа в элегии задаёт вертикаль мироздания: земная «жизнь» и неземная «душа»; теперь главным лирическим сюжетом «унылой» элегии становится разлад между ними, который к концу века предстал главным предметом осмысления. «То, что казалось прежде непрерывным и цельным, — и в природе, и в душе человеческой, — при остром анализе потеряло для нас эту непрерывность, распалось на элементы, взаимодействие которых для нас загадочно. В душевной сфере эта потеря цельности, это грозное само распадение (так! — В. К.) души составляет внутреннюю сторону нашего так называемого декаданса или упадка»²¹⁴.

Жанровая модель двинулась в сторону развития символа в момент, когда иррациональное начало «унылой» элегии, состоящее в заранее заданной лирическому субъекту ситуации, вышло на первый план. Иными словами, элегия принялась прежде всего символизировать реальность субъекта. Согласно различению Вяч. Ивановым двух типов символизма, в данном случае речь идёт о символизме «идеалистическом», используемом как «средство художественной изобразительности», «условный знак, которым обмениваются заговорщики индивидуализма», «поэтическое средство взаимного заражения людей одним субъективным переживанием» — о символизме, порождающем импрессионизм²¹⁵. Например, у А. Н. Апухтина целый ряд стихотворений, написанных как образцовые «унылые» элегии допушкинского

²¹³ Тютчев Ф. И. Полн. собр. сочинений и писем в шести томах. Т. I. С. 142.

²¹⁴ Сологуб Ф. Не постыдно ли быть декадентом // Пути искусства. Символизм и европейская культура XX века. М.: Водолей Publishers, 2008. С. 246.

²¹⁵ Иванов Вяч. Два стихии в современном символизме // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 155–156.

времени, построены на центральном образе жизни как театра — отсюда, кстати, до Блока один шаг.

Мне было весело вчера на сцене шумной,
Я так же, как и все, комедию играл;
И радовался я, и плакал я безумно,
И мне театр рукоплескал. <...>

Огонь давно потух. На сцене опустелой
Валялися очки с афишею цветной,
Из окон лунный свет бродил по ней несмело,
Да мышшь скреблася за стеной.

И с камнем на сердце оттуда убежал я,
Бессонный и немой сидел я до утра;
И плакал, плакал я, и слез уж не считал я...
Мне было весело вчера. (1859)²¹⁶

«Вчера» вырастает в прошлое, «сцена» — в жизнь, «комедия» — в оценку свойственного «всем» в молодости поведения. «Игра», смех и слезы на сцене, рукоплещущий театр — каждый образ взят в своем символическом, но субъективном значении. Все эти образы не претендуют на объективное бытие — они нужны лишь затем, чтобы лучше раскрыть драму лирического субъекта. При этом жанровый каркас описываемого здесь сравнительно новым на тот момент поэтическим языком мира вполне узнаваем — знакомый лирический сюжет приобретения опыта жизни, который оказывается губительным. Более того, именно знание традиционной системы мотивов «унылой» элегии позволяет опознать ситуацию. Открытие вот этого условного мира в рамках развития жанра выглядит закономерным — «унылая» элегия изначально условна. Но если ранее эта условность как будто замалчивалась или не осознавалась, то теперь её обнажение становится одним из основных приёмов.

В стихотворении «Скорбь» (1883) Н. М. Минского все образы взяты в своих метафизических значениях — соответственно, и лирический сюжет, развивающий отношения между участниками бытия в мире стихотворения, отличается теперь условностью не на уровне стиля, как это было в начале XIX века, а на уровне образа. Скорбь

²¹⁶ *Алехтин А. Н.* Сочинения: Стихотворения. Проза. М.: Художественная литература, 1985. С. 80–81.

здесь олицетворена, она — результат отношений лирического субъекта с «небом». Однако этот субъект знает о существовании некоего «гения природы», совместившего в себе «жизнь и смерть» — и невозможность найти этого гения отдаёт мир во власть то жизни, то смерти, а героя — во власть скорби²¹⁷. Для «унылой» элегии это достаточно сложный текст — он осложнён знанием лирического героя о том, что из замкнутого круга вырваться можно, и осознанием невозможности сделать это. Текст также показывает, куда развивается «унылая» элегия, если избегает разрушающего её психологизма, — психологизм она переплавляет в мифологизм и символизм. По Вяч. Иванову, это символизм иного рода — «реалистический», претендующий на то, чтобы быть «предчувствием нового откровения явной тайны о внутренней жизни мира и смысле ее». Этот символизм, по сути, — «высший реализм», в символы он облакает то знание о мире, которое претендует на объективность — отсюда и мифологичность²¹⁸. Психология скорби в переводе на этот обновлённый язык разворачивается в мифологический сюжет, где состояния превращаются в аллегорических персонажей. Символистская «унылая» элегия начинает тяготеть к балладе.

Вот А. А. Блок начинает «унылую» элегию традиционным мотивом, но сразу же вводит символы, превращающие внутренний мир в мифологическое полотно:

Счастливая пора, дни юности мятежной!
Умчалась ты, и тихо я грущу;
На новый океан, сердитый и безбрежный,
Усталую ладью души моей спущу... (1899)²¹⁹

«Океан» и «ладья» здесь не просто элементы декора — образы развиваются по ходу стихотворения: «Не знаю, сколько бед сулит мне жизнь иная, / Не знаю, как широк сердитый океан...», но «Чем дальше рвусь, тем гуще мрак кругом...» — и финал: «О, наша жизнь, зачем ты непонятна!.. / О, наша жизнь, ты вечно будешь сном!..» Это весьма показательная концовка. Несмотря на то, что мотив сна в мировой поэзии весьма популярен, в «унылой» элегии он встречался редко — его появление свидетельствует о перестройке картины мира. Жизнь у Блока оказывается сном на фоне того, что мерещится в «тумане».

²¹⁷ Ранние символисты... С. 106–107.

²¹⁸ Иванов Вяч. Указ. соч. С. 155.

²¹⁹ Блок А. Собр. соч. в 6 томах. Т. I. С. 302.

Там — сфера непознаваемого идеала, отсутствие которого в жизни делает её призрачной. Подобными мотивами поэзия рубежа XIX–XX веков просто переполнена.

Отметив выше резкое понижение статуса человека, в результате которого определяющими для него стали низменные стороны, можно сделать шаг назад, чтобы увидеть, что явилось почвой для произрастания именно такого образа человека. Вот строки из любимого Блоком В. Соловьёва:

Один лишь сон — и в тяжком пробужденье
Ты будешь ждать с томительной тоской
Вновь отблеска нездешнего виденья,
Вновь отзвука гармонии святой. (1883)²²⁰

Уныние теперь воплощает невозможность вырваться из несовершенного мира и раствориться в «святой гармонии», которая даёт знать о своём присутствии лишь намеками, видениями, снами. У Соловьёва это пока очень деликатный подход к теме. Дальше тон «унылых» элегий получает неожиданное для жанра развитие. Например, весьма красноречив финал стихотворения М. Волошина «Я жертва жизненной тревоги...», которое развивается по классическому «унылому» канону — и только финал свидетельствует о том, что на дворе другая эпоха:

Я всё изведал, всё увидел,
Но не увидел лишь добра,
И этот мир возненавидел,
Как вековой источник зла.²²¹

При всей традиционной напряжённости отношений субъекта «унылой» элегии со «светом», никогда предметом ненависти не мог стать сам мир — это стало возможно лишь в той эстетической системе, для которой мир стал восприниматься как «источник зла». Упоение этим мотивом порой доводит элегию до напряжения, характерного скорее для инвективы. Вот весьма характерный отрывок из «унылой» элегии Д. С. Мережковского:

²²⁰ Соловьёв В. С. Стихотворения и шуточные пьесы. С. 71–72.

²²¹ Волошин М. Собрание сочинений. Т. 2. Стихотворения и поэмы 1891–1931. М.: Эллис Лак, 2004. С. 232.

Жертвы, жертвы... с каждым днем,
Как на поле боевом,
Гибнут тысячи бойцов.
Мне наскучил этот мир
Пыток, тюрем и оков,
Мне противен буйный пир
Торжествующих рабов.
Боже, скоро ли конец!..
В сердце — холод, грудь — пуста.
Муза сбросила венец,
И не манит красота:
Ни желаний, ни страстей, —
Тишь и мрак — в душе моей... (1887)²²²

Несмотря на то, что здесь работает противопоставление лирического субъекта изображаемому «миру пыток, тюрем и оков», на деле субъект — плоть от плоти этого мира. Более того, показать это — одна из задач «унылой» элегии. «Паденье» — удел человека в таком мире. Подобное мировосприятие исключает лирического субъекта из системы общепринятой морали — в «унылой» элегии обнаруживается почва для развития «дегуманизации искусства», которая станет одним из главных культурных процессов следующих двух десятилетий²²³. При этом лирический субъект обретает духовное величие, выросшее из скромной чувствительности. Стихотворение В. Я. Брюсова «Мучительный дар» (1895) — идеальный образец «унылой» элегии символизма:

Мучительный дар даровали мне боги,
Поставив меня на таинственной грани.
И вот я блуждаю в безумной тревоге,
И вот я томлюсь от больных ожиданий.

Нездешнего мира мне слышатся звуки,
Шаги эвменид и пророчества ламий...
Но тщетно с мольбой простираю я руки,
Невидимо стены стоят между нами.

²²² *Мережковский Д. С.* Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический проект, 2000. С. 124.

²²³ На материале европейской поэзии этот процесс исследован в работе: *Фридрих Г.* Структура современной лирики: от Бодлера до середины двадцатого столетия. М.: Языки славянских культур, 2010.

Земля мне чужда, небеса недоступны,
Мечты навсегда, навсегда невозможны.
Мои упования пред небом преступны,
Мои вдохновенья пред небом ничтожны!²²⁴

Ключевой для «унылой» элегии мотив опыта, мертвящего юную чувствительную душу, здесь пересматривается. Теперь это другой опыт — опыт соприкосновения с «нездешним миром». Душа остаётся чувствительной, но теперь в другом смысле — она сверхчувствительна, чувствительна к миру идеалов. Если раньше двоемирие «унылой» элегии располагалось во времени — в прошлом был «золотой век души», в настоящем — «холод опыта», то теперь это двоемирие пространственное: в нём нет ни прошлого, ни будущего — одно *вечное настоящее*, частью которого является тоска о «недоступных небесах». И снова, как и в любой «унылой» элегии, человек оказывается жертвой куда более масштабных сил, чем он сам: его драма, как и век назад, выявляет негармоничность самого мироздания, которая впервые сделана предметом прямого осмысления.

ПОЧЕМУ «УНЫНИЕ» НЕ УСТАРЕВАЕТ

Несмотря на то, что стилю «унылой» элегии предстояло развиваться, её жанровая основа существенных изменений не претерпевала — элегическое «уныние», неотрывное от жанровой лирической ситуации разговора с судьбой в ситуации внутреннего тупика, оставалось востребованным вплоть до конца XX века. Как бы ни было велико искушение объявить «унылую» элегию устаревшей, образцы жанра обнаруживаются и в творчестве современных поэтов, что заставляет задумываться о том, почему же эмоция, которая, казалось бы, перестала удивлять уже в пушкинское время, тем не менее не устаревает. Приведу только три примера. Стихотворение Л. Григорьяна:

Се старость — время безнадежной сдачи,
Когда чреваты горечью удачи,
Смиренно и молчком ее влачу,
Поскольку фарт трикраты оплачу.
Нет, не надеюсь на былую ренту —
Уже другим участок сдан в аренду.

²²⁴ Брюсов В. Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1961. С. 96.

Живу тишком во флигельке, пока
Владенья не пустили с молотка.
Но, вспоминая пыл первоначальный,
Порой шепчу, превозмогая гнет:
А может, и на мой закат печальный
Блеснет любовь улыбкою прощальной?
Но тут же понимаю: не блеснет...²²⁵

Старость здесь — реализация духовного состояния разочарованного юноши, имевшего «пыл первоначальный». Однако мотивы преждевременной утраты «золотых дней» отсутствуют. Старость здесь — часть миропорядка, стадия жизни каждого человека. «Время безнадежной сдачи» — вполне точная формула, передающая особенность того внутреннего этапа развития, на котором «унылая» элегия застаёт человека. В частности, она фиксирует своеобразный *предел внутреннего развития* — и даёт его в саморефлексивном переживании. «Унылая» элегия и два века спустя не изменяет унынию, причина которого — не исторический опыт, а, скорее, *опыт жизни с самим собой*. Ощущение тупика оказывается мотивированным ощущением досконального *знания себя* — это знание порождает неверие в способность что-либо изменить в себе. Популярность «унылой» элегии как раз и объясняется тем, с какой психологической точностью она ухватила *общее место* человеческих переживаний.

На эту точность откликаются и поэты, чье творчество меньше всего, на первый взгляд, ассоциируется с элегией как таковой. Вот начало и конец стихотворения М. Амелина, для поэзии которого характерна, скорее, одическая высота²²⁶:

Мне тридцать лет, а кажется, что триста, —
испытанного за десятерых
не выразит отчетливо, речисто
и ловко мой шероховатый стих. <...>

Меня пригрела мачеха-столица,
а в Курске, точно в дантовском раю,

²²⁵ Григорьян Л. Г. Лягу в два, а встану в три...: Стихи разных лет. Ростов н/Д: Старые русские, 2009. С. 186.

²²⁶ См.: Козлов В. Наработанная высота. Максим Амелин // Вопросы литературы. 2009, № 5. С. 58–76.

знакомые еще встречая лица,
я никого уже не узнаю.

Никто — меня. Глаза мои ослабли,
мир запечатлевая неземной, —
встаю в который раз на те же грабли,
не убранные в прошлой жизни мной.²²⁷

Показательно, что самому лирическому субъекту, которому «тридцать лет», «кажется, что триста». Он развивает своё собственное ощущение внутреннего тупика, воплотившегося в мотивах старости и слепоты.

«Унылую» элегию легко считать весьма предсказуемым жанром, но и современные поэты — и речь, конечно, не о графоманах — его используют, находя в нём средства, дающие возможность выразиться *уникальному* опыту. Уникальность не в самой унынии, а в том *внутреннем пути*, которым лирический субъект к унынию приходит. Этот путь может быть крайне непредсказуемым, начинаться из любой точки — именно он составляет оригинальную часть лирического сюжета. Ведь лирический субъект — а вместе с ним и читатель — лишь в конце придёт к узнаваемому способу художественного завершения: тем или иным «граблям» — сниженному образу судьбы, который должен зафиксировать финальную невозможность дальнейшего внутреннего развития.

Между тем, трудно найти *более пародируемый* тип русской элегии, чем «унылая».

«Унылый» лирический субъект — идеальная почва для произрастания самоиронии. Яркий пример — из М. Щербакова:

Спроси меня, зачем унылой думою
среди забав я часто омрачен?
Зачем я лишь о том все время думаю,
как сделать, чтоб не думать ни о чем?
Зачем мои благие начинания
пропали зря и жизнь не удалась?
Зачем я червь? Зачем величина не я?
Спроси меня. Отвечу не таясь.²²⁸

²²⁷ Амелин М. Конь Горгоны. М.: Время, 2003. С. 34.

²²⁸ Щербаков М. Тринадцать дисков. М.: Время, 2007. С. 313.

Здесь исходная ситуация — полное фиаско лирического субъекта, чья готовность к самоуничтожению создаёт иронический эффект. Он подчёркивается и пушкинской строкой из классической унылой элегии: «Не спрашивай, зачем унылой думою / Среди забав я часто омрачен...» (1817). Но если у Щербакова уныние раскрывается за счёт утрированных образов духовной старости, то в ряде случаев поэты охотно используют в тех же целях образы старости физической. Вот строки из известного стихотворения И. Бродского «1972 год»:

Старение! Здравствуй, мое старение!
Крови медленное струение.
Некогда стройное ног строение
мучает зрение. Я заранее
область своих ощущений пятаю,
обувь скидая, спасаю ватую.
Всякий, кто мимо идет с лопатой,
ныне объект внимания.²²⁹

Лирический субъект смешон себе в качестве старика — физического, а в последних двух строках и ментального.

Сама ситуация «унылой» элегии может становиться объектом пародии. Пример из И. Иртеньева:

Кому-то эта фраза
Покажется пошла,
Но молодость, как фаза
Развития, прошла.

Беспечные подружки
Давно минувших дней
Уже не столь упруги,
Чтоб не сказать сильней.²³⁰

Внутренняя драма, которую призвана раскрывать «унылая» элегия, здесь полностью переведена во внешнюю — достойную осмеяния. Однако вряд ли иронический эффект был бы возможен, если бы

²²⁹ Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского. Т. 3. СПб.: Пушкинский фонд, 1998. С. 16.

²³⁰ Иртеньев И. Избранное. М.: ЭКСМО, 2005. С. 204.

этот тип элегии не существовал и в современной лирике в серьёзном своем варианте.

Важно подчеркнуть — «уныние», которое вошло вместе с жанровой разновидностью «унылой» элегии в русскую поэзию в качестве исторически значимой эмоции, осталось в ней и тогда, когда историческая актуальность побледнела. Имея незначительный внутренний резерв обновления за счёт психологизма, не смеющего перешагнуть через самую лирическую ситуацию, «унылая» элегия часто совсем не стремится к оригинальности образов и мотивов. Это создало предпосылки для развития *музыкальности* — классическая «унылая» элегия по сей день остаётся законсервированной в романсах и популярной песне. Перенос внимания на мелодику зачастую просто снимает вопрос о необходимости обновления образной системы.

ТРИ ВЕТВИ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЭЛЕГИИ И КУЛЬТ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ

Историческая элегия — термин, который возник при определении особенностей некоторых стихотворений К. Н. Батюшкова. Эти особенности фиксировались давно, изначально было ясно, что это элегия, но — с некоторыми отличительными чертами. В. Г. Белинский назвал данный тип элегии «эпическим», Б. В. Томашевский — «монументальным», однако более точным кажется используемый В. Э. Вацуро термин «историческая элегия» — он фиксирует её главную отличительную черту: историческое мышление, которые в элегии может выходить и за пределы «эпических» и «монументальных» форм.

Эстетический контекст, в котором возникла историческая элегия, а также самые первые её шаги, связанные с творчеством К. Н. Батюшкова и молодого Пушкина, описаны В. Э. Вацуро²³¹. Однако в данном случае описывался исторически конкретный феномен, ответивший на определённые философско-эстетические потребности второго десятилетия XIX века. Исследователь не ставил своей целью показать эволюцию именно этой жанровой модели, проследить её судьбу в русской поэзии. А при ближайшем рассмотрении эволюция вскрывает разнообразный потенциал жанра, показывает различные жанровые решения, которые находит историческая элегия на разных этапах. В результате историческая элегия, заходящая на территорию то оды, то сатиры, оказывается многоликой. И, тем не менее, если уловить её стержень, роль которого выполняет *сюжетика исторической преемственности*, историческая элегия оказывается распознаваемой в разных обликах — это позволяет по-новому взглянуть на некоторые классические тексты русской поэзии, а также увидеть, что жанровые модели исторической элегии востребованы в совершенно разные эпохи.

²³¹ Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. С. 154–192.

ПЕРВЫЕ ОПЫТЫ: ОССИАН НА КЛАДБИЩЕ

Великие исторические события Отечественной войны 1812 года стали испытанием для русской поэзии — история давала обильную пищу уму и сердцу, однако в поэтическом языке она ещё не имела готовых форм выражения. То, как поэзия умела работать со сферой исторического, мало отвечало потребностям современности. Торжественная ода предыдущего века обращалась к историческим событиям, но они становились лишь поводом для возведения прославляющих великого деятеля и нацию аллегорий — в язык поэзии историзм, индивидуальное ощущение смены эпох, не проникал. Задачей поэта-описца, скорее, было показать *закономерность* любого исторического события с точки зрения символических ценностей — именно поэтому даты восшествия на престол монарших особ в торжественных одах празднуются на небесах. Пример из «Оды ее императорскому величеству на день высокаторжественного ее восшествия на всероссийский престол, июня 28 1791 года» М. М. Хераскова:

Времен завеса отворилась!
Сретаю будущие дни:
Россия светом озарилась,
В ней зримы радостей огни;
Блаженство, счастье, науки,
Друг другу простирая руки,
Венцы лавровы подают;
Спокойства общего причину,
Великую Екатерину
Парнасски жители поют.²³²

Очень показательно, что «времена» воспринимаются как «завеса», которую должен «отворить» в своём воображении поэт. За этой завесой — будущее царящей гармонии. Эта гармония не мировая, а национальная — ода воспевает и в каком-то смысле *доказывает* избранность определённого — российского — народа. Событие, по поводу которого пишется ода, трактуется поэтом именно с точки зрения этого избранничества. Показательны начальные строки оды Хераскова — они воплощают исходные установки поэта: «Тридцатое

²³² Херасков М. М. Избранные произведения. М.; Л.: «Советский писатель», 1961. С. 69–70.

настало лето, / Как славой россов бог облек; / Да будет царствованье
пето / Екатеринино вовек!»

Ода такого типа пережила кризис ещё в конце XVIII века — и устал в ней как раз образ человека, которого элегия оставила наедине со своей чувствительностью и открыла глаза на противоречивое устройство мира. Язык чувствительного человека разрабатывался всё первое десятилетие XIX века. Однако патриотический подъём Отечественной войны требовал нового жанрового решения. Нашлось оно не сразу. Можно увидеть, как с новым материалом пытается совладать Ф. Н. Глинка в «Мечтании на берегах Волги (в 1810 году)» (1810). Лирическое «я» здесь вспоминает реки, которые ему доводилось видеть, — и с каждой рекой ассоциируется определённый пласт воспоминаний. Образ первой же реки — Дуная — вызывает память «о жизни боевой, / Когда я пел, для храбрых лиру строя, / Не сладость вялого покоя, / Но прелесть битвы роковой...»²³³. Далее следуют реки Ваг, Буг, Днестр, Днепр, Десна, Висла, Нева, картины сменяют друг друга, но всякий раз Глинка закольцовывает их пассажами, характерными для «унылой» элегии: «Где ты, о время прежних лет! / Где первой страсти грусть и первые волненья? / Где вы, любви надежды и мученья?». Финал выполнен в той же традиции:

Мне ль счастья ожидать? — Судьбы гремющий глас,
Брега прекрасные! велит оставить вас:
Я странник! не ищу чертогов пышных строить, —
Ищу лишь уголка, где б сердце успокоить.

Образец этого финала — концовка «Элегии» Андрея Тургенева, давшей образец «унылой» модели жанра. И эта модель не даёт состояться новой исторической теме, она задвигает её на задворки, делает необязательным и даже отвлекающим элементом.

Наиболее подходящей для работы с новым материалом формой оказались, с одной стороны, жанровая модель «кладбищенской элегии», с другой — пласт так называемой оссианической поэзии, выходящей далеко за пределы элегического.

На примере одного из первых и лучших образцов исторической элегии — стихотворения К. Н. Батюшкова «На развалинах замка в Швеции» (1814) — видно, что именно и почему взято от «кладбищенской элегии», а что привнесено в жанровую конструкцию.

²³³ Цит. по: Глинка Ф. Н. Избранные произведения. Л.: Советский писатель, 1957. С. 111–116.

Прежде всего, заимствована композиционная рамка. Начинается текст знакомым суггестивным вечерним пейзажем, который ассоциировался с именами Т. Грея и шотландского барда Оссиана. Назначение этого пейзажа — вводить поэтическое сознание в медитативное состояние. Исторической элегии были необходимы оссианические одежды «кладбищенской» элегии, поскольку именно в них элегический герой научился входить в состояние, необходимое для медитации. Как и в «Сельском кладбище» Грея — Жуковского, у Батюшкова затем следует собственно медитация, постоянно возвращающаяся к конкретному пространству развалин. Оно играет здесь во многом ту же функцию, что и кладбище в элегии «кладбищенской». Но погост в последней — место погребения почивших в безвестности, а развалины в элегии исторической — место, ассоциирующееся с *погибшими на пике славы*. И концовка элегии — «кладбищенская»: случайный «странник» и «оратай ближних сел», оказавшийся близ руин, произносят обращенную к потомкам эпитафию о героях. Нова здесь, прежде всего, срединная медитативная часть. Приведу отрывок, в котором совершается своеобразное вхождение в медитацию:

Всё тихо: мертвый сон в обители глухой.
 Но здесь живет воспоминанье:
 И путник, опершись на камень гробовой,
 Вкушает сладкое мечтанье.
 Там, там, где вьется плющ по лестнице крутой,
 И ветер колышет стебель иссохший полыни,
 Где месяц осребрил угрюмые твердыни
 Над спящею водой, —
 Там воин некогда, Одена храбрый внук,
 В боях приморских поседельный,
 Готовил сына в брань, и стрел пернатых пук,
 Броню заветну, меч тяжелый
 Он юноше вручил израненной рукой,
 И громко восклицал, подъяв дрожащи длани:
 «Тебе он обречен, о бог, властитель брани,
 Всегда и всюду твой!

А ты, мой сын, клянись мечом своих отцов
 И Гелы клятвою кровавой
 На западных струях быть ужасом врагов
 Иль пасть, как предки пали, с славой!»

И пылкий юноша меч прадедов лобзал
И к персям прижимал родительские длани,
И в радости, как конь при звуке новой брани,
Кипел и трепетал.²³⁴

Примечательный момент: трудно точно определить, в какой момент суггестивный эмоциональный пейзаж перерастает в видение былой славы. Долгим вступлением поэт задаёт саму внутреннюю ситуацию, в которой пребывает «путник»: «Задумчиво брожу и вижу пред собой / Следы протекших лет и славы». И в какой-то момент эти «следы» оживают — но, как верно отмечает В. Вацуро, разворачивается «не реальная историческая картина, а ряд зрительных образов, вызванных воображением лирического „я“»²³⁵. В «кладбищенской элегии» медитация скорее апеллировала к объективной системе ценностей, в которой все живущие равно достойны перед лицом смерти. Историческая элегия более авторефлексивна — она сама осмысляет происходящее с лирическим субъектом: он «вкушает сладкое мечтанье». Эти сопровождающие эмоции весьма важны — они позволяют понять, почему конкретные картины, встающие перед внутренним взором, вызывают именно эти эмоции. С другой стороны, становится ясен и статус изображаемого — это именно те картины, которые воспринимаются как «сладкие», а значит, в некотором смысле *идеальные* для лирического субъекта элегии. Иными словами, вспоминается не то, что *было*, а то, что *«сладко»*. Вспоминается то, что вообще *следовало бы* вспоминать в истории. Так что же это?

Здесь как раз и нужно вспомнить о традиции оссианической поэзии. Первое, что видит в своем воображении лирический субъект, — сцена, в которой старый воин собирает на битву сына: он вручает ему своё оружие и произносит напутствие, обращённое к упомянутому здесь скандинавскому богу Одину (у Батюшкова — Одену), одно из званий которого — бог войны. Своим напутствием отец передаёт сына во власть этого бога, а самого потомка просит поклясться быть либо «ужасом врагов», либо «пасть со славой». Далее следует ряд символических жестов, выражающих пылкое приобщение юноши к отцовскому опыту. Затем возникает картина боевых действий, из которых герой выходит победителем и стремится домой, где «уж скальды пиршество готовят на холмах» и ждёт невеста — она «краснеет и бледнеет», когда видит жениха. Здесь воображаемая картина,

²³⁴ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М.: Наука, 1978. С. 202–203.

²³⁵ Вацуро В. Э. Указ. соч. С. 162.

кажется, обрывается — и вновь продолжается суггестивный пейзаж, который лирический герой видит непосредственно. Это своеобразное напоминание о том, что мы — внутри видений поэтического сознания. А оно непосредственно соотносит руины, которые видит, с событиями, которые здесь могли произойти. Их пиком становится пир во славу героя.

Сама эта сценка вполне может быть принята за фрагмент из поэм древнего барда Оссиана в исполнении Дж. Макферсона, которые впервые появились в Англии в начале 1760-х годов и в течение последующих десятилетий были неоднократно переведены на все основные европейские языки, несмотря на обширную полемику по поводу подлинности поэм — она, впрочем, была прежде всего сюжетом английской литературы²³⁶. В России полный перевод поэм Оссиана появился в 1792 году в исполнении Е. И. Кострова. Имя шотландского поэта воспринималось в одном ряду с именами Э. Юнга, Д. Томсона, Т. Грея — они соседствовали в контексте сентименталистской эстетики «сладкой» меланхолии. Впрочем, у Макферсона были собственные отличительные средства для её выражения — жанр эпической поэмы, стилизованной под национальную древность; военные сюжеты и сцены, которые должны были восприниматься как исторические; образ барда-потомка великих воинов; ситуация уединения, сопровождающаяся мрачными северными пейзажами, с одной стороны, выражающими меланхолию воспоминаний, с другой — настраивающими на неё. Влияние поэм Оссиана было очень разнообразным. В них обнаруживался явный стык с «кладбищенской» поэтикой, они давали пищу для развития балладного мышления, они сильно влияли на язык прозы конца XVIII — начала XIX века, они предопределяли интерес к национальному колориту и готовили почву для романтической поэмы, они разрабатывали образ чувствительного человека, прививая ему навык *исторического воспоминания*. Последний элемент, который зачастую фигурировал у Оссиана/Макферсона в качестве второстепенного, был взят только формирующейся исторической элегией в качестве самостоятельного. Если взглянуть на русские переводы из Оссиана, видно, что до определённого момента переводятся в основном балладные сюжеты, полные действий. Но в 1814 году почти одновременно молодой

²³⁶ См. работы, в которых подробно изложена библиография вопроса: *Левин Ю. Д.* «Поэмы Оссиана» Дж. Макферсона // *Макферсон Дж.* Поэмы Оссиана. Л.: Наука, 1983. С. 461–501; *Левин Ю. Д.* Английская поэзия и литература русского сентиментализма // *От классицизма к романтизму: Из истории международных связей русской литературы.* Л.: Наука, 1970. С. 195–296.

Пушкин переводит оссианический отрывок «Осгар», а Батюшков пишет первую историческую элегию. Пушкин в своём переводе, Батюшков — в оригинальном произведении берут из Оссиана один и тот же элемент — он получает собственную оправу и оказывается в центре новой жанровой модели, вырабатывающей свой собственный язык.

Г. А. Гуковский писал о так называемых «словах-комплексах», которые в ранних гражданских стихах Пушкина играют роль символов революции. Вот «поэтическая терминология» «Воспоминаний в Царском Селе» (1814) — «рать, сыны, мщение, тиран, ратник, победить или пасть, месть, слава, восторг, меч, стрелы, и брызжет кровь на щит — это терминология специфически суггестивная; за ней стоят образы битв за свободу»²³⁷. Такие же «слова-комплексы», выражающие субъективное переживание как коллективное и углубляющие высказывание «не по линии исторической перспективы, а по линии перспективы эмоционально-семантической», по линии «пафоса», мы видим и в стихотворении Батюшкова. Лобзание меча, прижимание «к персям» родительских «дланей», сами кипение и трепет юноши — символы родовой и национальной *преемственности*, картина которой здесь и даётся. Именно мотив преемственности делает эту картину «сладкой» для «мечтаний».

Финальные три строфы у Батюшкова — о запустении: «Где прежде скальд гремел на арфе золотой, / Там ветер свищет лишь уныло!» Мотивация запустения одна — «Погибли сильные!» Но при этом не фигурирует ни одной причины смерти, а ведь логичен вопрос о том, как мог рухнуть тот совершенный мир, который только что был развёрнут в воображении лирического субъекта. Однако изображённого достаточно, чтобы достроить картину. Утверждение о гибели «сильных» предполагает, что слабые — остались. Сила здесь — это то, что передаётся по наследству: именно это должна была продемонстрировать картина посвящения сына, по окончании которой тот «кипел» — то есть был готов к подвигам и славе, чтобы затем вернуться, жениться и продолжить род. Слабые становятся выпавшими из этой цепи звеньями. Главное, о чем сообщает историческая элегия, — это *неразрывная связь между небом, праотцами, современниками и славой*. Такую связь и прозревает на развалинах лирический субъект. Историческая элегия в качестве жанрообразующего мотивного комплекса утверждает ключевой механизм живой истории. При этом вполне справедливо утверждение Л. Флейшмана о том, что для Батюшкова важно было

²³⁷ Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М.: Интрада, 1995. С. 186, 188.

не «„историзовать“ заданного элегическим каноном героя, а, наоборот, „элегизировать“ историю, обнаружив в ней пригодный (в качестве фона для элегических размышлений) материал»²³⁸.

Часто к тому же типу элегии относят и «Тень друга» Батюшкова (1814). И. Л. Альми говорит об «интимности» батюшковской элегии, но замечает, что «интимность эта содержит нечто, предполагающее „эпически обстоятельные“ формы выражения»²³⁹. Безусловно, здесь указана важная стилистическая черта, которая, впрочем, как замечает сам исследователь, имеет отношение вообще к поэзии начала века, не знавшей ещё импрессионистической поэтики намёков и недомолвок, вошедшей в норму, начиная с А. А. Фета, позднего Ф. И. Тютчева, Я. П. Полонского. Но уже по этой причине выделенной черты мало, чтобы определить жанровую модель стихотворения. А если присмотреться к стихотворению, действительно можно увидеть модернизированную морским пейзажем рамку «кладбищенской элегии», выделяющей время и место для медитации. Но внутри этой рамки вместо медитации о преемственности — *элегия на смерть*, которая в данном случае выполнена на границе с балладной поэтикой²⁴⁰.

Для Батюшкова разработка исторической элегической модели была особенно важна. Считая оду жанром, отставшим от философии и эстетики нового века, он считал, что на смену ей пришла «легкая поэзия», статью о которой он пишет в начале 1816 года. «...Сей род словесности беспрестанно напоминает об обществе; он образован из его явлений, странностей, предрассудков и должен быть ясным и верным его зеркалом»²⁴¹. Показательно, что это говорится о «малых жанрах», которые, как правило, занимаются разработкой сферы частной, внутренней жизни. «„Лёгкая поэзия“ как жанр расцвела в России в последней трети XVIII века (застольные песни, романсы, дружеские послания, элегии), но представляла собой и в идейном и в художественном отношении периферию поэзии, так как воссоздаваемый в ней „малый“, „внутренний“ мир был согласно жанровому мышлению классицизма изолирован от „большого“, „внешнего“. В XVIII веке ода должна была

²³⁸ Флейшман Л. Из истории элегии в пушкинскую эпоху // Флейшман Л. От Пушкина к Пастернаку. Избранные работы по поэтике и истории русской литературы. М.: НЛЮ, 2006. С. 12.

²³⁹ Альми И. Л. Стихотворение «Тень друга» в контексте элегической поэзии К. Н. Батюшкова // Альми И. Л. О поэзии и прозе. СПб.: Скифия, 2002. С. 123.

²⁴⁰ См. об этом подробнее: Козлов В. И., Мирошниченко О. С. Воспоминание как привидение. С. 35–43.

²⁴¹ Батюшков К. Н. Указ. соч. С. 13.

решать серьезные проблемы человеческой жизни (такова и ода Державина). У Батюшкова этой цели начинает служить элегия»²⁴².

В статьях Батюшкова есть важная мысль, которая позволяет понять, почему избрана именно элегия. Поэт постоянно подчёркивает в качестве основного критерия поэтического требования «истины в чувствах». «...Поэзия и в малых формах есть искусство трудное и требующее всей жизни и усилий душевных»; «Поэзия, осмелюсь сказать, требует *всего человека*»; «Первое правило сей науки должно быть: живи как пишешь, и пиши как живешь»²⁴³. К оде подобный критерий было бы отнести весьма трудно — сфера сугубо человеческого оду не интересовала вовсе. Но и среди элегических моделей лишь «кладбищенская элегия» предлагала форму, в которой оказался возможен задуманный Батюшковым *союз общественного и субъективного*. Причём в этом союзе одна характеристика поверяется другой — объективность ценна достоверностью субъективного переживания, а переживание возносит лирического субъекта к высоте «больших» общественных вопросов. На этом фоне понятно и знаменитое восклицание Батюшкова в письме Жуковскому от июня 1817 года: «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!»²⁴⁴ В частном письме, да ещё и адресованном предшественнику, Батюшков, конечно, несколько усугублял проблему — кажется, что «кладбищенская элегия» не даёт ему расширить «область элегии». Но на деле ясно, что автор стихотворения «На развалинах замка в Швеции» писал отнюдь не подражание — подражание было бы к этому времени безнадежно устаревшим делом, и Батюшков это наверняка понимал, как никто. Ему действительно удалось расширить область элегического, изменив саму лирическую ситуацию высказывания: если в «кладбищенской элегии» поэт невольно вживался в частные, но типовые судьбы почивших в неизвестности, и тем восстанавливал справедливость, то в исторической он оказался субъектом, которому в медитации открывалась историческая формула народной славы. Более того, историческая элегия Батюшкова может прочитываться как своеобразный вызов внеисторическому мышлению «кладбищенской элегии» — тем

²⁴² Семенко И. Поэты пушкинской поры. М.: Художественная литература, 1970. С. 20.

²⁴³ Батюшков К. Н. Указ. соч. С. 11–12, 22.

²⁴⁴ Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1989. С. 442.

более, что вторжение историзма состоялось как раз на привычной жанровой территории. Батюшков впустил в «кладбищенскую поэтику» героя Оссиана — и тот занял в ней центральное место.

В том же 1817 году Батюшков заканчивает элегию «Переход через Рейн 1814», которая связана с «кладбищенской элегией» уже куда меньше. Способом субъективации здесь становится не только присутствие лирического субъекта в определённом непосредственно созерцаемом месте, как это было в «Сельском кладбище» и в «На развалинах замка в Швеции», но и прямое разговорное обращение к памяtnому месту: «Свидетель древности, событий всех времен, / О Рейн, ты поил несчетны легионы...»²⁴⁵. Этот способ лирического повествования работает как осознанное олицетворение:

Ты сам, родитель вод, свидетель всех времен,
Ты сам, до наших дней спокойный, величавый,
С падением народной славы
Склонил чело, увы! познал и стыд и плен...

Само место здесь становится познавшим славу героем, через которого раскрывается главная для исторической элегии тема преемственности:

Все, все, — и вид полей, и вид священных вод,
Туманной древности и бардам современных,
Для чувств и мыслей дерзновенных
И силу новую, и крылья придает.

Рейн славен именно как «свидетель древности», побед самого «Кесаря» над варварами, побед христиан, бившихся за «честь прелестных жен». Ценности этих героев: «Простые нравы праотцов, / Святая к родине любовь / И праздно́й роскоши презренье». Так задаётся и образ врага — главным испытанием в истории Рейна стал «плен» «под орлами Аттилы нового». Образ варвара здесь знакомый — это люди, нарушающие законы преемственности и потому недостойные славы. Особого внимания заслуживает трактовка исторического образа Наполеона, узнаваемого в «Аттиле новом», — совсем скоро, уже через год, в «Наполеоне на Эльбе» Пушкина Наполеон предстанет в образе байронического героя, для которого само мироздание тесно. У Батюшкова же он даже не упоминается по имени.

²⁴⁵ Цит. по: *Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе*. С. 320–324.

Поворотный момент элегии — прибытие к берегам Рейна войска «под знаменем Москвы», которое изображается как восстановление преемственности героической традиции этих мест. К концу стихотворения уже не индивидуум, а всё войско становится коллективным лирическим субъектом, который ведёт своеобразный ценностный диалог с Рейном:

Все крики бранные умолкли, и в рядах
Благоговение внезапно воцарилось,
Оружье долу преклонилось,
И вождь, и ратники чело склонили в прах:
Поют владыке внешней силы,
Тебе, подателю побед,
Тебе, незаходимый свет!
Дымятся мирные кадилы.

По жанровой логике, здесь должен был быть реализован узнаваемый сюжет приобщения к традиции — и он реализован: русские войска на берегах Рейна преклоняют оружие перед «олтарем» «бога сильных Маккавеев», библейских тираноборцев, с которыми здесь сравниваются русские войска.

В этом стихотворении специфика исторической элегии по сравнению с «кладбищенской» выражена острее. Сюжет, разыгрывающий тему преемственности, выдвигается на первый план — он теперь и будет определять способ художественного завершения исторической элегии. «Кладбищенский» каркас пошатнулся — от него осталась вступительная пейзажная часть, вводящая в медитацию, а затем иногда сопровождающая её. От оссиановского колорита тоже скоро не останется почти ничего, а сам лирический сюжет исторической элегии перестанет ассоциироваться с именем шотландского барда. «Кладбищенская» и «оссианическая» поэтика в точке своего пересечения дали новое качество — жанровую модель, которая больше не нуждалась в родительских стилистических подпорках.

В. Э. Вацура отмечает, что модель батюшковской исторической элегии была тиражирована — из ближайших последователей можно назвать Д. П. Глебова, В. И. Туманского и даже Пушкина с «Воспоминаниями в Царском Селе» — стихотворением, где взята композиция исторической элегии, но сохранён стиль оды. Историческая элегия входит в жанровый арсенал русской поэзии, но очень быстро появляются жанровые её варианты. Так, ещё одну жанровую осно-

ву можно увидеть у молодого Пушкина, который в 1815 году пишет «Наполеона на Эльбе (1815)» — здесь слово дано самой масштабной исторической личности.

ЭЛЕГИЯ-ГЕРОИДА

Монологи героев в «кладбищенских» и исторических элегиях — традиционный элемент. Пушкин же пишет историческую элегию, но ставит в её центр героя, имя которого уже облетело весь свет — и этот внеэстетический фактор напрямую влияет на архитектонику мира в стихотворении. Элегия превращается в героиду — жанр, хорошо памятный в пушкинскую пору. Героида восходит к античным стихотворениям, которые писались *от имени богов и героев*. При этом изначально предполагалось, что мифологические сюжеты, окружающие каждого из них, были известны читателю.

Смычка элегии и героиды, как пишет Г. Гуковский, произошла в 1760-х годах. Героида была взята из французской поэзии — прежде всего, из Мармонтеля и Колардо, — куда она пришла и через посредство А. Поупа, и напрямую из Овидия. «...Распространение героид связывается с движением элегии в сторону введения в нее повествовательных элементов, — пишет Г. Гуковский, — на основе сюжетности, конкретной фактичности рядом с новой элегией вырастает героида»²⁴⁶. На новом витке, по сути, происходит то же самое — сюжетика исторической элегии, в центре которой фигура славного воина, располагала к тому, чтобы сделать ещё шаг и дать этому герою известное всему миру имя. Именно это и сделал Пушкин. Вот только «вломившийся» в элегию герой своей собственной историей стал безжалостно корректировать только что сложившуюся жанровую модель.

Начинается стихотворение традиционным вечерним мрачным пейзажем, на скале сидит Наполеон, который «свирепо» «шепчет»:

О, скоро ли, напелясь под рулями,
Меня помчит покорная волна,
И спящих вод прервется тишина?..
Волнуйся, ночь, над эльбскими скалами!
Мрачнее тмись за тучами, луна!

²⁴⁶ Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1989. С. 442.

Там ждут меня бесстрашные дружины.
Уже сошлись, уже сомкнуты в строй!
Уж мир лежит в оковах предо мной!
Прейду я к вам сквозь черные пучины
И гряну вновь погибельной грозой!²⁴⁷

Это монолог объятого одиночеством, унынием и жаждой мести человека, который буквально вчера держал в страхе всю Европу. Коллективному мышлению исторической элегии оказался противопоставлен мощный индивидуализм — герой ведь вспоминает о *своей* славе, но при этом изображается не великим человеком, а «губителем». Однако ему оставлен шанс и в финале: «Все смолкло... трепещи! погибель над тобою, / И жребий твой еще сокрыт!» — то есть ещё неясно, кто выйдет победителем.

Эта элегия своей структурой предсказывает эпоху байронизма, который в России наступит с начала 1820-х годов.

Героида не может приравниваться к исторической элегии — скорее, она имеет с ней общее пространство. Историческое начало героиды — в выборе исторического героя. Сюжетика его судьбы, о которой он обязательно вспоминает в элегии-героиде, предопределяет ход лирического сюжета: «эпический элемент, — отмечает Вацуро, — вытесняет лирический»²⁴⁸. Тот же процесс фиксировал Гуковский на материале предыдущего века: «Героида, осуществляя предел развития сюжетно-тематических тенденций новой элегии, отправляясь в своем росте от достижений этой последней, тем самым отменяла ее»²⁴⁹. Но, тем не менее, того узкого пространства, на котором элегия и героиды встречались, было достаточно для появления в истории русской поэзии целого ряда желающих опробовать эту жанровую модель.

Нужно заметить, что влияние отдельных стихотворений Батюшкова и Пушкина было всё же достаточно локальным. Действительно громким событием, породившим серьёзную журнальную полемику, стала реализация К. Ф. Рылеевым большого поэтического замысла — цикла «дум». Опыт героиды поэт в них использует в полной мере — но при этом заботится о том, чтобы остаться в границах исторической элегии. Первым из изданного впоследствии отдельной книжкой цикла появилось стихотворение «Курбский» (1821), при первой публикации

²⁴⁷ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в десяти томах. Т. I. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1957. С. 122–123.

²⁴⁸ Вацуро В. Э. Указ. соч. С. 175.

²⁴⁹ Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. С. 107.

имевшее жанровый подзаголовок «элегия». В героиню выбран известный изгнанник времён Ивана Грозного, который «на камне мшистом в час ночной» подытоживает свою жизнь:

За то, что изнемог от ран,
Что в битвах край родной прославил,
Меня неистовый тиран
Бежать отечества заставил:
Покинуть сына и жену,
Покинуть все, что мне священно,
И в чуждую уйти страну
С душою, грустью отягченной.²⁵⁰

Рылеев не даёт героине выйти из колеи исторической элегии, поскольку именитые герои ему ценны как раз тем, что они усиливают сюжет о преемственности. Поэт даже вводит прозаические предисловия, напоминающие обстоятельства жизни выбранных героев. «Рылеев хотел подчеркнуть ими, что читателю предлагаются не назидательные вымыслы, а подлинные, достоверно воссозданные страницы отечественной истории, ибо без этого замысел автора не мог быть осуществлен»²⁵¹. В «Курбском» он дан от противного — лирического монолога не было бы, если бы герой не разделял условных ценностей исторической элегии. Приведённый отрывок и весь монолог посвящены развитию одной мысли — в чужой стране не может быть счастья для патриота, жизнь которого всецело связана с родиной.

В думе «Ольга при могиле Игоря» (1821 или 1822) героиня приводит сына на могилу отца и рассказывает об ошибке Игоря, приведшей к его смерти. Сюжет о преемственности здесь выражается самой сценой передачи опыта — на примере неверного поступка отца мать, отомстившая за него, учит сына, как быть достойным князем. При этом у Рылеева примечательно обыгрывается тема страстей. Ольга говорит сыну: «Вот, Святослав, к чему ведет / Несправедливость власти; / И князь несчастлив и народ, / Где на престоле страсти»²⁵². Та же тема развивается в стихотворении «Святополк», где рассказывается, как герой удостоился прозвания «Окаянный». Заканчивает думу сентенция:

²⁵⁰ Цит. по: Рылеев К. Ф. Думы. М.: Наука, 1975. С. 54–56.

²⁵¹ Фришман Л. Г. «Думы» Рылеева // Рылеев К. Ф. Указ. соч. С. 195.

²⁵² Рылеев К. Ф. Указ. соч. С. 16.

«Ужасно быть рабом страстей!
Кто раз предался их стремлению,
Тот с каждым днем летит быстрей
От преступленья к преступленью». ²⁵³

В сферу «страстей» здесь фактически попадает вся сфера индивидуального. Святополк покусился на своих братьев — а для жанра это всё равно, что на кодекс исторической элегии. Чем бы он ни руководствовался, согласно этому кодексу, он — преступник, которому не может быть оправдания.

Обсуждение рылеевских «Дум» сразу после издания прекрасно описано Л. Г. Фризманом²⁵⁴. Особенно примечательно обсуждение жанровой природы стихотворений. Например, для Ф. Булгарина это был «род», «составляющий середину между Элегиею и Героидою»²⁵⁵. С этим определением в корне не соглашается П. Вяземский, для которого эпический элемент, характерный для «дум», никак не соотносится с элегией. У Вяземского совершенно иное, чем у Рылеева, представление о том, что такое элегия, — оно ближе к «унылой» и аналитической моделям.

Безусловно, обсуждается и отсылка самого Рылеева к историческим песням поляка Юлиана-Урсина Немцевича, которые имели огромный успех, дошедший и до русской печати. Этот успех, вызванный использованием сюжетов национальной истории, вдохновил русского поэта на создание некоего отечественного аналога, но жанровое решение схожей художественной задачи Рылеев находит иное. В предисловии к сборнику поэт подчёркивает, что историческая песня у него получилась только одна — «Олег Вещий». Стихотворение написано чёткими песенными куплетами и всецело повествовательным стилем — это песня об историческом подвиге, где собственно медитация героя отсутствует. Здесь не оказывается ничего ни от элегии, ни от героиды.

Нужно заметить, что именно у Рылеева историческая элегия повернулась к теме национальной истории — и раскрываться эта тема будет преимущественно в данном жанре. Это — важный момент, отличающий сюжетику русской поэзии рассматриваемого этапа от европейской. Там интерес к национальной истории обозначился с появлением предромантизма и поэм Оссиана. Скандинавские, северные пейзажи и мифология были частью европейской культуры — в этом

²⁵³ Рылеев К. Ф. Указ. соч. С. 22.

²⁵⁴ Фризман Л. Г. Указ. соч. С. 171–226.

²⁵⁵ «Северный архив», 1823, № 5. С. 422

качестве они и использовались. Русская культура шла к национальному колориту через оссианическую Европу, «художественные особенности и колорит» которой — «сочетание дикости и величия, мрачные, преимущественно ночные и туманные, пейзажи, скорбный меланхолический тон» — «распространялись на северную поэзию вообще, включая и русскую»²⁵⁶. Казалось бы, тон в русской поэзии рубежа веков могли бы задавать произведения, возрождавшие славянскую мифологию и историю, но Оссиан был тогда более русским. Показательно, что серьёзное влияние на поэзию «Слова о полку Игореве», первая публикация которого состоялась в 1800 году, начинает проследиваться только к 1820-м годам, когда звезда Оссиана в России уже заходит. До этого времени проблемы национального колорита и выводимой из него *народности литературы* в русской поэзии почти не существовало, что подметил в своей работе о Пушкине Г. Гуковский. По его словам, эта проблема в России «была поставлена не романтизмом вообще, а именно гражданским, преддекабристским и декабристским романтизмом». «Можно сказать, что Жуковский разрешил в русской поэзии задачу воссоздания психологической индивидуальности личности человека; что же касается романтизма гражданского, то он приступил к разрешению задачи понимания и воссоздания индивидуальности народа, индивидуальности национальной культуры»²⁵⁷.

Даже в исторической элегии интерес к национальной истории появляется не сразу. Батюшков пишет о развалинах замка в Швеции, Пушкин о Наполеоне, Е. А. Баратынский медитирует на скалах Финляндии, даже Н. М. Языков начинает с «Песни короля Регнера» (1822), взяв сюжет из датской истории. Всё это — оссианический Север. На этом фоне особенно выделяется группа поэтов, которых позже назовут декабристами. Ф. Н. Глинка пишет книгу военных песен по следам событий 1812 года, К. Ф. Рылеев — о национальной истории. Именно эта литературная группа разожгла полемику о классической и романтической поэзии, где эпитет «романтическая» фактически означал «самобытная», «оригинальная»²⁵⁸. Поэзия, таким образом, наделялась национальной миссией: она должна была воспитывать и просвещать, на что менее всего изначально претендовала традиция «лёгкой поэзии».

²⁵⁶ Левин Ю. Д. Оссиан в России // Макферсон Дж. Поэмы Оссиана. С. 517.

²⁵⁷ Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. С. 198.

²⁵⁸ См. об этом: Рылеев К. Ф. Несколько мыслей о поэзии // Декабристы. Эстетика и критика. С. 422–426; Кюхельбекер В. К. О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие // Декабристы. Эстетика и критика. С. 252–259.

С таким взглядом на поэзию был в корне не согласен Пушкин: он считал, что «цель поэзии — поэзия», а потому и народность понимал иначе — не как идеолог, а как художник. Народное, национальное было на тот момент неопианным, невыраженным в литературе началом — и ключевой задачей для Пушкина оказывалась выработка языка, позволяющего схватывать живость и органичность народной жизни. Таковы предпосылки появления того, что будет позже названо реализмом.

Рылеев хорошо знал отношение Пушкина, несколько раз высказывавшегося о «Думах» в письмах. Окончательным оказалось суждение о том, что «национального, русского в них («Думах» — В. К.) ничего нет, кроме имен». Пушкин исключительным случаем считал только «Ивана Сусанина», где, как мы теперь понимаем, воплощалось то направление, по которому пойдёт и он сам: изображение народных характеров, вслушивание в их язык, что не предполагает подчинения и того, и другого тем или иным дидактическим посылам. Но этот язык ко времени написания «Дум» ещё только предстояло создать. Декабристский круг подошёл к решению задачи национального колорита с другой стороны.

Весьма показательным оказался опыт Кюхельбекера, попытавшегося возродить жанр оды. Представления о потенциале элегии у поэта были достаточно узки — это видно по его собственным элегическим стихам: почти во всех случаях Кюхельбекер пишет «унылые» элегии. Неудивительно, что поэт, в отличие от Рылеева, не видел, каким образом проблемы, ассоциирующиеся с жанром оды, могут решаться в жанре элегии — опыт Батюшкова им не был усвоен. В 1821 году Кюхельбекер отказывается от элегии и берётся за оды. Показательна его «Греческая песнь», которая была стилистическим шагом назад — к архаике и дидактизму: «Века шагают к славной цели — / Я вижу их, они идут!». «Новую оду» создать оказалось невозможно: прямолинейная дидактичность наглухо ее замкнула²⁵⁹.

А вот историческая элегия Рылеева вызвала целую волну последователей. Среди ближайших можно назвать стихотворения «Баян на Куликовом поле» В. Розальон-Сошальского, «Святополк» и «Кучум» П. Шкляревского, «Михаил Тверской» А. Бестужева, «Песня барда во время владычества татар в России» и «Баян к русскому воину» Н. Языкова, «Бард на поле битвы» А. Шишкова, «Тоска Оссиана» и «Берега Волхова» В. Григорьева, «Гебеджинские развалины» В. Теплякова, «Дмитрий Тверской» и «Георгий» А. Шидловского — всё это

²⁵⁹ Семенко И. Поэты пушкинской поры. С. 162.

тексты 1820-х годов. Они не вносили значимых изменений в жанровую модель — между тем модель развивалась.

ДУМА КАК МЕДИТАЦИЯ ПОКОЛЕНИЯ

Несмотря на то, что К. Рылеев ввёл в русскую поэзию жанровое наименование «думы», закрепилось и развивалось оно впоследствии в конфигурации, от рылеевской далёкой.

Связь с «кладбищенской элегией» ослабевала, при этом опускалась за ненадобностью сама «кладбищенская» рамка, а на передний план выходил лирический монолог, произносимый теперь от первого лица. Переживание истории в исторической элегии становится *непосредственным*. Вот начало стихотворения Баратынского 1821 года:

Ты был ли, гордый Рим, земли самовластитель,
Ты был ли, о свободный Рим?
К немym развалинам твоим
Подходит с грустию их чуждый навеститель.

За что утратил ты величье прежних дней?
За что, державный Рим, тебя забыли боги?
Град пышный, где твои чертоги?
Где сильные твои, о родина мужей?²⁶⁰

Ядро исторической элегии здесь сохранено, а устаревшая оболочка «кладбищенской элегии» отброшена. Нет привычного пейзажа, в котором обыкновенно обнаруживается герой, произносящий монолог. Сам опыт исторического переживания становится более демократичным — не нужно изображать какого-то особого героя для того, чтобы мотивировать это переживание. Оно теперь позволительно каждому — это важный сдвиг в использовании лирического «я» в исторической элегии. При этом типовая лирическая ситуация сохранена — «чуждый навеститель» созерцает «развалины» Рима и задаётся вопросом о том, почему прервалась традиция великой славы.

В таких элегических монологах, вдохновлённых чувством истории, возник и довольно быстро оформился мотив, который вскоре начал выходить на первый план. Например, певец в «Финляндии» (1820), сравнительно традиционной исторической элегии Баратынского,

²⁶⁰ Баратынский Е. А. Полное собрание стихотворений. С. 89.

сделанной по «кладбищенским» канонам, вдохновляясь «вековыми» финскими «гранитами», которые предстают перед ним как «отечество Одиновых детей», вдруг задаётся вопросом о том, как выглядит на фоне «полночных героев» его собственное поколение — и оценки его беспощадны:

Что ж наши подвиги, что слава наших дней,
Что наше ветреное племя?
О, все своей чредой исчезнет в бездне лет!
Для всех один закон, закон уничтоженья,
Во всем мне слышится таинственный привет
Обетованного забвенья!²⁶¹

Вот это уже зерно другой «думы», существенно отличающейся от рылеевских. Впрочем, и жанр самого Рылеева эволюционировал. Работы целого ряда исследователей показывают, что его «думы» стали своеобразной жанровой разминкой перед поэмами²⁶². Действительно, расцвет романтической поэмы ещё только предстоял — и ему предшествовал краткий период увлечения исторической элегией в том её виде, который был предложен Батюшковым. Но уже в первой половине 20-х годов появляются южные поэмы Пушкина, а Рылеев работает над «Войнаровским». Перерождение исторической элегии в поэму в этот момент, по большому счёту, уже состоялось. Но историческая элегия не умерла — она нашла более свободную и более лирическую форму.

Стихотворение «Я ль буду в роковое время...», по свидетельствам некоторых современников, было написано Рылеевым в декабре 1825 года — впервые оно было опубликовано в 1856 году, а до этого распространялось в списках и было известно в литературных кругах²⁶³. Несмотря на то, что у стихотворения нет жанрового обозначения, это — обновлённая дума. Приведу отрывок:

Я ль буду в роковое время
Позорить Гражданина сан
И подражать тебе, изнеженное племя
Переродившихся Славян?

²⁶¹ Баратынский Е. А. Указ. соч. С. 73.

²⁶² См., например: Ходорова А. Е. Эволюция жанра в творчестве Рылеева (дума — поэма). Автореф. на соиск... канд. филол. наук. Л., 1972.

²⁶³ См. об этом: Архипова А. В. К. Рылеев «Я ль буду в роковое время...» // Поэтический строй русской лирики. Л.: Наука, 1973. С. 64–77.

Нет, не способен я в объятьях сладострастья,
В постыдной праздности влачить свой век молодой
 И изнывать кипящую душу
 Под тяжким игом самовластья.
Пусть юноши, своей не разгадав судьбы,
Постигнуть не хотят предназначенье века
И не готовятся для будущей борьбы
За угнетенную свободу человека.²⁶⁴

Это стихотворение обычно прочитывалось на фоне жанра оды — коренные отличия от него отмечались, но при этом жанровая традиция так и не была определена. Между тем особенности стихотворения должны восприниматься в контексте развития исторической элегии.

По этому стихотворению видно, что Рылеев и сам успел обновить историческую элегию, отказавшись от «кладбищенских» рамок. На уровне системы ценностей здесь мало что меняется: пафос для высказывания черпается в осознании прерванной традиции, что и становится причиной появления «переродившихся Славян». Суд над современниками совершается как раз с позиций исторической преемственности, задающей ценностную норму. Но лирическое «я» теперь здесь — полноправный хозяин. Лирический субъект оказывается единственным хранителем истинных исторических традиций, что даёт ему право обрушиваться на своих современников. Вместе с отстранённым голосом автора уходят суггестивные пейзажи, стих становится ораторским.

Лирический субъект обретает в думе новую идентичность — он говорит как представитель своего поколения — поколения, как правило, потерянного. Вот «Воспоминание» П. А. Плетнева:

Минутные друзья под кровом безмятежным,
Мы все нашли, что жизнь прекрасного дает,
И круг разрознен наш, где счастьем ненадежным
На миг повеселить судьба хотела нас!²⁶⁵

Историческая элегия с самого начала не давала никаких средств для выражения индивидуальности лирического «я» — но поколен-

²⁶⁴ Рылеев К. Ф. Полное собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1971. С. 97.

²⁶⁵ Плетнев П. А. Статьи. Стихотворения. Письма. М.: Советская Россия, 1988. С. 307.

ческая «дума» впервые позволила раскрывать «героя нашего времени» через специфические, *современные* черты поколения. Если Плетнев набрасывает ещё типовой портрет поколения, чей субъект давно знаком по «унылой» элегии, ново тут только это групповое, историческое «мы», то уже «Элегия» А. И. Одоевского (1829) и в ещё большей степени знаменитая «Дума» М. Ю. Лермонтова (1838) в полной мере использовали возможности изображения героя поколения, предоставленные исторической элегией:

Богаты мы, едва из колыбели,
Ошибками отцов и поздних их умом,
И жизнь уж нас томит, как ровный путь без цели,
Как пир на празднике чужом.²⁶⁶

Особая смелость этой «думы» по сравнению с предыдущими образцами состояла в том, что в ней поэт покушается на святыни исторической элегии. Он показывает типовую ситуацию поколенческой преемственности как ситуацию *наследования пороков*. Современник судит свое поколение за явные следы вырождения, но при этом возводит происхождение губительных черт к «отцам».

И предков скучны нам роскошные забавы,
Их добросовестный, ребяческий разврат;
И к гробу мы спешим без счастья и без славы,
Глядя насмешливо назад.

Вот эта «насмешливость» в отношениях отцов и детей в финале проецируется и в будущее — следующее поколение тоже будет выступать в роли «обманутого сына», горько судящего «промотавшегося отца». Круг поколенческой преемственности оказывается порочным.

Эта «Дума» уже имела совершенно другой резонанс — жанровая модель созрела. Как пишет В. И. Коровин, лермонтовская «Дума» «создала особую жанровую традицию в русской лирике — социальной элегии, проникнутой глубоким трагизмом и одновременно обвинительными инвективами, в которой поэт осуждает свое поколение при отождествлении себя с ним»²⁶⁷. Вряд ли стоит придавать характеристике «социальная» терминологическое значение. «Дума» социальна, но

²⁶⁶ Цит. по: *Лермонтов М. Ю. Собр. соч.* в 4 томах. Т. I. С. 23–24.

²⁶⁷ *Коровин В. И. «Дума» // Лермонтовская энциклопедия.* М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 149.

сама социальность к «думе» ни в коем случае не сводится — в разных смыслах социальны и «кладбищенская», и «унылая» элегии. «Дума» — устойчивая разновидность исторической элегии, выдвинувшая на первый план горькое переживание современником своего коллективного начала. Эта традиция была подхвачена А. Н. Плещеевым, А. Н. Майковым, Н. А. Некрасовым, С. Я. Надсоном, А. А. Блоком.

Впрочем, надо признать, что, по сравнению с классической исторической элегией, «дума» оказывается ближе к границе с сатирой — так, показательно, что стихотворение Д. С. Мережковского «Ювенал о Древнем Риме» (1893) — классическая «дума», в центре которой — голос современника, обрушивающегося на своё поколение:

Пред таким позорным веков
И среди таких людей —
Стыдно быть мне человеком,
Сыном родины моей!²⁶⁸

Безусловно, само жанровое наименование «дума» отсылало и к французской традиции — появившаяся в 1820 году книга А. де Ламартина “*Méditations poétiques*” сразу же стала очень популярна в России, разве что для Пушкина «темный» и «вялый» стиль французского поэта был достоин лишь пародии²⁶⁹. И одним из переводов слова «*meditation*» была русская «дума». При этом Ламартин писал совсем не исторические элегии — его христианский мистицизм увлекал в сферу абстракций и символов, а не истории. Даже Наполеон в его стихотворении “*Bonaparte*” — это, скорее, плохой христианин, нежели исторический деятель. Сам Ламартин эти стихи называет одами, но на русской почве он воспринимается как поэт, разрабатывающий язык «унылой» и «осенней» элегии, вовлекающей человека в цикличность умирающей и воскресающей природы, а также готовит почву для более позднего ухода в мир символов.

В существенной степени ламартиновское — нежанровое — обозначение было подхвачено русской поэзией. Сама «дума» стала одним из постоянных мотивов, как правило, аналитической элегии. Вот типовое начало стихотворения А. Н. Плещеева: «Тяжелая, мучительная дума / Гнетет меня. Везде она со мной...» (<1869>)²⁷⁰. В то же время,

²⁶⁸ Поэты 1880–1890-х годов. Л. Советский писатель, 1972. С. 166.

²⁶⁹ Эткинд Е. Пушкин в споре с Ламартином // Эткинд Е. Божественный глагол... С. 165–202.

²⁷⁰ Плещеев А. Н. Полное собрание стихотворений. М.-Л.: Советский писатель, 1964. С. 204.

подражая лермонтовскому образцу, поэты легко теряли особую коллективную позицию лирического субъекта, считывая только «социальную составляющую» — и историческая элегия превращалась в инвективу. Пример — стихотворение А. Н. Майкова «После бала» (1850).

Со второй половины XIX века слово «дума» перестаёт употребляться как обозначение определённого жанра, несмотря на то, что А. Фет называет первый раздел первого сборника «Вечерние огни» «Элегии и думы» (1880), затем И. Коневской выпускает книгу стихов под названием «Мечты и думы» (1899), откликаясь на которую В. Брюсов назовёт «Думами» один из жанровых разделов своей книги “Urbi et Orbi” (1903). Несмотря на популярность жанрового обозначения у названных авторов, нужно признать, что речь во всех трёх случаях идёт о жанровом явлении, занимающем на условной карте русской неканонической элегии совершенно другое место, чем историческая элегия. Главная тема раздела «Элегии и думы» у Фета — человек в его отношении к смерти, при этом исследователь творчества поэта сразу же причисляет думы к «традиционным жанрам»²⁷¹. Традиция за ними действительно есть, причём в ней присутствует и элегическая составляющая, которая будет рассмотрена отдельно. Если говорить по существу, то речь идёт о традиции элегии, жанровая модель которой основана на сюжете внутреннего стремления за пределы земного мира и поиска абсолюта, одним из вариантов которого может быть смерть. Обычно такого рода стихи подпадали под весьма условное определение «философской поэзии» и терялись в её безбрежном море. Вот и Коневской с Брюсовым в переписке пишут о «думах» и «раздумьях» как о «лирико-философских размышлениях-стихотворениях, постулирующих пафос отвлеченной мысли». Исследователь их творчества приходит к выводу, что они имеют в виду «не жанр, а, скорее, тематический комплекс»²⁷². «Думы» превращаются в «раздумья». Очень важно отличать определённую жанровую модель исторической элегии от весьма широко распространённого в поэзии мотивного комплекса.

Впрочем, некоторые поэты продолжают традицию «думы» как разновидности исторической элегии. Можно привести в пример стихотворения «Думы» (1849) И. Никитина или «Во мгле» (1878) С. Надсона, а раздел «Думы» в «Сочинениях» К. К. Случевского действительно

²⁷¹ См.: *Благой Д. Д.* Мир как красота (О «Вечерних огнях» А. Фета) // *Фет А.* Вечерние огни. М.: Наука, 1979. С. 583.

²⁷² *Пильд Л.* «Думы» как сверхстиховое единство в русской поэзии XIX — начала XX века // На рубеже двух столетий. М.: НЛЮ, 2009. С. 561.

содержит стихи узнаваемой жанровой модели, которая здесь подвергается творческой доработке:

Да, нет сомненья в том, что жизнь идет вперед,
И то, что сделано, то сделать было нужно.
Шумит, работает, надеется народ;
Их мелочь радует, им помнить недосужно...

А всё же холодно и пусто так кругом,
И жизнь свершается каким-то смутным сном,
И чуется сквозь шум великого движенья
Какой-то мертвый гнет большого запустенья;

Пугает вечный шум безумной толчеи
Успехов гибнущих, ненужных начинаний
Людей, ошибшихся в избрании призваний,
Существ, исчезнувших, как на реке струи... (1876)²⁷³

На первом плане — голос лирического субъекта, соотносящего себя с поколением. Он и есть главный хранитель традиции, поэтому главное, что он видит в своем поколении — неумение «помнить», и отсюда — ощущение «мертвого гнета большого запустенья». Но, в отличие от своих предшественников по жанровой традиции, Случевский впускает в свой текст сомнение. Его судья и гражданин не уверен в своих ощущениях:

Но не обманчиво ль то чувство запустенья?
Быть может, устают, как люди, поколенья,
И жизнь молчит тогда в каком-то забытьи.

Окончательного ответа нет — и, видимо, не может быть. Изображается попытка *постичь* историческую логику, а не *задать* её.

Жанровая традиция «думы» не угасла и в дальнейшем. Среди ярких образцов её бытования в поэзии Серебряного века можно, например, выделить три стихотворения З. Гиппиус, каждое из которых было привязано к годовщине выхода декабристов на Сенатскую площадь («14 декабря» (1909), «14 декабря 17 года» (1917), «14 декабря 18 года» (1918)). Безусловно, с традицией «думы» связана «Элегия» (1940) обэриута А. Введенского. Количество примеров можно было бы значительно умножить.

²⁷³ Цит. по: Случевский К. К. Стихотворения и поэмы. С. 60–61.

ПОТЕНЦИАЛ КАРТИННОСТИ И КУЛЬТУРНОГО ПРИОБЩЕНИЯ

Учитывая то, что дума быстро потеряла своё жанровое звучание, она не могла заменить исторической элегии в её исходном и, казалось бы, устаревшем виде. Историческая элегия продолжала развиваться, она осталась востребованной в русской поэзии вплоть до наших дней. Можно попытаться пунктиром наметить главные жанровые «приобретения», которые сделала эта модель в ходе эволюции, — не претендуя на то, чтобы дать исчерпывающую историю жанровой разновидности.

В исторической элегии с самого начала был заложен серьёзный изобразительный потенциал, использованию которого способствовал достаточно простой лирический сюжет. Разнообразием сюжета два — либо встреча отцов и детей совершается как главное событие, либо она не совершается — и тогда элегия разыгрывает антисобытие. В отличие от «думь», которая писалась языком выразительным, часто ораторским, историческая элегия, в центре которой, как правило, нет говорящего лирического субъекта, мыслит картинно. Вот отрывок из стихотворения А. В. Кольцова «Ночлег чумаков» (1828):

Вблизи дороги столбовой
Ночует табор кочевой
Сынов Украины привольной.
В степи и пасмурно и темно:
Ни звезд блестящих, ни луны
На небе нет; и тишины
Ночной никто не нарушает;
Порой проезжий лишь играет...²⁷⁴

Экспозиция здесь составляет половину стихотворения. Поэту важно подчеркнуть случайность ночёвки, усталых волов на заднем плане, тишину, которую нарушают лишь отдельные звуки, темень, усиленную отсутствием светил. Горит лишь огонь, на котором готовится «каша с салом». Картина показана во всём богатстве бытовых подробностей — указано даже, что волы «никем не стерегутся». И на половине стихотворения жанровое решение ещё непонятно.

А дальше картина продолжает разворачиваться: «Хохлы чумазые, седые, / С усами хлопцы молодые» пытаются прогнать дремоту —

²⁷⁴ Цит. по: Кольцов А. В. Полное собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1958. С. 52–53.

и тут появляется лирическое «я», которое направляет лирический сюжет риторическим вопросом («Давно ль утратили охоту / Они петь песни старины?») и воспоминанием о песнях, которые ему доводилось слышать раньше. И вот совершенно жанровый финал:

Но вот во тьме игра свирели,
Вот тихо под свирель запели
Они про жизнь своих дедов,
Украины вольные сынов...
И как те песни сердцу милы,
Как выразительны, унылы,
Протяжны, звучны и полны
Преданьями родной страны!..

Встреча поколений свершилась, недаром песни — «про жизнь своих дедов». И если всё стихотворение было изобразительным, то концовка — выразительна, поскольку передаётся переживание ключевого лирического события.

Стихотворение А. К. Толстого «Курган» (1840-е) — классическая историческая элегия, но оно помещено самим поэтом в сборник баллад и притч — это говорит о том, как воспринимается жанр. Если дума стала отвечать за самосознание современника, то историческая элегия откровенно *несовременна*.

И вот миновалися годы,
Столетия вслед протекли,
Народы сменили народы,
Лицо изменилось земли.

Курган же с высокой главою,
Где витязь могучий зарыт,
Еще не сравнялся с землею,
По-прежнему гордо стоит.

А витязя славное имя
До наших времен не дошло...
Кто был он? венцами какими
Свое он украсил чело?²⁷⁵

²⁷⁵ Цит. по: Толстой А. К. Полное собрание стихотворений и поэм. СПб.: Академический проект, Издательство ДНК, 2006. С. 148–149.

Поэтическое сознание, представленное, в отличие от активного лирического «я» «думы», удалённым от происходящего автором, здесь сконцентрировано на воспроизведении сначала картины прошлого, а затем — картины *забвения*. Поэтическое сознание не пытается понять современность — оно констатирует забвение тех, кто достоин памяти.

Со второй половины XIX века из исторической элегии уходит декабристский дидактический стиль, но начинается развиваться изобразительное начало — например, «Курган» завершается строками, фиксирующими картину забвения:

Лишь мимо кургана мелькает
Сайгак, через поле скача,
Иль вдруг на него налетает,
Крилами треща, саранча.

Примечательно и то, что герой, выбранный для изображения, лишь номинально исторический — к конкретной истории в стихотворении никаких апелляций нет. Главное здесь — картина забвения. Вот и «Пустой дом» (1849?) А. К. Толстого начинается изображением дома «над сонным прудом»:

Сокрытый кустами, в забытом саду
Тот дом одиноко стоит;
Печально глядится в зацветшем пруду
С короною дедовский щит...
Никто поклониться ему не придет, —
Забыли потомки свой доблестный род!²⁷⁶

Вот эта последняя строка в стихотворении рефреном повторяется трижды — в ней содержится главное лирическое событие. Какой бы то ни было герой здесь уже вовсе не нужен — сам заброшенный дом, увенчанный чьим-то фамильным гербом, выполняет его функцию. Именно этим картинным образом художественно завершается стихотворение — лишь на две строфы внимание поэтического сознания отвлекается на образ потомков, чтобы снова вернуться к живописности запустения: «...Все тихо средь мертвого сна, / Сквозь окна разбитые смотрит луна».

Впрочем, бытовая конкретика картин в исторических элегиях — явление не столь уж частое, поскольку настоящая задача такой кар-

²⁷⁶ Толстой А. К. Указ. соч. С. 76.

тины — дать характеристику, показать, каким образом достойное памяти деяние, человек, место пребывают в историческом и большом времени, планы которых то накладываются друг на друга, то ценностно конфликтуют. Вот отрывок из стихотворения блоковского цикла «Родина» (1907–1916):

Задебранные лесом кручи:
Когда-то там, на высоте,
Рубили деды сруб горючий
И пели о своем Христе.

Теперь пастуший кнут не свистнет,
И песни не споет свирель.
Лишь мох сырой с обрыва виснет,
Как ведьмы сбитая кудель.²⁷⁷

«Мох» и «лес», затянувшие намоленные места, здесь характеризуют не столько место, сколько время — они показывают, *что* делает с опытом предков историческое время. Но большое время, представителем которого в исторической элегии всегда оказывается поэтическое сознание, у Блока неожиданно прорывается в финале:

И человек печальной цапли
С болотной кочки не спугнет,
Но в каждой тихой, ржавой капле —
Зачало рек, озер, болот.

И капли ржавые, лесные,
Родясь в глуши и темноте,
Несут испуганной России
Весть о сжигающем Христе.

Единственным представителем большого времени во времена забвения оказывается сама природа — она *помнит* то, что должен помнить человек. Именно поэтическая логика находит способ преодолеть разрыв времён — в этом миссия поэта в историческое отсутствие элегии: он в некотором смысле обязан показать времена связанными, поскольку эта связь — ключевая характеристика картины мира исторической элегии. Жанровая модель в данном случае во многом предопределяет

²⁷⁷ Цит. по: Блок А. Собр. соч. в шести томах. Т. 2. М.: Правда, 1971. С. 157.

образ поэта. И Блок здесь неожиданно предстаёт не горожанином-декадентом, а поэтом-певцом национальной традиции — конечно, этот образ диктуется жанровой формой.

Впрочем, было бы неправильно ставить знак равенства между исторической элегией и условным стихотворением на тему национальной истории. Действительно можно встретить многочисленный ряд лирических произведений, разрабатывающих сюжеты древнерусской литературы и более поздней русской истории — и, пожалуй, неудивительно, что этот пласт в русской поэзии достаточно широк. Однако национальная история в исторической элегии предстаёт, как правило, в качестве комплекса мотивов, не выполняющего функцию формирования жанровой модели. А модель эта работает на материале любой истории, она интересуется преемственностью во всех её формах — и потому историческая элегия оказывается жанром, в пространстве которого может не только обретаться национальная идентичность, но и устанавливаться связь с мировой историей и культурой. В этом — исключительная черта исторической элегии в ряду её жанровых разновидностей. Вот пример из стихотворения А. Н. Апухтина «Греция» (1859):

Поэт, ты видел их развалины святые,
Селенья бедные и храмы вековые, —
Ты видел Грецию, и на твои глаза
Являлась горькая художника слеза.
Скажи, когда, склонясь под тенью сикоморы,
Ты тихо вдаль вперял задумчивые взоры
И море синее плескалось пред тобой, —
Послушная мечта тебе шептала ль страстно
О временах иных, стране совсем иной,
Стране, где было всё так юно и прекрасно?
Где мысль еще жила о веке золотом,
Без рабства и без слез... Где, в блеске молодом,
Обожествленная преданьями народа,
Цвела и нежилась могучая природа...²⁷⁸

Поэт и здесь — носитель идеи преемственности: «развалины» Греции, возможно, впервые увиденной лирическим субъектом, для него изначально «святые». И оплакивает он — упадок великой культуры, а оплакивая — возрождает в памяти её величие. Вся вторая часть сти-

²⁷⁸ Апухтин А. Н. Сочинения... С. 78–79.

хотворения посвящена воссозданию Греции «золотого века», которая, по логике произведения, не должна быть забыта.

В исторической элегии, к которой добавляется элемент травелога, обнаруживается громадный потенциал освоения и даже присвоения других культур. В Серебряном веке этот потенциал был особенно востребован. Пример из О. Мандельштама:

Я не слыхал рассказов Оссиана,
Не пробовал старинного вина;
Зачем же мне мерещится поляна,
Шотландии кровавая луна?

И перекличка ворона и арфы
Мне чудится в зловещей тишине;
И ветром развеваемые шарфы
Дружинников мелькают при луне!

Я получил блаженное наследство —
Чужих певцов блуждающие сны;
Свое родство и скучное соседство
Мы презирать заведомо вольны.

И не одно сокровище, быть может,
Минуя внуков, к правнукам уйдет,
И снова скальд чужую песню сложит
И как свою ее произнесет. (1914)²⁷⁹

Это одно из самых цитируемых и популярных у исследователей стихотворений Мандельштама. Популярность, правда, во многом объясняется тем, что в финальных строках стихотворения увидели «суть того, что позднее получило название интертекстуальности»²⁸⁰ — этот вывод делается с опорой на тезисы о роли повторов и заимствований в творчестве поэта, а сами тезисы взяты из классических работ по поэтике Мандельштама²⁸¹. На деле при подобном прочтении

²⁷⁹ Мандельштам О. Э. Соч. в двух томах. Т. 1. М.: Художественная литература, 1990. С. 98.

²⁸⁰ Фролов Д. В. О ранних стихах Осипа Мандельштама. М.: Языки славянских культур, 2009. С. 259.

²⁸¹ Сегал Д. Осип Мандельштам. История и поэтика. Ч. 1., кн. 1. Иерусалим; Беркли. 1998; Ронен О. Поэтика Осипа Мандельштама. СПб.: Гиперион, 2002.

текста в нём видится прежде всего многообещающая теоретическая мысль, которая хорошо соотносится с культурологическими идеями, выдвинутыми позднее. Даже в работе, которая ставит своей целью рассмотреть стихотворение в свете исторической поэтики, дело ограничивается сопоставлением теоретических идей А. Н. Веселовского и О. Мандельштама²⁸². Насколько смею судить, стихотворение никогда не рассматривалось в контексте жанровых традиций. Между тем, Мандельштам в этом стихотворении обнажает «механизмы» исторической элегии, делая их предметом поэтической рефлексии.

Первая же строка подчёркивает: «я не слышал» — и это не значит, что «рассказы Оссиана» лирическому субъекту неизвестны. Даже на уровне стиля оссианические черты пронизывают текст — «поляна», «Шотландия», «кровавая луна», «ворон и арфа» и т. д. И отсылают эти мотивы к истокам той поэтики, в которой работает Мандельштам, — поэт оказывается крайне точен не только в понимании традиции, к которой он обращается, но в знании её истории — ведь уже почти сто лет историческая элегия перестала ассоциироваться с именем Оссиана. Здесь констатируется отсутствие прямой, живой преемственности, которая, только таким образом, предполагается существующей. Однако лирический субъект от неё отгораживается, подчёркивая свою «другость». Но, как справедливо замечает С. Н. Бройтман, «эта „лишенность“ восполняется радикально иной, чем прежде, укорененностью в традиции — более глубокой, чем внешние формы»²⁸³. С точки зрения логики жанра, это стремление обозначить дистанцию связано как раз с обращением к чужеземной культуре, которое было отрефлексировано. Истинное «наследство» лирический субъект получил от «чужих певцов», не напрямую, как «внук», а как далёкий «правнук», которому дано принять «чужое» как «свое». Здесь опять же можно увидеть традиционное для исторической элегии столкновение времён — конкретно-исторического, не располагающего к контакту с «внуками», и большого времени, в котором всегда находятся «правнуки».

Мандельштам, взяв модель исторической элегии, перенёс внимание с самого сюжета о преемственности, который, впрочем, в его стихотворении реализуется в полной мере, на неочевидную *логику* этой преемственности. Исследователи, сосредоточившись на этом новом элементе, пропустили собственно фундамент традиции, на котором строит своё стихотворение поэт. А для Мандельштама, называющего и свою

²⁸² См.: Бройтман С. Н. Поэтика классической и неклассической лирики. М.: РГГУ, 2008. С. 298–310.

²⁸³ Бройтман С. Н. Указ. соч. С. 304.

песню «чужой», наличие такой традиции — той или иной — является фактом неоспоримым. В финальных строках выражена действительно очень точная теоретическая мысль — только если вместо «интертекстуального поля *блуждающих снов*», подчёркивающего безличность связей и безликость текстов, видеть мировую копилку поэтических форм, из которой черпает конкретный поэт. Нужно отдать должное, в частности, исторической элегии: она дала жанровую форму, наиболее адекватно выражающую событие культурного приобщения.

Отдельно стоит сказать о том, что историческая элегия — один из жанровых, но, по большому счёту, не опробованных исследователями ключей к творчеству О. Мандельштама, на анализе которого здесь нет возможности останавливаться.

Сюжет приобщения принимает порой и менее очевидные формы. В частности, если изображение становится конкретным, точным, порой избыточно подробным, внимательным к деталям, а рефлексивная составляющая в стихотворении практически отсутствует, ключевое лирическое событие можно и не заметить. Вот отрывок из первой «Северной элегии» А. Ахматовой:

Шуршанье юбок, клетчатые пледы,
Ореховые рамы у зеркал,
Каренинской красою изумленных,
И в коридорах узких те обои,
Которыми мы любовались в детстве,
Под желтой керосиновой лампой,
И тот же плюш на креслах...
Все разночинно, наспех, как-нибудь...
Отцы и деды непонятны. Земли
Заложены. И в Бадене — рулетка. (1943)²⁸⁴

Каждая деталь здесь — историческая, деталь — главный способ показать облик тех времени и места, «когда мы вздумали родиться». Это — особое воспоминание, позволяющее помнить историческую картину *на момент своего рождения*. Само воспоминание — историческое, отбирающее именно те детали, которые обладают изобразительным, характеризующим время потенциалом. Только в этом отрывке — предметный мир литературного дома Карениных, сопоставимый с «обоями», «керосиновой лампой», «плюшем на креслах»,

²⁸⁴ Цит. по: Ахматова А. Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1977. С. 328–329.

которыми «мы любовались» в уже своём детстве. Тут же — детали художественного мира Тургенева («отцы и деды», «Баден») и Достоевского («разночинцы», «рулетка»). Историческому воспоминанию, вдохновлённому пониманием того, что родиться выдалось, «безошибочно отмерив время, / Чтоб ничего не пропустить из зрелищ / Невиданных...», обрасти плотью помогает вся русская литературная классика. Здесь «прошлое не переживается вновь, а, объективированное отчуждением, переосмысливается в свете позднейшего духовного опыта»²⁸⁵.

Само воспоминание становится способом обретения *исторической идентичности* для лирического субъекта. Это картинное воспоминание и есть акт приобщения к времени и культуре, слепком которого явилось определённое поколение. И здесь работает датировка стихотворения — ясно, что это уже не то время, в которое продолжается «Россия Достоевского», — на это намекают «невиданные зрелища», которые было суждено увидеть ахматовскому поколению. На этом фоне и сам акт самоидентификации обретает статус драматического поступка.

Историческую элегию мы часто находим там, где средствами лирики осуществляется проникновение в историю, национальную или общечеловеческую. Во второй половине XX века пласт таких стихотворений достаточно велик — можно назвать, например, книгу В. Сосноры «Всадники», написанную в стилистике «Слова о полку Игореве», «римские» стихотворения И. Бродского, стихотворения О. Чухонцева и О. Николаевой, посвящённые отдельным сюжетам русской истории, исторические сценки Д. Самойлова. Но история не только берётся жанром в готовом виде — во многом она им *творится*. Можно отметить целый ряд примеров реализации жанровой модели — стихотворения, в которых осуществляется индивидуальный поиск коллективного «я», сознательное или бессознательное обретение поколенческого мышления, в контексте которого повседневность приобретает характер исторического обобщения.

Вот два примера из стихотворений одного поэта, иллюстрирующие разные направления развития исторической элегии. Стихотворение Е. Рейна «После Илиады» (2003) приведу полностью:

Я прошёл от заката снегов до заноса
По следам македонского молокососа,

²⁸⁵ Кравцова И. «Северные элегии» Анны Ахматовой (опыт интерпретации целого) // Russian Literature. 1991. Vol. XXX. С. 303.

Я увидел, как ночь охватили фаланги,
Как пехота прошла через горы на фланге.
И как Дарий бежал, отступая к Дербенту,
Как плебеи платили патрициям ренту,
Я увидел, как конница шла к Каллимаху,
Какхватило Боэцию страха на плаху,
И как у Фермопил посекали Леонида,
Как Перикла настигла беда и обида.
Как Аспазия замертво пала в объятья,
Как Сократ надевал передсмертное платье,
Как Эллада лишилась и блага и лада,
И как Персию обуревала отрада.
Я увидел, как эллины рушили Трою,
Как Ахилл перед строем похвалялся собою,
Как Гомер заводил помертвелые очи,
Я увидел, что жизни длинней и короче.²⁸⁶

Безусловно, действие «я увидел», которое начинает и заканчивает стихотворение, здесь ключевое. И речь здесь о зрении через века, когда «увидел» одновременно означает и «вспомнил», и «понял», и «пережил как собственное прошлое». Это — лирическая ситуация исторической элегии. На каждый исторический сюжет в воспоминании лирического субъекта отводится не больше строки. Каждая строка фокусируется на единственной детали, метонимически отсылающей ко всему сюжету, — предсмертные одежды Сократа, похвальба Ахилла и т.д. И финальная строка — единственное обобщение, которое лирический субъект может себе позволить: он увидел, *что именно* «длинней и короче» жизни. Что бы это ни было — поступок, подвиг, честь, слава, — именно это, а вовсе не жизнь, определяет судьбу героев в истории. И это понимание обеспечивает приобщение к чужому культурному опыту.

А вот пример другого типа, когда событием оказывается не приобщение, а обретение исторической перспективы происходящего — отрывок из стихотворения Рейна «Комната Лосева» (2004):

Сто стоптанных ступеней на чердак
Вели меня к замызанной квартире,
Куда я поднимался кое-как,

²⁸⁶ Цит. по: Рейн Е. После Илиады // Знамя. 2004, № 5. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2004/5/rein1.html>

Там было человека три-четыре,
Нарезанная грубо колбаса,
Бутылка водки, тёплые пельмени,
В мансарде разбегались голоса,
По потолку бродили косо тени.
Начало жизни стучало в окно,
Мы были откровенны и размыты,
И все слепились в торжище одно, —
Таланты, пустомели, паразиты.²⁸⁷

Зримо представленная повседневность дружеских посиделок могла бы быть частью различных жанровых картин — это могло быть дружеское послание или гимн, но здесь лирическим событием оказывается обретение коллективного «я» и его исторической идентичности. «Таланты, пустомели, паразиты» — все слова здесь не просто оценочные, эта оценка — способ повысить историческую значимость деталей, из которых сплетается *пространство поколения*.

И всё-таки, когда гляжу назад,
Там и была ещё живая завязь,
И вечно слышу: гулко голоса
Товарищи, на клички отзываясь. <...>

Я думаю, что лучший некролог
Не здесь, в конце, а вовсе там, в начале,
Всё потому, что общий путь пролёт
В ту пустоту, где мы и замолчали...

Смерть одного из членов этой компании заставляет оживить их всех — не поодиночке, но в качестве коллективного героя. Правда, поколенческий круг, от имени которого берётся говорить поэт, круг, которым набросанная картина будет узнана, по сравнению со временами Лермонтова и Ахматовой значительно сузился. И когда этот круг сжимается до одного человека, ясно осознающего свою частность, — жанровая модель элегии меняется.

²⁸⁷ Цит. по: *Рейн Е.* Грамотный львенок // Знамя. 2004, № 12. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2004/12/rein3.html>

ЭЛЕГИЯ ЛИЧНЫХ ИТОГОВ: ЛИЧНОСТЬ ПРОТИВ ВРЕМЕНИ

Элегия личных итогов оставляет человека одного в противостоянии со своим веком. Как ни близка, казалось бы, эта жанровая модель к исторической элегии — прежде всего, самой апелляцией к «веку», — однако нужно признать, что разыгрывает она другую сюжетику, меняющую образ лирического субъекта и в целом картину мира, выражаемую жанровой моделью. При этом у данного типа элегий есть собственные закономерности, которые ранее не осмыслялись типологически. Сердцевина оригинальной сюжетики и легла в основу предлагаемого термина, определяющего данную разновидность элегии.

В истории русской поэзии элегия личных итогов появляется во второй половине XIX века и расцветает в веке XX, когда противостояние большой Истории и частного человека превращается в один из ключевых сюжетов. Таким образом, эта жанровая разновидность — более позднее образование, нежели рассматриваемые до сих пор. Как представляется, элегия личных итогов возникла *по результатам* расцвета романтической поэмы — жанра, который можно в существенной степени назвать источником новой традиции. Достаточно вспомнить отдельные места из монолога героя в лермонтовской поэме «Мцыри» (1839), чтобы затем опознать тот же пафос в элегии.

Я мало жил, и жил в плену.
Таких две жизни за одну,
Но только полную тревог,
Я променял бы, если б мог.²⁸⁸

Романтическая поэма вывела на литературную сцену байронического героя — индивидуалиста, не видящего в свете возможностей реализации человеческого потенциала. Поэма научила этого героя монологам, в которых, как правило на смертном одре, подводится итог жизни и борьбы. Это как раз то, чего не умела элегия. У элегического героя изначально не было биографии — мы знали только

²⁸⁸ Лермонтов М. Ю. Собр. соч. в четырех томах. Том 2. М.: Государственное издательство художественной литературы. 1958. С. 52.

о его чувствительности и о том, что эта чувствительность обрекает его на преждевременную смерть. Затем возник типовой сюжет «унылой» элегии, в котором опыт пребывания молодого пылкого человека в свете убивал в нём лучшие черты. Позже появились любовные драматические монологи, посвящённые конкретным ситуациям в отношениях с адресатом. Наконец, произошло открытие истории и появился опыт присвоения истории в образе коллективного «мы». Романтическая же поэма давала проработанную биографию героя, переплетённую с историческими событиями, показывала его «двумерность»²⁸⁹ — принадлежность к противопоставленным реальностям, затем давала возможность произойти главному событию, связанному «с перемещением персонажа через границу двух миров», которое происходит прежде всего в его сознании²⁹⁰ — и это событие, часто губительное для героя, давало ему уникальный опыт для итогового суждения о месте человека в мире и о том, что в его личной борьбе было главным.

Безусловно, романтическая поэма повлияла на целый ряд жанров — укрепление в центре жанровой системы нового «героя», как правило, происходит за счёт соседних территорий. Сюжет отношений романтической поэмы с элегией, который в этой работе уже затрагивался, должен быть дополнен наблюдением, показывающим, что элегия отчасти заимствовала у романтической поэмы героя. В некотором смысле элегия личных итогов по происхождению — *фрагмент* романтической поэмы, которая вообще тяготела к отрывочности²⁹¹. В частности, элегия выбрала в биографии байронического героя строго определённую точку, с которой, как с возвышенности, видна вся предыдущая жизнь. Элегией была заимствована незнакомая ей ещё до тех пор ситуация романтической поэмы, обладающая максимальным лирическим потенциалом. Это, кстати, прекрасный пример жанровой конкуренции — один жанр осваивает инструментарий другого и заставляет его развивать свои собственные конкурентные преимущества. Например, элегия не пыталась заимствовать повествовательного мастерства рассказчиков из романтической поэмы.

Впрочем, нельзя не отметить более древней, нежели романтическая, традиции, которая очевидным образом питала элегию личных

²⁸⁹ Бройтман С. Н. Неканоническая поэма в свете исторической поэтики // Поэтика русской литературы. М.: РГГУ, 2001. С. 32.

²⁹⁰ Тмарченко Н. Д. «Новая» (неканоническая) поэма // Поэтика русской литературы. М.: РГГУ, 2009. С. 74.

²⁹¹ См. об этом: Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. С. 54–69.

итогов — это традиция идущих со времен античности «памятников». У Пушкина и Баратынского («Мой дар убог, и голос мой негромок...» (1829)) в них звучит голос частного человека, который в конце жизни подводит итог своей деятельности. Но здесь необходимо указать на некоторые принципиальные отличия «памятников» и традиции, которая стоит за ними, от нового жанрового образования. Во-первых, главным героем в ней является всё же не просто человек, а — *поэт*. Соответственно, итоги, которые он подводит, — прежде всего *творческие*. Во-вторых, нельзя не обратить внимание на роль ключевого текста Горация, к которому так или иначе *сознательно* отсылают все остальные «памятники». В русской поэзии последних двух веков пушкинский «Памятник» (1837) стал играть роль неизменного текстуального первоисточника, по цитатам из которого текст обязательно должен опознаваться читателем как произведение, продолжающее определённую традицию. Стержень этой традиции — вопрос о смертности и/или бессмертии поэта: «весь ли я умру?» И в существенной степени ответ на этот вопрос уже подразумевается, поскольку автор обращается к современникам и потомкам — самим этим обращением, отлитым в стихотворный текст, выражается мотив творческого бессмертия. Даже если он не заявлен прямо, это — константа любого «памятника», которая определяет и жанр, в котором он пишется. Всё-таки — даже в неканоническое время — речь идёт об оде, воспевающей победу над смертью. Причём одический пласт прорастает даже тогда, когда поэт пытается сломать само существо жанровой модели. Показательный пример из А. Пушкина:

Я памятник воздвиг — едва ли ощутимый
для вкуса большинства и спеси единиц.
Живые сыновья, увидев этот мнимый
кумир, не прослезят взыскующих зениц.

И внуки никогда, а правнуки — подавно,
в урочищах страстей не вспомнят обо мне —
не ведая о том, сколь сладостно и славно
переплавлялась боль на стиховом огне.

Слух обо мне пройдет, как дождь проходит летний,
как с тополей летит их безнадежный пух, —
с отсылкой в словаре, недостоверной сплетней.
И незачем ему неволить чей-то слух.

Умру. И все умрет. И гребень черепаший
Меркурию вернет плешивый Аполлон.
И некому, поверь, с душой возиться нашей
и памятью о нас: нам имя — легион.

Капитолийский жрец, и род славян постылый,
и утлый рифмоплет — все игрища тщеты.
Но, муза, оцени — с какой паучьей силой
противилось перо величью пустоты.²⁹²

Как и в «Памятнике» Пушкина, одическое начало в стихотворении очевидно — оно в высокой, приподнятой лексике, заданной с первой строфы («мнимый кумир», «взыскующие зеницы»), ораторской риторической интонации. С той же страстью, с какой предшественник утверждал своё бессмертие, здесь поэт пытается утвердить смертность — но в результате лишь незначительно корректирует образ героя. Он останется в памяти «музы» как достойный соперник самой «пустоты». Эта жанровая модель монолитна и не способна переродиться. И, тем не менее, интонация подведения частных итогов перед воображаемыми потомками и перед абсолютом, который в «памятниках» представлен «Музой», сформировалась именно здесь. Но — лирический субъект перестал быть поэтом, а значит — перестал рассчитывать на бессмертие. Элегия личных итогов — более демократичный жанр, в центре которого не творческая победа, а драматический сюжет *испытания человека его временем* — сюжет, разработанный романтической поэмой и заимствованный элегией уже в виде редуцированной лирической ситуации. В этом смысле «памятник» Пурина написан уже с оглядкой на совершенно иное — элегическое — звучание той же темы.

Элегии личных итогов стали писаться в «прозаические» 1830-е годы. Вот отрывок из стихотворения П. А. Вяземского «Я пережил» (<1837>):

Как ни тяжел мне был мой век суровый,
Хоть житницы моей запас и мал,
Но ждать ли мне безумно жатвы новой,
Когда уж снег из зимних туч напал?
По бороздам серпом пожатой пашни
Найдешь еще, быть может, жизни след;

²⁹² Пурин А. Новые стихотворения. СПб.: Журнал «Звезда», 2006. С. 155–156.

Во мне найдешь, быть может, след вчерашний
Но ничего уж завтрашнего нет.
Жизнь разочлась со мной; она не в силах
Мне то отдать, что у меня взяла
И что земля в глухих своих могилах
Безжалостно навеки погребла.²⁹³

Для предыдущего, возвышенного периода русской поэзии это слишком бледный слог частного человека, который осознаёт себя в личном противостоянии с «жизнью». Ситуация элегии личных итогов максимально индивидуализирована — свою собственную судьбу лирическому герою разделить и даже обсудить не с кем. Важно и то, что для такого разговора выбирается некий объективный повод, служащий вехой, за которой просматривается смерть.

Н. А. Некрасов — один из первых поэтов, у которого элегия личных итогов начинает занимать заметное место. Лермонтовские интонации в ней сильны, что отмечает и сам поэт, целый ряд ранних стихотворений пометивший как «Подражания Лермонтову». Вот отрывок из стихотворения 1846 года:

В неведомой глуши, в деревне полудикой
Я рос среди буйных дикарей,
И мне дала судьба, по милости великой,
В руководители псарей.
Вокруг меня кипел разврат волною грязной,
Боролись страсти нищеты,
И на душу мою той жизни безобразной
Ложились грубые черты.²⁹⁴

Особенность элегии личных итогов в момент её возникновения — в противостоянии лирического «я» и некой внешней, как правило, социальной среды, которая фактически предопределяет развитие человека и, в конце концов, его жизненный путь. Среда — это ещё не большое историческое время, влекущее человека, как щепку. Последнее появится уже в XX веке — у Мандельштама, Ходасевича и др. Пока же внешний мир дан скорее пространственно и предметно. Выходило натуралистично, физиологично, гнетуще, социально — «разврат волною грязной», «страсти нищеты» и т. д. Лирическая ситуация эле-

²⁹³ *Вяземский П. А.* Стихотворения. М.: Советский писатель, 1958. С. 251–252.

²⁹⁴ *Некрасов Н. А.* Избранные сочинения. С. 6–7.

гии личных итогов схожа с ситуацией «унылой» элегии, где типовой разочарованный жизненным опытом лирический субъект скорбит о том, что его сердце больше не способно радоваться жизни. Но здесь акцент делается не на скорби, а на анализе жизненного опыта, который значительно усложняется.

Фигура Лермонтова важна в данном случае ещё и потому, что именно она одной из первых столь мощно воплотила образ *лирического героя*, объединяющего не только всё творчество поэта, но и его жизнь. «Лирическое я Лермонтова собирательно, между тем к нему, без сомнения, применимо понятие лирического героя», — пишет Л. Я. Гинзбург, замечая, что к пониманию поэзии Фета этот термин бы ничего не прибавил, поскольку у того «личность существует как призма авторского сознания» — и всё. «В лирике же Лермонтова личность — не только субъект, но и объект произведения, его тема, и она раскрывается в самом движении поэтического сюжета»²⁹⁵. Эта личность — главное достижение эпохи романтизма. Она-то и вошла на начальном этапе в элегию личных итогов. Если бы не достижения романтизма, сюжет противостояния частного человека и его времени по-прежнему касался бы лишь избранных, слава которых воспевалась бы одой. Впрочем, лирический сюжет предопределял стиль — выраженная повествовательность, социальный анализ. Изначально романтическая лирическая ситуация после проработки социальных мотивировок преображалась — так в творчестве Некрасова из романтизма вырастает реализм²⁹⁶.

Форма, однако, довольно быстро преобразовалась. Вот начало и конец некрасовской же элегии, написанной в 1867 году — через двадцать лет после подражаний Лермонтову:

Умру я скоро. Жалкое наследство,
О родина! оставлю я тебе.
Под гнетом роковым провел я детство
И молодость — в мучительной борьбе...

...И песнь моя бесследно пролетела,
И до народа не дошла она,
Одна любовь сказаться в ней успела
К тебе, моя родная сторона!

²⁹⁵ Гинзбург Л. О лирике. М.: Интрада, 1997. С. 149–150.

²⁹⁶ См. об этом: Корман Б. О. Лирика Некрасова. Ижевск: Удмуртия. 1978.

За то, что я, черствея с каждым годом,
Ее умел в душе своей спасти,
За каплю крови, общую с народом,
Мои вины, о родина! прости!..²⁹⁷

Романтический герой был заведомо обречён — как Мцыри. Его «я» настолько требовательно, что погибает от любого соприкосновения с миром — физически или духовно. В приведённом стихотворении Некрасова предстаёт лирический субъект иного рода. Это слабый человек, за жизнь прошедший целый ряд испытаний, которые должны были бы его погубить — однако не погубили, главная ценность выходит из этого испытания жизнью невредимой. Вот это — главный итог; лирический сюжет именно такой конфигурации продолжает реализовываться в элегии личных итогов по сей день.

Может возникнуть искушение спутать элегию личных итогов с аналитической элегией, разрабатывающей переживание в его неочевидной логике, — в конце концов, ярко выраженного лирического героя, который является темой для себя самого, мы видим в обеих жанровых моделях. По этой причине важно указать на их принципиальные различия. Лирическая ситуация аналитической элегии, как правило, конкретна — это ситуация определённой стадии отношений, при этом лирическое высказывание в ней зачастую имеет адресата, которому принадлежит важнейшая роль в лирическом сюжете элегии: переживание лирического «я» так или иначе вращается вокруг него. А элегии личных итогов конкретный «другой» не нужен — в его качестве выступает само время, в остальном лирический герой полностью сконцентрирован на себе. Лирическая ситуация, напротив, может быть чисто внешней — веха, дающая повод подвести итог, в пределе — порог смерти. Вот финал стихотворения М. Волошина «Склоняясь ниц, оваян ночи синью...» (1910):

Судьба дала мне в жизни слишком много;
Я ж расточал, что было мне дано:
Я только гроб, в котором тело Бога
Погребено.

Добра и зла не зная верных граней,
Бескрылая изнемогла мечта...
Вином тоски и хлебом испытаний
Душа сыта.

²⁹⁷ Некрасов Н. А. Указ. соч. С. 6–7.

Благодарю за неотступность боли
Путеводительной: я в ней сгорю.
За горечь трав земных, за едкость соли -
Благодарю!²⁹⁸

Финальная благодарность за земную «горечь» — один из постоянных мотивов элегии личных итогов. Пороговая ситуация заставляет лирического героя оценивать прошедшую жизнь не по её собственной мерке, а по мерке того мира, которому принадлежит будущее.

Поэтому приходится признавать, что, при всём неповторимом колорите, центральные стихотворения С. А. Есенина из цикла «Москва кабацкая» — «Не жалею, не зову, не плачу...» (1922), «Да! Теперь — решено. Без возврата...» (1922), «Мне осталась одна забава...» (1923) — в качестве базовой разрабатывают жанровую модель элегии личных итогов. Нужно, впрочем, обратить внимание на особенность лирических ситуаций Есенина — в некотором смысле их создаёт сам лирический герой:

Мне осталась одна забава:
Пальцы в рот — и веселый свист.
Прокатилась дурная слава,
Что похабник я и скандалист.²⁹⁹

Внешнее обстоятельство — «прокатилась дурная слава» — дополняется внутренним неочевидным, казалось бы, решением лирического героя: «Мне осталась одна забава...», «Да! Теперь — решено...». Самым лирическим «я» ситуация подаётся как итоговая, как результат всей жизни, что подчёркивается рядом оборотов, относящихся ко всему жизненному пути: «Стыдно мне, что я в бога верил. / Горько мне, что не верю теперь», «И похабничал я, и скандалил / Для того, чтобы ярче гореть» и др. Следующий шаг — только смерть, поэтому после подведения итогов следует, казалось бы, совершенно нелогичный финал:

Вот за это веселие мути,
Отправляясь с ней в край иной,

²⁹⁸ Волошин М. Собрание сочинений. Т. 1. М.: Эллис Лак, 2000. С. 155.

²⁹⁹ Цит. по: Есенин С. Собр. соч. в двух томах. Т. 1. М.: Советская Россия, Современник, 1991. С. 140.

Я хочу при последней минуте
Попросить тех, кто будет со мной,—

Чтоб за все за грехи мои тяжкие,
За неверие в благодать
Положили меня в русской рубашке
Под иконами умирать.

Смерть должна примирить лирического героя с тем, с чем он не мог сосуществовать в жизни. В этом — типовая логика лирического сюжета элегии личных итогов: в нём совершается экзистенциальный перелом, попытка взглянуть на свою жизнь с *порога смерти* — и сказать о ней главное — оценкой или жестом.

Элегия личных итогов вполне способна раскрывать и свой исторический потенциал.

Меня, как реку,
Суровая эпоха повернула.
Мне подменили жизнь. В другое русло,
Мимо другого потекла она,
И я своих не знаю берегов.
О, как я много зрелищ пропустила,
И занавес вздымался без меня
И так же падал. Сколько я друзей
Своих ни разу в жизни не встречала,
И сколько очертаний городов
Из глаз моих могли бы вызвать слезы,
А я один на свете город знаю
И ошупью его во сне найду.³⁰⁰

Это — третья (по другим источникам — пятая) «Северная элегия» Ахматовой (1945). Лирическое «я» здесь — ключевая точка, мерило исторического процесса. В первой элегии оценочность угадывается разве что в отдельных словах, а здесь именно личное видение организует всю историческую картину. И пускай на уровне мотивов здесь лирическое «я» оказывается жертвой истории, но для понимания особенностей жанровой разновидности важно видеть как раз крайнюю ценностную активность лирического «я», разрешившего себе подвести итог, имеющий заведомое историческое значение. У тако-

³⁰⁰ Ахматова А. Стихотворения и поэмы. С. 331.

го рода элегии вполне устойчивая логика развития лирического сюжета — сначала *нагнетание испытаний*, как правило, негативного, разрушительного для личности опыта, итогом которого должна бы стать гибель человека. Но в финале звучит ровно противоположный мотив. У Ахматовой:

Но если бы откуда-то взглянула
Я на свою теперешнюю жизнь,
Узнала бы я зависть наконец...

Вдруг оказывается, что о такой биографии можно только мечтать, что это и есть — жизнь.

А вот стихотворение Д. Самойлова 1960 года:

Сорок лет. Жизнь пошла за второй перевал.
Я любил, размышлял, воевал.
Кое-где побывал, кое-что повидал,
Иногда и счастливым бывал.

Гнев меня обошел, миновала стрела,
А от пули — два малых следа.
И беда отлетала, как капля с крыла;
Как вода, расступалась беда.

Взял один перевал, одолею второй,
Хоть тяжел мой заплечный мешок.
Что же там, за горой? Что же там — под горой?
От высот побелел мой висок.

Сорок лет. Где-то будет последний привал?
Где прервется моя колея?
Сорок лет. Жизнь пошла за второй перевал.
И не допита чаша сия.³⁰¹

Лирическая ситуация в элегии личных итогов мотивирована достаточно четкой экзистенциальной вехой, оправдывающей обобщающий пафос. Но Самойлов играет ожиданием этого пафоса — вместо патетики даёт нарочито стёртый, бледный перечень вех: «любил,

³⁰¹ Самойлов Д. Избранные произведения в двух томах. Т. 1. М.: Художественная литература, 1990. С. 60.

размышлял, воевал. / Кое-где побывал, кое-что повидал», но эта стилистическая обыденность ложится поверх военного прошлого с двумя ранениями («от пули два малых следа»). И в последней строке — приятие своей доли, готовность допить «чашу сия».

По тому же жанровому лекалу сделано, пожалуй, самое известное стихотворение И. Бродского «Я входил вместо дикого зверя в клетку...» (1980). Три четверти стихотворения — нагнетание опыта, при котором поэт как раз не отказывает себе в некоторой патетике:

С высоты ледника я озираю полмира,
трижды тонул, дважды бывал распорот.
Бросил страну, что меня вскормила.
Из забывших меня можно составить город.³⁰²

И далее — только первые строки четверостиший:

Я слонялся в степях, помнящих вопли гунна...
Я впустил в свои сны вороненый зрачок конвоя...

Это подчёркнутое у Бродского повтором синтаксической конструкции постоянное возвращение к личному опыту лирического «я» очень показательное для элегии итогов. И — знаменитая концовка, которая, как и у Ахматовой, появляется, скорее, вопреки вышесказанному:

Но пока мне рот не забили глиной,
из него раздаваться будет лишь благодарность.

Подобное обманутое ожидание — заслуга не столько Бродского, сколько самой жанровой модели. Бродский же выступил, прежде всего, как блестящий аранжировщик.

Приведу более свежий и одновременно сложный пример — стихотворение С. Гандлевского.

Мою старую молодость, старость мою молодую
Для служебного пользования обрисую.
Там чего только нет! — Ничего там особого нет.
Но и то, что в наличии, сходит на нет.
И глаза бы мои не глядели, как время моё

³⁰² Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского. Т. III. СПб.: Пушкинский фонд, 1997. С. 191.

Через силу идёт в коллективное небытиё.
Обездолят вконец, раскулачат — и точка.
Что ли впрок попросаемя, дурочка, Звёздочка, Ночка?
Уступая тебя сукомольцам и прочей шпане,
Напоследок скажу: вспоминай обо мне.
И про чёрный свой день понадёжней припрячь их —
Отражения нежностей наших телячьих
В голом зеркале шкафа, которое снег освещал.
Знать по памяти вдох твоего вожделенья и выдох
И иметь при себе, когда кликнут с вещами на выход,
При услови, что память приравнена к личным вещам. (2003)³⁰³

С. Гандлевский всегда заботится о том, чтобы его элегическая нота не звучала слишком интенсивно, но при этом была железно мотивирована ситуацией высказывания. По первой строфе ещё непонятно, для какого такого «служебного пользования» понадобилось «обрисовывать» «старую молодость», неотличимую, похоже, от «молдой старости». Создаётся впечатление, что элегическое высказывание — вынужденное. Но во второй строфе нащупана точка настоящего: «время моё / Через силу идёт в коллективное небытиё». Зафиксирован пороговый момент перехода от частной, личной жизни к «коллективному небытию», появление которого подготавливалось безликой стилистикой «служебного пользования». Этот коллективный мир когда-то назывался «светом», теперь он в лучшем случае сравнивается с тюрьмой, угрозой «раскулачивания», то есть изъятия всей личной собственности в пользу «света»-государства-небытия. Коллективный мир в стихотворении и представляет Время, Историю, узнаваемый в лексике XX век.

Действительно, высказывание вынужденное — но оно вынуждено угрозой небытия. Повод, который достаточно весом для элегического высказывания, найден. Пороговый момент — ожидание того, «когда кликнут с вещами на выход». Это ожидание сформировано опытом двадцатого века. Ну и прощание, соответственно, — со всей прошедшей жизнью сразу — «дурочкой», «Звёздочкой» и «Ночкой». Попытка договориться припрятать «на черный свой день» небытия воспоминание — «о нежностях наших телячьих». Только эта память и может быть приравнена при «раскулачиваньи» «к личным вещам».

³⁰³ Гандлевский С. Некоторые стихотворения. СПб.: Пушкинский фонд, 2007. С. 31.

Глубинная структура этой элегии — та же, что и у Бродского, но композиция — иная. Лирический сюжет развивается не как градация убийственного опыта, а как монолог прощающегося человека, который уже осознал своё время. И только финал — типовой. Несмотря на чистый проигрыш в противостоянии с веком, главное удаётся спасти. У Бродского это благодарность, у Гандлевского — память, не историческая, а самая человеческая, чувственная.

АНАЛИТИЧЕСКАЯ ЭЛЕГИЯ: ГРАНИ ПСИХОЛОГИЗМА

Оригинальность аналитической элегии состояла в том, что она занялась разработкой *переживания* в его особенной, порой парадоксальной логике. Эта элегия изначально балансирует между двумя крайностями — с одной стороны, это рационализм в проработке логики переживаний, с другой — упоение эмоциями лирического субъекта, который здесь ближе к включённому в ситуацию переживания лирическому герою, чем к возвышающимся над схваткой автору.

Не будет преувеличением утверждение, что на эту разновидность приходится наибольшая часть пишущихся на русском языке элегий. Её популярность объясняется тем, что с 1820-х годов она подпитывается от главных литературных завоеваний века — прежде всего, от *реалистического языка внутренних переживаний*, который и в веке двадцатом остался основой массовой песенной поэзии.

Можно встретить и другие термины, обозначающие примерно то же явление, — «психологическая», «рефлексивная» элегия или даже просто «любовная». Однако и психологизм, и рефлексивность — явления гораздо более широкие, их сложно замыкать в рамки одной жанровой модели. Психологична и уже тем более рефлексивна не только элегия — то же самое можно сказать, например, о послании. А аналитичность — это, по сути, указание на то, что описываемая разновидность элегии *совершает с переживанием*. Определение «аналитическая элегия» фиксирует ключевую характеристику этой жанровой модели.

Термин «любовная элегия» в ходу начиная с античности, — он часто применяется при описании элегической традиции русского XVIII века. Действительно, и позднее любовь — один из наиболее популярных мотивов той элегии, которая интересуется прежде всего изображением переживания. Но всё же он не исчерпывает всей палитры переживаний, которые могут становиться «главным героем» элегии. Особенность аналитической элегии в том, что переживание и его логика интересны ей больше, нежели лирический субъект. Можно также сказать, что аналитическая элегия — одно из главных достижений русской лирики XIX века, открывшей для себя психоло-

гизм. Следующий век слишком увлёкся экспериментом и мифом, чтобы переживание в его собственной событийности могло оставаться главным предметом поэтических интересов. И, тем не менее, часто именно с аналитической элегией связаны представления о том, что такое «чистая лирика», — это во многом объясняет особую живучесть этой жанровой модели.

У аналитической элегии, тем не менее, сложная судьба — на этапе своего появления, на этапе разработки новых возможностей элегической поэзии, которая проходила в пушкинскую эпоху, она была замечена очень немногими — тем неизбежной был её дальнейший триумф.

ДВА ПРООБРАЗА АНАЛИТИЧЕСКОЙ ЭЛЕГИИ

Генезис аналитической элегии, первые образцы которой появились в 1810-х годах, восходит, как правило, к переводам с французского. В лёгкой французской поэзии XVIII века, для которой всегда на первом плане было остроумие в сочетании с вольнодумством и определённым цинизмом, в начале XIX века в России вычитывались «истина в чувствах и сохранение строжайшего приличия во всех отношениях». И на эту поэзию К. Н. Батюшков распространял и своё мнение о том, что «искусство требует всей жизни и всех усилий душевных»³⁰⁴. Такое прочтение — знак новой эпохи, окрашивающей наследие галантного века в чувствительные тона.

Особое влияние на русскую элегию имела поэзия Э. Парни, которого в эти годы переводили К. Н. Батюшков, Д. В. Давыдов, И. И. Дмитриев, А. С. Пушкин и др.³⁰⁵.

Эварист Парни, издавший в 1778 году книгу «Любовные стихотворения» (*Poésies érotiques*), преобразил французскую элегию, которая в XVIII веке соотносилась с прециозной риторикой. Вот как исследователь описывает ситуацию в «галантной» поэзии до момента появления Парни: «Избранный круг посвященных и внешняя дружественность отношений рождали поэзию полутонов и намеков, квазиинтимного слова. Ирония, тонко отзывающаяся игривой двуплановостью образов,

³⁰⁴ Батюшков К. Н. Речь о влиянии легкой поэзии на язык, читанная при вступлении в «Общество любителей русской словесности» Июля... 1816... // Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 11–12.

³⁰⁵ См. антологию: Французская элегия XVIII–XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры. М.: Радуга, 1989.

в то же время уничтожала всякую искренность выражения. Истинное чувство мельчало, надевая на себя маски холодной откровенности, а вместе с ним упрощалась и поэтическая речь»³⁰⁶. Именно Парни вернул французской элегии «естественность авторских чувств и переживаний», чем вывел жанр из ряда «недостойных» малых форм³⁰⁷. «Парни — первый поэт XVIII века, — замечает Е. Эткинд, — стихи которого были не абстрактно-обобщенным безличным набором традиционно-элегических формул, но непосредственно-лирическим выражением чувств единственной в своих переживаниях человеческой личности»³⁰⁸. Поэт отказался от названий стихотворений, дав их под номерами. Поскольку вся книга Парни была посвящена возлюбленной поэта с условным именем Элеонора, прочитывалась она как лирический роман. В результате был заложен интерес к циклизации, непосредственно связанной с фрагментацией отдельных составляющих общей картины. С точки зрения стиля, образцом для француза служили элегии Тибулла и Проперция — поэтов, которые в этот момент считались более нежными и искренними, нежели «рациональный» Овидий.

Парни дал в своей книге небывалую по широте гамму психологических состояний, которые отражаются уже в названиях переводимых русскими поэтами отрывков: «Боязнь любви» (1824, А. Н. Глебов), «Скромность» (1810, В. Л. Пушкин), «Ложный страх» (1810, К. Н. Батюшков), «Охлаждение» (1829) и «Досада» (1829, Н. А. Маркевич), «Слабость» (1818, В. И. Туманский), «Блаженство» (1812, М. В. Милонов). При этом эффект циклизации ставил в центр «романа в элегиях» единого лирического субъекта, представляющего во всей своей психологической сложности. Впрочем, по большому счёту, язык этой сложности ещё предстояло разработать — и это касается не только Парни, но и его русских переводчиков.

В поэтике Парни были заложены элементы, которые можно было противопоставить мечтательному сентиментализму — в этом смысле книга обгоняла эпоху, особенно на уровне замысла. Но в России адекватный этому замыслу язык был выработан лишь к 1820-м годам. А предыдущее десятилетие прошло в поисках — и обращения к поэзии Парни показывают, как постепенно прокладывается колея для новой жанровой модели.

³⁰⁶ Сорокина Я. А. Элегия в системе лирических жанров XVIII века: Опыт сравнительного анализа: Дисс.... канд. филол. наук. Москва, 1998. С. 15.

³⁰⁷ Сорокина Я. А. Указ. соч. С. 19–20.

³⁰⁸ Эткинд Е. Г. Указ. соч. С. 134.

Первое обращение К. Н. Батюшкова к Парни было очень ранним — 1804–1805 годы. Появившаяся тогда «Элегия» (1805) написана на языке «унылой» жанровой модели, которая в эти годы только складывается. В «Ложном страхе» (1810) картина усложняется:

Помнишь ли, о друг мой нежный!
 Как дрожащая рука
 От победы неизбежной
 Защищалась — но слегка?
 Слышен шум! — ты испугалась!
 Свет блеснул и вмиг погас;
 Ты к груди моей прижалась,
 Чуть дыша... блаженный час!³⁰⁹

В. Э. Вацуро замечает, что «Парни для Батюшкова — не психолог, не автор первого „романа в элегиях“», — а воплощение легкости, артистизма, духовной свободы, противостоящей тяжелым и натужным имитациям таланта»³¹⁰ — но приведённый отрывок показывает психологический потенциал изобразительности. Вся картина построена на психологических деталях, дающих небывалую нюансировку состояния: «дрожащая рука», слабая защита, испуг и «блаженная» для героя реакция на него. Это — новый язык будущей элегии. Но далее «Ложный страх» развивается как идиллия, оставляющая парочку, живущую в мире античных богов, наедине друг с другом в отрыве от всего остального мира. Есть здесь и элемент салонного мадригала, венчающегося остроумным пуантом, в котором зашифровано признание. Это ещё сложно назвать элегией. В русской традиции это пока некое неустоявшееся образование.

В поэтическом разделе «Опытов в стихах и прозе» Батюшкова значительный пласт составляют элегии «из Тибулла» и «из Парни» — это стихи одного рода, хотя с оглядкой на первоисточник они пишутся разными размерами. Субъект этих элегий — любящий человек, разлучённый с возлюбленной либо преданный ею. У Тибулла лирическая ситуация крайне проста — переживание разлуки (кроме «Тибулловой элегии XI»). Эта ситуация, несмотря на разнообразное риторическое оформление, чередующее обращения к богам и возлюбленной, воспоминания о сценах счастья и изображения сцен счастья будущего,

³⁰⁹ Французская элегия XVIII–XIX веков... С. 75.

³¹⁰ Вацуро В. Э. Французская элегия XVIII–XIX веков и русская лирика пушкинской поры // Французская элегия XVIII–XIX веков... С. 31.

остаётся неизменной. В «Мщении. Из Парни» (1816) ситуация сложнее: здесь имеет место предательство любимого человека, а значит, раскрывается куда более противоречивый комплекс чувств, который выливается в обещание «коварному сердцу» преследовать его в виде ужасающего «привиденья». Этот финал — по сути, балладный: он переводит психологическую ситуацию в сюжет о явлении посланника с того света. К этому же сюжету Батюшков обращается и в следующем сразу за «Мщением» стихотворении «Привидение. Из Парни». Наоборот, элегии «из Тибулла» клонятся, скорее, в сторону «унылой» жанровой модели. При этом очень показательны, что Батюшков в своё основное собрание наряду с оригинальными стихами вставляет переводы — поэт таким образом демонстрирует то, что на уровне жанра уже присвоено, но пока не переведено.

К условному циклу таких переводов примыкает по степени своей жанровой неустроенности и ряд оригинальных произведений Батюшкова. Так, примечательны три следующих друг за другом стихотворения — «Воспоминание» (1809), «Воспоминания» (1815) и «Выздоровление» (1807–1809). Они варьируют, по сути, один мотив, поскольку лирический сюжет «Выздоровления» тоже совершается в пространстве воспоминания. Но первое из этих произведений написано по канону «кладбищенской элегии», второе стилизовано под отрывок из Тибулла, и только третье, как кажется, нащупывает будущую жанровую модель аналитической элегии. В основу этой элегии лёг биографический эпизод: в 1807 году Батюшков после ранения попал в дом рижского купца, к дочери которого и обращено стихотворение.

Уж очи покрывал Эреба мрак густой,
Уж сердце медленнее билось,
Я вянул, исчезал, и жизни молодой,
Казалось, солнце закатилось.
Но ты приблизилась, о жизнь души моей,
И алых уст твоих дыханье,
И слезы пламенем сверкающих очей,
И поцалуев сочетанье,
И вздохи страстные, и сила милых слов
Меня из области печали,
От Орковых полей, от Леты берегов
Для сладострастия призвали.
Ты снова жизнь даешь; она — твой дар благой,
Тобой дышать до гроба стану.

Мне сладок будет час и муки роковой;
Я от любви теперь увяну.³¹¹

В этой элегии у Батюшкова совершается прорыв из сферы воспоминания в настоящее, причём этот прорыв сопровождается *эволюцией* лирического субъекта. Эволюция в данном случае была *биографическим* фактом — возможно, это помогло ей проникнуть в поэзию. В «кладбищенской» элегии лирический субъект — константа, в «унылой» мы застаём его уже разочарованным — эволюция хотя и заложена в подтекст лирического сюжета, но шаблонна. Риторика Тибулла ничего не меняла в лирическом субъекте, изобразительный психологизм Парни — по крайней мере, в тех стихотворениях, которые Батюшков перевёл, — тоже не преображал героя. Между тем, в аналитической элегии лирический субъект эволюционирует вместе с переживанием, а направление развития переживания заранее не известно. Лирический субъект Батюшкова возрождён для жизни и «сладострастия». Если в начале стихотворения он умирал от «болезни», то теперь увядает «от любви» — в последнем утверждении, конечно, просматривается галантный ход, характерный для мадригала. Да и «сладострастие» — одно из ключевых слов поэзии рококо, объединяющее все возможные разновидности физического и духовного наслаждения. Примечательно и то, что «сладострастие» фактически оказывается здесь синонимом «жизни» — это необычно для знакомого русской поэзии элегического субъекта. А ведь если вспомнить биографическую основу стихотворения — например, ранение и последовавшее затем исцеление, — то надо признать, что трактовка этого сюжета с позиций галантной поэзии для позднейшей аналитической элегии представима с трудом: мадригал не умеет работать с драматическим материалом. Но ко времени написания «Выздоровления» аналитической элегии ещё нет, Батюшкову не на что ориентироваться при работе с выбранным сюжетом, кроме традиции любимой им «лёгкой поэзии».

Аналитическая элегия вообще переняла у Парни двойственность, нехарактерную для элегиков нового века, — в центре этой элегии, безусловно, чувствительный человек, но её стиль — светский, местом действия в ряде случаев и вовсе оказывается салон. Для представителей сентиментальной эстетики, воспевающей уединение и видящей в свете фальшь и, в конечном счёте, перспективу неизбежной гибели истинных чувств, эта двойственность была как минимум непривыч-

³¹¹ Батюшков К. Н. Указ. соч. С. 214.

на. Ни «кладбищенская», ни «унылая» элегии — жанровые модели, сложившиеся к тому времени, — её не знали.

«Легкая поэзия» — порождение салонной аристократической культуры — входит в формирующуюся сентиментальную и преромантическую 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»³¹². В. Э. Вацуро подчёркивает, что в случае с Батюшковым лирическим субъектом элегии стал не условно «руссоистский» тип, «принадлежащий более природе, чем социуму, и живущий в сфере индивидуальной морали», а «вольтерьянский» — «ориентированный на мир цивилизации и область материальных и духовных общественных отношений»³¹³.

Но нужно сказать, что завоевания Батюшкова в сфере аналитической элегии были слишком незаметны современникам, чтобы оказать серьёзное воздействие, каковое, например, оказала его историческая элегия. Гораздо более решительным переводчиком Парни оказался Д. Давыдов, на которого уже непосредственно будет ориентироваться Пушкин. Вот финал его вольного перевода одного из стихотворений Парни, показывающий, что именно переводит Давыдов:

Но нет!.. О, гнев меня к упрекам не принудит:

Чья мертвая душа тобой оживлена,

Тот благодати твои век, век не позабудет!

Его богам молитва лишь одна:

Да будет счастлива она!..

Но вред ли счастье твоим уделом будет! (1816)³¹⁴

Здесь прежде всего изображается сама *речь* человека, в котором одновременно борются любовь, «гнев», великодушие, благодарность за прошлое и трезвый анализ, позволяющий выдать финальный вердикт. Нетрудно увидеть в этих стихах и прообраз пушкинского «Я вас любил...» (1829). Стихотворение осложнено обилием пауз, восклицательных знаков, собственно восклицаниями, вольным размером, позволяющим подчинять ритм экспрессии поэтической речи. Нетрудно увидеть, насколько Парни Батюшкова отличается от Парни Давыдова — первый брал сюжетику, второй — речевую экспрессию. «Элегия

³¹² Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. С. 90–91.

³¹³ Вацуро В. Э. Указ. соч. С. 108–109.

³¹⁴ Давыдов Д. Сочинения. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. С. 91–92.

VIII» (1817) Давыдова уже оригинальна, в ней он дал стиль французского поэта в наиболее концентрированном виде:

О, пощади! Зачем волшебство ласк и слов,
Зачем сей взгляд, зачем сей вздох глубокой,
Зачем скользит небережно покров
С плеч белых и с груди высокой?
О, пощади! Я гибну без того,
Я замираю, я немею
При легком шорохе прихода твоего;
Я, звуку слов твоих внимая, цепенею;
Но ты вошла... и дрожь любви,
И смерть, и жизнь, и бешенство желанья
Бегут по вспыхнувшей крови,
И разрывается дыханье!
С тобой летят, летят часы,
Язык безмолвствует... одни мечты и грезы,
И мука сладкая, и восхищенья слезы...
И взор впился в твои красы,
Как жадная пчела в листок весенней розы.³¹⁵

В отличие от тихого, размышляющего медитативного стиля, характерного для Батюшкова, этот стиль назван С. Сендеровичем ламентативным — громким, эмфатическим, драматическим³¹⁶. Этот стиль сложился ещё в элегии XVIII века, его можно встретить в «унылой» элегии, но там он реализуется на фоне статичного лирического субъекта, чей монолог складывается из поэтических клише. Теперь же субъект интересен в его внутренней эмоциональной подвижности — и это преобразует язык, который хотя и содержит ряд традиционных сравнений, но всё же нацелен теперь на детализацию стадий переживания («Я замираю, я немею», «цепенею») и проработку их мотивировок. И, конечно, «бешенство желанья», заимствованное Пушкиным, — это не то же самое, что галантное «сладострастье». Аналитическая элегия создаёт субъекта, который становится полем для борьбы страстей. В то же время в давыдовском варианте она стала очевидным образом клониться к «драматическому отрывку», в сторону внешней эффектности, а не внутренней глубины, и во многом — за пределы элегического.

³¹⁵ Давыдов Д. Указ. соч. С. 95.

³¹⁶ Сендерович С. Алетейя: Элегия Пушкина и «Воспоминание». С. 149.

1810-е годы, по большому счёту, стали временем, когда русская поэзия уже нашла основные элементы, из которых сложится аналитическая элегия. Свести эти черты воедино предстояло Е. А. Баратынскому и А. С. Пушкину.

БАРАТЫНСКИЙ И ПУШКИН: АНАЛИЗ ИЛИ САМО ПЕРЕЖИВАНИЕ?

Разработанная немецкими романтиками теория элегии делала её основной характеристикой принцип «смешанных ощущений» — как говорит И. Г. Гердер в статье «О подражании латинским элегиям», ода передаёт чистые чувства, элегия — смешанные. К таковым относится, например, сладкая меланхолия. Ещё раньше к психолого-эстетическому определению поля элегии подошёл Т. Аббт. В результате элегия начинает определяться не по форме или материалу, а по модусу «смешанных ощущений» — это особенно сильно в Германии конца XVIII века, где бурно развивающаяся эстетическая мысль порой опережает художественные свершения³¹⁷. Безусловно, с этими идеями были знакомы первые авторы обновлённых русских элегий. С. Сендерович отмечает, что Пушкин ознакомился с теорией смешанных ощущений по статье французского критика Конрада Мальт-Брена «Рассуждение об элегии», опубликованной в 1814 году в «Сыне отечества»³¹⁸. Там критик увязывает элегический дистих с теорией смешанных ощущений: «Величественный размер *экзаметра* и живой ход *пентаметра* были, так сказать, изображением двутонной лидийской флейты, и, подобно ей, услаждали слух приятным смешением силы и легкости, живости и спокойствия»³¹⁹. Впрочем, особые качества элегии просматривались прежде всего на фоне оды. Но на деле в полной мере реализоваться принципу смешанных чувств было суждено лишь в аналитической элегии, которая фокусировалась как раз на *смешении* переживаний, на их сложности, тогда как у остальных жанровых моделей само переживание оказывалось сопутствующим — и, как правило, достаточно простым — элементом.

³¹⁷ См. об этом Ziolkowsky Th. The Classical German Elegy. 1795–1950. Princeton; New Jersey, 1980. P. 76–88.

³¹⁸ Сендерович С. Указ. соч. С. 116.

³¹⁹ Рассуждение об элегии. Соч. Мальтебрена. Сын отечества. 1814. № 51. С. 216.

Для развития аналитической элегии, на начальном этапе ассоциировавшейся едва ли не исключительно с любовной сюжетикой, важным событием стало открытие мотивов разочарования и даже «неспособности любить», которые выступали как «отражение „болезни времени“»³²⁰. Появлением второго — отрицательного — полюса в некотором смысле задавалась условная система психологических координат, в которой личность выглядела уже более сложно.

Формирование оригинальной аналитической элегии происходило в 1819–1821 годы в творчестве Е. Баратынского. «Многое он (Баратынский — В. К.) почерпнул и в девяти книгах элегий Парни, который в его интерпретации превращался из поэта эротического (так его воспринимал, в частности, Батюшков) в поэта психологического, — пишет В. Э. Вацуро. — Баратынского интересует становление и динамика психологических состояний, фазы любовного чувства. Эмоция его героя изменчива и противоречива. „Охлаждение“, „разочарование“ оказываются понятиями сложными и внутренне неоднородными»³²¹. Разочарованным был и лирический субъект «унылой» элегии, но Баратынский первым попытался психологически мотивировать его состояние³²² — это был шаг, который превращал типового «унылого» героя в сложную личность со своей индивидуальной судьбой.

Классикой элегии раннего периода творчества Баратынского стало «Разуверение» (<1821>), которое можно привести целиком:

Не ищущай меня без нужды
Возвратом нежности твоей:
Разочарованному чужды
Все обольщенья прежних дней!
Уж я не верю увереньям,
Уж я не верую в любовь,
И не могу предаться вновь
Раз изменившим сновиденьям!
Слепой тоски моей не множь,
Не заводи о прежнем слова,
И, друг заботливый, больного

³²⁰ Альми И. Л. Элегии Е. А. Баратынского 1819–1824 годов // *Альми И. Л. О поэзии и прозе*. С. 139.

³²¹ Вацуро В. Э. Е. А. Баратынский // *История русской литературы*: В 4 т. Т. 2. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1981. С. 382. URL: <http://www.feb-web.ru/feb/boratyin/critics/irl-380-.htm>

³²² См. об этом: Фризман Л. Г. *Жизнь лирического жанра*. М.: Наука, 1973. С. 102.

В его дремоте не тревожь!
Я сплю, мне сладко усыпление;
Забудь бывалые мечты:
В душе моей одно волненье,
А не любовь пробудишь ты.³²³

Это не просто субъект «унылой» элегии — тот апеллировал, как правило, к небесам или к своему прошлому, здесь же разочарованный герой показан в конкретной ситуации «искушения» «нежностью». Его слова призваны объяснить адресату, почему он этому искушению не может поддаваться. Но, как верно замечает И. Альми, не способный любить герой, однако, способен волноваться и увлекаться: «психологическое открытие промежуточных, „оттеночных“ душевных движений видоизменяло саму тему разочарования, с которой было связано появление „унылой“ элегии. Разочарованность теряла свой абсолютный, декларативный характер, а разочарованный герой — свою необыкновенность и исключительность»³²⁴.

Аналитическая элегия — это почти всегда послание конкретному адресату, которому лирический субъект берётся объяснить, что он чувствует прямо сейчас. Аналитическая элегия очевидным образом граничит с жанром *лирического послания*. Эта элегия, в отличие от других, *ситуативна* — настоящее время играет в ней особенно важную роль, поэтому элегия такого рода зачастую звучит как драматический отрывок — монолог лирического субъекта, находящегося в определённой ситуации, которая по сравнению с ситуациями «кладбищенской» или исторической элегии кажется бытовой. В то же время аналитическая элегия впервые подала лирического субъекта как существо не просто внутренне изменчивое, но изменяющееся *прямо сейчас*. Аналитическая элегия открыла внутренний мир человека в его *текущей динамике*. Предыдущие жанровые модели имели хоть и разные, но статичные представления о лирическом «я».

В разделе, посвящённом «унылой» элегии, уже приходилось отмечать, что этот вид элегии вовсе не растворился в аналитической. Более того, говорить, что «унылая» элегия, переродившись, дала аналитическую — большая натяжка. У «унылой» элегии собственная, во многом иррациональная картина мира, полагающая предел психологизму: иррационален сам внутренний тупик. В аналитической элегии тупика нет — если абсолютизировать, то *из любого состояния в ней*

³²³ Баратынский Е. А. Полное собрание стихотворений. С. 79.

³²⁴ Альми И. Л. Указ. соч. С. 143.

есть выход в любое состояние. Именно поэтому лирический сюжет в элегии такого рода, несмотря на типологическую заданность, обладает огромным потенциалом новизны. И, конечно, можно говорить об определённой *рациональности* аналитической элегии. Лирический субъект или поэтическое сознание всегда как будто *лучше всех* видит мотивировку своего переживания.

Успех Баратынского был сразу замечен Пушкиным — уже в 1822 году в письме П. Вяземскому он пишет, что тот «более чем подражатель подражателей» и «полон истинной элегической поэзии»³²⁵. К этому времени сам Пушкин занимается примерно тем же, что и Баратынский — берёт сюжетный комплекс «унылой» элегии и наполняет его внутренними психологическими мотивациями. Так происходит, например, в элегиях «Погасло дневное светило...» (1820) и «Мой друг, забыты мной следы минувших лет...» (1821). Примечательно, что в обеих элегиях «уныние» находит психологическое разрешение и в результате преобразуется.

Мой друг, забыты мной следы минувших лет
И младости моей мятежное течение.
Не спрашивай меня о том, чего уж нет,
Что было мне дано в печаль и в наслажденье,
Что я любил, что изменило мне.
Пускай я радости вкушаю не вполне;
Но ты, невинная! ты рождена для счастья.
Беспечно верь ему, летучий миг лови:
Душа твоя жива для дружбы, для любви,
Для поцелуев сладострастья...³²⁶

Холодный, опытный лирический субъект ведёт разговор с «невинной», «рожденной для счастья» особой, чья душа ещё «жива для дружбы, для любви» — он знает всё, что с нею должно произойти. Согласно традициям «унылой» элегии, лирический субъект должен описать путь духовного охлаждения и предостеречь неопытную девушку. Но со второй половины стихотворения жанровая модель меняется. Оказывается, что лирический субъект не разочарован, он боится напугать девушку «безумствами и страстями», которые имели место в его прошлом. Более того, выясняется, что он не только любит адресата послания, но и «счастлив», что для субъекта «унылой» элегии совсем уж невообразимо. Вот финал:

³²⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в десяти томах. Т. X С. 42.

³²⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в десяти томах. Т. II. С. 59.

Нет, милая моя,
 Лишиться я боюсь последних наслаждений.
 Не требуй от меня опасных откровений:
 Сегодня я люблю, сегодня счастлив я.

Пушкин как раз демонстрирует способность аналитической элегии выводить из тупика, преображать привычные состояния. В «унылой» элегии каждый мотив работает на то, чтобы утвердить иррациональный разлад человека с миром. А здесь привычный комплекс мотивов «унылой» элегии оказывается лишь отправной точкой в ситуации, когда герой просчитывает возможность «откровений», приходит к пониманию их опасности — причём опасность мотивирована «чистотой» возлюбленной — и решает любить и жить сегодняшним днём.

В январе 1824 года Пушкин пишет в письме А. Бестужеву: «Баратынский — прелесть и чудо, „Признание“ — совершенство. После него никогда не стану печатать своих элегий»³²⁷. Он имеет в виду вполне конкретный свой текст — элегию «Простишь ли мне ревнивые мечты...», оконченную в ноябре 1823 года. Элегия Баратынского, которая через десять лет была переделана и публиковалась затем уже без названия («Притворной нежности не требуй от меня...»), построена, на первый взгляд, на том же приёме, что и пушкинская.

Притворной нежности не требуй от меня;
 Я сердца моего не скрою хлад печальный:
 Ты права, в нем уж нет прекрасного огня
 Моей любви первоначальной.
 Напрасно я себе на память приводил
 И милый образ твой, и прежние мечтанье:
 Безжизненны мои воспоминанья!
 Я клятвы дал, но дал их выше сил.³²⁸

А вот начало пушкинского стихотворения:

Простишь ли мне ревнивые мечты,
 Моей любви безумное волненье?

³²⁷ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в десяти томах. Т. X. С. 78.

³²⁸ Баратынский Е. А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 2. Часть 1. М.: Языки славянской культуры. 2002. С. 63-64.

Ты мне верна: зачем же любишь ты
 Всегда пугать мое воображенье?³²⁹

Оба стихотворения — это психологический комментарий, попытка разъяснить возлюбленной то, что в сжатом виде у Баратынского выражено в первых же строках, у Пушкина — в финале: «Не знаешь ты, как сильно я люблю, / Не знаешь ты, как тяжко я страдаю». Но в одном случае перед нами «беспощадная трезвость видения» и «способность доходить до конца в самых нелестных представлениях о себе самом»³³⁰, в другом — «безумное волнение любви» и полная сконцентрированность на контакте с другим. Баратынский в некотором смысле дошёл до предела анализа — дальше развитие переживания невозможно, поскольку само переживание фактически ампутировано. Такое развитие сюжета заставляет ожидать полного отрыва лирического субъекта от жизни — но его не происходит: лирический субъект элегий Баратынского балансирует на последнем рубеже. Эта лирическая ситуация ложится и в основу сюжета элегии «Из А. Шенье» (<1828>), где унылый человек, искушаемый смертью, вдруг пугается могилы:

...И далеко ишу, как жребий мой не строг,
 Я жить и бедствовать услужливый предлог.³³¹

Это — тоже аналитическая элегия, но она показывает логику совсем другого переживания. Особенность данной жанровой модели как раз состоит в том, что переживание может быть, по большому счёту, любым.

Индивидуальные черты героя Баратынский подаёт в их «трагической универсальности» и «всеобъемлемости», «на которую никогда не отваживалась старая элегия», он стремится к общему, тогда как Пушкин — к частному³³². Предложенное Л. Я. Гинзбург различие дедуктивной и индуктивной поэтической логики хорошо работает в случае с этими поэтами. «В лирике индукция — это единичность поэтической ситуации», — отмечает Гинзбург³³³. Это путь Пушкина;

³²⁹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в десяти томах. Т. II. С. 161.

³³⁰ Альми И. Л. Указ. соч. С. 146.

³³¹ Баратынский Е. А. Полное собрание стихотворений. С. 142.

³³² Грехнев В. А. Лирика Пушкина. С. 138.

³³³ Гинзбург Л. Я. Частное и общее в лирическом стихотворении // Гинзбург Л. Я. Литература в поисках реальности. С. 96.

Баратынский же постепенно шёл к своей монументальной элегии «Осень» (1836–1837, <1841>), в которой картина осени выводит на уровень осмысления места человека в мире.

Примечательно, что Пушкин свою элегию 1823 года всё же напечатал — вполне вероятно, что после первого восхищения «Признанием» Баратынского он увидел, что идёт другим путем. «Пушкину нужно иное — показать движение чувства от легкого подозрения к самовнушению и затем отбросить наваждение резким контрастом: „Но я любим...“»³³⁴. Так, отмечает Вацуро, Пушкин создавал аналитическую элегию, отличную и от «унылой», и от обновлённой элегии Баратынского.

Выдвигая на первый план переживание, аналитическая элегия в некотором смысле *отодвигает* лирического субъекта — это напрямую касается Баратынского. И. Семенко пишет о том, насколько аналитизм поэта не соответствовал канонам байронизма, выдвигавшего «на первый план личный склад характера», проявления которого не вызывали сомнения в их подлинности³³⁵. Особенность же Баратынского в том, что он в некотором смысле ослабил *связь между переживанием и переживающим* — у него переживание имеет собственную, часто иллюзорную логику, которая не столько раскрывает, сколько *прячет* переживающего.

Пушкин подчинил аналитическую элегию логике самого переживания, тогда как Баратынский поставил во главу угла собственно психологический анализ с некоей внеположенной точки зрения. Без сомнения, Пушкин проложил магистральный путь жанра, Баратынский — альтернативный, также имеющий последователей. Например, он совершенно неожиданно возродился в аналитической по своей природе поэзии И. Бродского, который сам упоминал о преемственности по отношению к предшественнику. Историческая победа пушкинской модели аналитической элегии подчёркивалась ещё и тем обстоятельством, что позднейшие достижения Баратынского хотя и связаны с элегией, но — не с аналитической: из сферы психологии поэт ушёл, чтобы увидеть человека на фоне жизни и смерти, судьбы и природы, за что и получил звание «метафизического поэта»³³⁶. А Пушкину ещё предстояло написать свои классические элегии «Я помню чудное мгнове-

³³⁴ Вацуро В. Э. К истории элегии «Простишь ли мне ревнивые мечты...» // Вацуро В. Э. Пушкинская пора. СПб.: Академический проект, 2000. С. 125.

³³⁵ Семенко И. Поэты пушкинской поры. С. 227–228.

³³⁶ См.: Pratt S. Russian Metaphysical Romanticism: The Poetry of Tjutchev and Boratynskii. Stanford: Stanford University Press, 1984.

ные...» (1825), «Под небом голубым страны своей родной...» (1826), «Я вас любил...» (1829), которые закрепляли канон аналитической жанровой модели, но — внося в него важные изменения.

ПОЭТИКА ВНУТРЕННЕГО ОТЧЁТА

Изначально тяготевавшая к драматическому отрывку и стилистике ламентации аналитическая элегия, что проявилось не только у Давыдова, но и в творчестве Пушкина с Баратынским начала 1820-х годов, уже ко второй половине десятилетия преобразуется. Ламентация у Пушкина вытесняется *медитацией* — вместо сценического срывающегося голоса лирического героя звучит спокойный внутренний монолог. «Пушкин в своем стремлении к лирической подлинности разработал ряд ситуаций, которые обуславливают внутренний монолог, внутреннюю речь, — пишет С. Сендерович. — Это происходит тогда, когда речь обращена не к внешнему, а к внутреннему адресату, не к человеку, а к его образу»³³⁷. В работе, посвящённой пушкинскому «Воспоминанию» (1828), Сендерович точно замечает: «В медитативном стиле самом по себе таились возможности, превосходившие стилистический уровень. В противоположность ламентации, медитация создаёт условия для элегии без внешних опознавательных признаков. Здесь всё в смысловом строе, и следовательно, формирующие силы жанра, не имея иных опор, уходят вглубь»³³⁸. Коммуникативная ситуация объяснения с адресатом, столь явно выражаемая в аналитической элегии на начальном этапе её развития, теперь принимает форму внутреннего отчёта перед самим собой об этих отношениях. Вместо того чтобы *показывать* переживающего, элегия двинулась в сторону осмысления отношений лирического «я» и «другого».

В данном случае, видимо, нужно говорить об узком значении слова «медитация» — в связи с тем, что в литературоведении разработано представление о медитативной лирике, согласно которому медитативность становится определяющей характеристикой лирического произведения как такового³³⁹. В противовес универсальной медита-

³³⁷ *Senderovich S.* Внутренняя речь и терапевтическая функция в лирике: о стихотворении Пушкина «Я вас любил» // *Revue des études slaves*. Tome 59, f. 1–2, 1987. P. 315–325.

³³⁸ *Сендерович С.* Алетейя: Элегия Пушкина «Воспоминание»... С. 150.

³³⁹ См. об этом: *Поспелов Г. Н.* Лирика среди литературных родов. М.: Изд-во Московского ун-та, 1976. С. 62–100.

тивности лирического произведения хотелось бы выделить особую медитативность аналитической элегии, предполагающую *осмысленное переживание отношений с «другим»*. М. М. Бахтин первым на примере пушкинской элегии «Для берегов отчизны дальней...» (1830) показал, как в лирическом произведении *внутри речи лирического субъекта* может совершаться ценностный диалог³⁴⁰. Если медитация в «кладбищенской» элегии представляла собой размышление о человеке как смертном существе, если в исторической элегии мы видели особое внеличное историческое воспоминание-мечту, то в аналитической элегии медитация напрямую направлена во внутренний мир лирического «я», которое перерастает из статуса лирического субъекта в статус «лирического героя» — он «и носитель сознания, и предмет изображения», более того — он становится собственной темой³⁴¹. «Носителем сознания» и «предметом изображения» был и герой элегии «Простишь ли мне ревнивые мечты...», но лишь постольку, поскольку этого требовала ситуация объяснения с возлюбленной. Теперь же сценическая ситуация исчезает, а лирическое «я» объясняется с самим собой. Аналитическая элегия становится рефлексивной. Событием аналитической элегии оказывается своеобразное открытие лирическим героем собственного «я», которое предстаёт переживающим. Переживание, в свою очередь, вписано в, как правило, человеческие отношения, которые, по сути, и пробуждают поэтическое сознание. Стиль этой элегии становится более упорядоченным и спокойным на протяжении стихотворения — в медитативной аналитической элегии он перестаёт принадлежать переживающему герою; теперь стиль принадлежит автору, хотя разграничение этих инстанций на ценностном уровне осуществить трудно. Можно сказать только о том, что предполагаемый момент рефлексии, невольно изображающийся в такой элегии, отстоит во времени от кульминационного момента самого переживания; по большому счёту, такой временной зазор — условие всей архитектурной конструкции в этой жанровой модели. По этой причине в аналитическую элегию входит мотив, которого не было в «Признании» Баратынского и элегии «Простишь ли мне ревнивые мечты», — это мотив *памяти*.

³⁴⁰ См.: Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Работы 20-х годов. Киев: Next, 1994. С. 73–77.

³⁴¹ См.: Корман Б. О. Избранные труды. Теория литературы. Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2006. С. 322; Бройтман С. Н. Лирика в историческом освещении // Теория литературы: в 4 томах. Т. III. Роды и жанры. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 439–441.

Жанровая модель аналитической элегии на этапе её возникновения примечательна тем, что в ней напрямую не работают привычные для элегии мотивы воспоминания, памяти, прошлого. Прошлое здесь дано как накопленный психологический опыт — это *прошлое самого переживания*, необходимое для того, чтобы понять логику его развития. Так, в пушкинском «Желании славы» (1825) в лирическом монологе показано, как любовь к женщине проходит целый ряд стадий, приводящих к заданному названием ощущению: «купоение негой» — «измены» — «затмение» — «желание славы». Вот этот неочевидный *путь переживания* определяет особенность лирического сюжета любого стихотворения, написанного в жанре аналитической элегии. Сама сюжетика внутреннего пути в аналитической элегии остаётся. Но теперь лирический герой непосредственно в акте рефлексии формирует своё представление об уже совершившемся внутреннем пути — он наделяет его смыслом, извлекает опыт. В этом контексте пушкинская элегия «К***» («Я помню чудное мгновенье...») (1825) — один из первых примеров обновлённой аналитической элегии, хотя и со своими оригинальными особенностями.

Воспоминание о поразившей встрече ещё долго звучит «В томленьях грусти безнадежной, / В тревогах шумной суеты»³⁴². Основной приём здесь — в небывалой роли, которая отводится в этих стихах «другому» — эта роль предопределяет и особенность аналитической жанровой модели. Все ключевые образы первой строфы — «чудное мгновенье», «мимолетное виденье», «гений чистой красоты» — представляют собой конструкции, не столько изображающие «другого», сколько оценивающие его и даже символизирующие. Недаром сам образ «гения чистой красоты» взят Пушкиным из символического поэтического языка Жуковского. На этом языке возлюбленная соприродна абсолюту. Её черты — «небесные», её отсутствие равносильно жизни «без божества, без вдохновенья». Символизация упрощает психологический по своей сути лирический сюжет, на всех своих этапах он довольствуется романтическими клише: «Бурь порыв мятежный / Рассеял прежние мечты» и т.д. В сущности, от поэтики этого стихотворения один шаг до совсем не элегического «Пророка» (1826) с его символическим сюжетом общения с Творцом. Однако в «Я помню чудное мгновенье...» этот язык используется в служебной роли — он подчинён элегической основе, которая позволяет прочитывать символические образы как психологические, а лирический сюжет понимать как возвращение любви и полноты внутренней жизни.

³⁴² Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в десяти томах. Т. II. С. 267.

Чистый стилистический вид аналитическая медитация приобретает в стихотворении «Под небом голубым страны своей родной...» (1826), в котором средствами аналитической элегии разрабатывается лирическая ситуация элегии на смерть, в «Воспоминании» (1828), которое, несмотря на то, что может быть прочитано как «ночная» элегия, сохраняет мощное рефлексивное начало. Аналитизм этой элегии подкреплён ещё и тем, что роль «другого», чьё появление заставляет лирического героя проделать определённый внутренний путь, играет воспоминание. Воспоминание здесь — олицетворённый образ «другого»: другого человека, другого времени (дня и жизни), другой системы ценностей. События на именно встреча с «другим». Пример данного стихотворения показателен тем, что в нём ясно предстаёт необходимый для аналитической элегии ценностный спор между поэтическим сознанием и «другим». «Другой» — необходимое онтологическое условие самоопределения поэтического сознания. Именно при пересечении ценностных контекстов определяются сами контексты. Именно Пушкин впервые утвердил в русской поэзии новую исходную художественную ситуацию — «единичное, психологически конкретное событие» в отличие от «суммарной эмоции или вечной темы» риторического искусства³⁴³. Важно и то, что это «психологически конкретное событие» предполагает исключительную роль «другого». В «кладбищенской» и исторической элегии этот «другой» был условен, умозрим; в «унылой» элегии в его роли выступала сама судьба; в аналитической элегии он — причина рефлексии, на его восприятии строится медитация. Вот, к примеру, «Элегия» (1825) Н. М. Языкова:

Меня любовь преобразила:
Я стал задумчив и уныл;
Я ночи бледные светила,
Я сумрак ночи полюбил.
Когда веселая зарница
Горит над дальнею горой,
И пар густеет над водой,
И смолкла вечера певичка,
По скату сонных берегов
Брожу, тоскуя и мечтая,
И жду, когда между кустов

³⁴³ См.: Гинзбург Л. Я. О лирике С. 189, а также: Бройтман С. Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. М.: РГГУ, 2008. С. 85.

Мелькнет условленный покров
Или тропинка потайная
Зашепчет шорохом шагов.
Гори, прелестное светило,
Помедли, мрак, на лоне вод:
Она придет, мой ангел милый,
Любовь моя, — она придет!³⁴⁴

Казалось бы, адресат здесь так и не появился, но всё стихотворение строится на сюжете осознанного внутреннего преобразования любовью, меняющего восприятие лирического героя: он и «задумчив», и «уныл», он ловит в пейзаже детали и звуки, он полон ожиданием появления возлюбленной. Встреча с «другим» здесь, по сути, состоялась ещё до его появления — она и стала главным событием лирического высказывания.

Аналитическая элегия опережала своё время — в ней разрабатывался реалистический психологический язык будущей «поэзии действительности». Л. Я. Гинзбург точно замечает, что в этот момент «традиция элегии с ее поэтической отвлеченностью и традиция дружеского послания с „домашней семантикой“ скрестились»³⁴⁵. Об этом «скрещении» свидетельствует и типовая лирическая ситуация непосредственного обращения к адресату в аналитической элегии, куда невольно теперь переносились стилистические наработки послания. «Послание широко раздвинуло область художественной свободы, настаивая на правах творческой фантазии формировать эстетическую реальность, не считаясь с запретами и ограничениями канонов, — пишет В. А. Грехнев. — Оно расковало композиционный „механизм“ русского лирического стиха и приблизило поэтическую речь к естественному течению живого слова. Интонационная свобода послания — предшественница тех гибких мелодических форм стиха, которые в истории романтической элегии боролись с однообразием „унылой“ элегической речи»³⁴⁶. Однако в 1820-е годы язык, к которому пришёл Пушкин, был почти не востребован — это были ещё годы засилья «унылых» элегий. А постдекабристские требования «поэзии мысли» толкали литературу в противоположную сторону — в сферу разработки метафизического и символического языка. Аналитическая элегия, пленяющаяся языком символов, двигалась в сторону романса,

³⁴⁴ Русская элегия XVIII — начала XX века. С. 324.

³⁴⁵ Гинзбург Л. Я. Указ. соч. С. 191.

³⁴⁶ Грехнев В. А. Лирика Пушкина. С. 10.

упрощающего сюжетику развития переживания, заменяющего психологическую деталь абстрактной формулой, но делая акцент на повторе и мелодике стихотворения. Пример из стихотворения А. В. Кольцова «К N...» (1830):

Опять тоску, опять любовь
В моей душе ты заронила
И прежнее, бывшее вновь
Приветным взором оживила.
Ах! для чего мне пламенеть
Любовью сердца безнадежной?
Мой кроткий ангел, друг мой нежный,
Не мой удел тобой владеть!
Но я любим, любим тобою!
О, для чего же нам судьбою
Здесь не даны в удел благой,
Назло надменности людской,
Иль счастье, иль одна могила!
Ты жизнь моя, моя ты сила!..³⁴⁷

Стихотворение развивает пушкинское «Я помню чудное мгновение» — предельная бесплотность основных образов, стилистические и порой явно избыточные клише («приветный взор», «любовь сердца безнадежная», «кроткий ангел», «друг мой нежный», «удел благой», «людская надменность»), повторы всех возможных образцов. Сюжетику здесь — от аналитической элегии, но язык в тот момент ассоциировался скорее с традицией «унылой» элегии образца Батюшкова и раннего Пушкина. Этот язык и пошёл в массовую поэзию — в основном им написаны бесчисленные аналитические элегии С. Надсона (например, «На разлуку» (1878), «Ты помнишь — ночь вокруг торжественно горела» (1879), «О любви твоей, друг мой, я часто мечтал» (1881), «Сжав чело горячими руками» (1883)).

А романс затем получил серьёзное развитие в поэзии А. Фета, Я. Полонского, А. Григорьева. По пути разработки символического языка двинется позже и аналитическая элегия Серебряного века: здесь сюжеты личных отношений начнут вырастать в мифы, изображающие борьбу разных начал.

Аналитическая элегия уже вполне сформировалась во всём многообразии в 1820-х годах, но оказалась почти не востребована своим

³⁴⁷ Кольцов А. В. Полное собрание стихотворений. С. 78.

временем. «Поздняя лирика Пушкина принесла плоды в поэзии Лермонтова, Некрасова; но сама по себе она и в 40-х годах не стала фактом широкого литературного звучания»³⁴⁸.

Между тем, уже входящие в литературу А. Фет, А. Майков, Ф. Тютчев стали осваивать ещё одну жанровую форму, которая возникла в пространстве поэтики аналитической элегии и на начальном этапе также связана с именем Пушкина.

ПОЭТИКА ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ОТРЫВКА

Эта глава посвящена не столько аналитической элегии, сколько жанру, который легко с нею спутать. Разговор о последнем нужен ещё и затем, чтобы объяснить, почему здесь не рассматривается в качестве элегий целый ряд текстов, которые прочитываются в таком качестве в научной литературе.

Выше было сказано об особом внимании аналитической элегии к совершающемуся переживанию — вследствие этого художественное время такой элегии укоренено в настоящем. В «кладбищенской» элегии медитация лирического субъекта совершается в пространстве вечности, в исторической элегии — в пространстве исторического прошлого, связанного историческим настоящим, в «унылой» элегии ключевую роль играет время утраченного «золотого века души». Но только аналитическая элегия *может* за пределы настоящего не выходить вовсе. Всё это создаёт почву для сближения аналитической элегии с жанром *антологической миниатюры*, который, по сути, заново сформируется в 1820-е годы.

Антологическая лирика получила своё название от названия сборников избранной древнегреческой поэзии. Этот термин начал активно бытовать в русской поэзии в начале XIX века — им назывались стихи, написанные в «античной» манере. В. Г. Белинский стал первым, кто сделал антологическую лирику предметом обстоятельной рефлексии — в 1841 году, когда рецензировал русский перевод «Римских элегий» Гёте³⁴⁹. Учитывая, что Белинский взялся рассмотреть не только последние сто лет русской поэзии, но через неё и собственно

³⁴⁸ Гинзбург Л. Я. Русская лирика 1820–1830-х годов // Поэты 1820–1830-х годов. Л.: Советский писатель, 1961. С. 104.

³⁴⁹ Белинский В. Г. Римские элегии. Сочинение Гете. Перевод Струговщикова // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 5. М.: Издательство Академии наук СССР, 1954. С. 229–263.

античную поэзию, и её европейские рецепции, к которым принадлежит и цикл Гёте, нужно заметить, что материал перед взором исследователя предстал огромный. Впервые обращая внимание на этот материал во всём его объёме, Белинский ставил своей целью показать органичность этого, на первый взгляд, чисто подражательного явления, которое, если присмотреться, требует самобытности, весьма развитого вкуса и совершенного мастерства. Но если в оправдании внимания к выбранному предмету критик преуспел, то в раскрытии сути самого предмета остался туманен, что, учитывая широту материала, не так уж удивительно.

«...Сущность антологических стихотворений состоит не столько в содержании, сколько в форме и манере», — отмечает Белинский, однако нащупать эту форму критику ещё не удаётся. «Простота и единство мысли, способной выразиться в небольшом объёме, простодушие и возвышенность в тоне, пластичность и грация формы — вот отличительные признаки антологического стихотворения³⁵⁰». Определение это, с одной стороны, вполне применимо вообще к идеальному лирическому стихотворению неканонической эпохи русской поэзии, начало которой связано с именем Пушкина, с другой — о форме мы в данном случае узнаём лишь главное: она, согласно фундаментальным положениям знакомой Белинскому немецкой эстетики, должна быть *органичной*: в это время уподобление художественного целого организму уже превратилось в общее место. «Из приведенных нами примеров ясно можно видеть, в чем состоит эллинизм формы»³⁵¹. Это, однако, не так — примеры, приводимые Белинским, слишком разнообразны и технически, и по строению художественного образа. Вот это и есть, пожалуй, главная проблема в работе с так называемой антологической лирикой: слишком разнородный материал может объединяться под этим наименованием. При этом исследователь, поддающийся искушению понимать антологическую лирику максимально широко, невольно прощается с надеждой ухватить искомую ещё Белинским «форму». Один из примеров — монография главного на сегодняшний день отечественного исследователя антологической лирики пушкинского времени С. А. Кибальника, сделавшего целый ряд весьма ценных наблюдений, но переведшего вопрос об антологической лирике в плоскость проблемы «возрождения античности в России»³⁵².

³⁵⁰ Белинский В. Г. Указ. соч. С. 257.

³⁵¹ Белинский В. Г. Указ. соч. С. 258.

³⁵² Кибальник С. А. Русская антологическая поэзия первой трети XIX века. Л.: Наука, 1990. С. 247.

Термин «антологическая лирика» объединяет слишком разные явления: античную технику и стилистику, античные образы и мотивы, которые зачастую венчаются именами античных богов и героев³⁵³, жанровые формы. Вопрос об особом «антологическом» жанре может показаться парадоксальным, ведь основные поэтические жанры европейской лирики — ода, элегия, сатира, эпиграмма, идиллия и др. — возводятся к античному корню. Однако каждый из этих жанров имеет собственную траекторию развития. При этом в разные периоды содержание понятия «антологическая лирика» определяется различными жанрами. Например, в первое десятилетие XIX века антологическая лирика — это прежде всего мадригалы и идиллия, основные жанры «лёгкой поэзии», увлечение которой начинается с Н. М. Карамзина. Эти два жанра — два направления дальнейшего пути, которые в поэзии Карамзина были ещё единым целым. Поэтика сентиментализма на начальной стадии одновременно является светской, а значит, мадригальной, и при этом проникнута идиллическими идеалами уединения на лоне природы. Следующие десять лет антологическая лирика — это преимущественно французская эпиграмма и дружеское послание, вобравшее и по-новому преломившее анакреонтические идеалы: это послания друзей-поэтов, чья жизнь — шумные пиры, чьё место сбора — Элизий, страна блаженных, в которой царит вечная весна.

1820-е годы в истории русской поэзии — период, когда канонические поэтические жанры ещё активно используются поэтами, но уже находятся в весьма подвижном состоянии. Это особенно важно для жанра, который можно считать сердцевинной антологической лирики в неканоническую эпоху. Данный жанр можно назвать «антологической миниатюрой» — сам термин предложен С. А. Кибальником, однако выделению характерных черт жанра учёный не уделил внимания.

Жанр антологической миниатюры формируется в 1820-е годы в творчестве Пушкина.

С. А. Кибальник отмечает, что ко времени Белинского сложилось два различных понимания того, что такое антологическая лирика. В первом случае она возводится к французским антологиям и традиции «лёгкой поэзии». Отсюда и жанровая традиция остроумных

³⁵³ Каждое такое имя потенциально может быть понято как особый мотивный комплекс, который может изучаться отдельно. Яркий пример: *Топоров В. Н.* Из истории петербургского аполлинизма: его золотые годы и крушение // *Топоров В. Н.* Петербургский текст русской литературы. СПб.: Искусство — СПб, 2002. С. 119–262. В этой работе рассматривается «аполлинический» текст русской поэзии, в центре которого — фигура Аполлона.

«мелких стихотворений» — басен, эпиграмм, мадригалов, эпитафий и т. д. Во втором случае эстетическим образцом выступают греческие антологии — в таких стихотворениях остроумию противопоставляются «наивность» и «пластичность», под которой надо понимать новую для эпохи чувственную предметность.

Используя элегический дистих, Батюшков, по мнению Кибальника, создавал нечто среднее между эпиграммой и элегией. Пушкин начинает схожим образом, однако к началу двадцатых годов в самой художественной практике им были нащупаны новые жанровые формы антологической лирики, единство которых осознано ко времени публикации в книге 1826 года³⁵⁴ раздела стихотворений «Подражания древним».

На первый взгляд, указанный раздел, в который вошли 12 стихотворений, получился довольно пёстрым — здесь присутствуют следы мадригала («Дева»), элегии («Редет облаков летучая гряда...»), «Муза», «Ночь»), идиллии («Дионея», «Земля и море», «Приметы»). Однако само присутствие в стихотворении определённых жанровых элементов для поэзии неканонической эпохи не означает, что стихотворение выполнено именно в этом жанре. Стихотворение в это время уже стало пространством жанровой борьбы. Как представляется, способ эстетического завершения, предложенный Пушкиным в этих стихотворениях, един, несмотря на разнообразие используемого жанрового материала. Этот способ завершения достаточно нов для своей эпохи.

С. А. Кибальник, назвавший «Подражания древним» фрагментами разных жанров, вполне точно уловил влияние фрагмента, но далее, как представляется, пошёл по ложному пути, попытавшись именно посредством категории фрагмента раскрыть жанровый феномен антологической лирики. «Антологические стихотворения Пушкина 1820-х годов, писанные шестистопным ямбом или александрийским стихом, не являются эпиграммами в собственном смысле слова. Они представляют собой лирические „отрывки“ элегического, идиллического или мадригального характера»³⁵⁵. Однако фрагмент — или «отрывок» — сам по себе не является жанром, тем более жанром лирическим. Скорее, речь идёт о выработанном эстетической мыслью эпохи *инструменте*, который позволяет поэту нового времени максимально точно фиксировать необходимый ему *образ целого*. А там, где есть художественное целое, есть и жанр, который это целое сформировал.

³⁵⁴ Стихотворения А. С. Пушкина. СПб., 1826.

³⁵⁵ Кибальник С. А. Указ. соч. С. 173.

Итак, Пушкин в «Подражания древним» помещает фрагменты, которые, несмотря на то, что выбраны вроде бы из разных жанров, схожим образом организованы. Схожесть в том, что во всех «подражаниях» отсутствует лирический сюжет, характерный для жанров, осколки которых в этих стихотворениях присутствуют. Фрагменты посвящены только фиксации лирических ситуаций, узнаваемых в качестве жанровых. В «Нереиде»: «я видел нереиду», «полубогиня грудь / Младую, белую как лебедь, воздымала / И пену из власов струею выжимала»³⁵⁶. Лирическая ситуация элементарна: «видел» и минимальное описание того, что именно. Приём, на котором основан жанр антологической миниатюры, состоит в том, что *большего не надо*. В этой конструкции — «наивность» античного переживания эстетической полноты: без рефлексий, показывающих, как внешний мир влияет на внутренний. Этот сюжет рефлексивных отношений внешнего и внутреннего принадлежит уже культуре, основанной на христианских ценностях, на представлении о том, что прекрасное — это *внутренняя* форма³⁵⁷. Пушкинская эпоха ещё более обострила этот сюжет — именно в это время категория целостности художественного мира фактически становится главным признаком удавшегося литературного произведения. Неудивительно, что именно эта эпоха заново оценила совершенно *другую* по отношению к самой себе — античность, девственно лишённую проблемы противостояния внутреннего и внешнего миров.

Тот же приём можно увидеть во всех стихотворениях, помещённых Пушкиным в раздел «Подражания древним». Так, в стихотворении «Редет облаков летучая гряда» (1820) присутствует лишь стержневой элемент аналитической элегии — «слабый свет в небесной тишине» «думы разбудил, уснувшие во мне», и после «я помню...» рисуется «наивная» гармоничная картина «мирной страны, где все для сердца мило»³⁵⁸. Это была бы аналитическая элегия, если бы в ней присутствовал лирический сюжет. Но фиксируется лишь одно внутреннее движение — пробуждение «дум». И далее нет развития — даётся лишь картина воспоминания. Взята лирическая ситуация, которая сама по себе должна стать объектом любования. Из аналитической элегии Пушкин сделал антологическую миниатюру.

³⁵⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10 томах. Т. II. С. 22.

³⁵⁷ См. об этом подробнее: Козлов В. И. Историчность категории художественного мира // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2008. № 3. С. 38–53.

³⁵⁸ Пушкин А. С. Указ. соч. С. 23.

Этот жанр требует только «взглянуть». Он подчёркивает спокойное, порой нарочито отрешённое эстетическое любование, отличное от романтического вовлечённого переживания. Отсюда — и особенности художественного времени антологической миниатюры. Несмотря на статичность, оно не столь просто. С одной стороны, время этого жанра воплощает идею «остановленного мгновенья», с другой — вырезая настоящее из прошлого и будущего, миниатюра помещает текущий запечатлённый момент в саму вечность. Эстетически прекрасный миг становится подобен звезде, горящей на тёмном небе.

Однако в рамках того же раздела своей книги стихотворений 1826 года Пушкин даёт второй жанровый вариант антологической миниатюры.

Стихотворение «Ночь» интересно уже тем, что в нём отсутствуют образы, которые были бы стилистически связаны с античной традицией. Это антологическая миниатюра, которая уже оторвалась от античного стилистического пласта. Её антологичность целиком — в способе эстетического завершения.

Мой голос для тебя и ласковый и томный
Тревожит позднее молчанье ночи темной.
Близ ложа моего печального свеча
Горит; мои стихи, сливаясь и журча,
Текут, ручьи любви, текут, полны тобою.
Во тьме твои глаза блистают предо мною,
Мне улыбаются, и звуки слышу я:
Мой друг, мой нежный друг... люблю... твоя... твоя.³⁵⁹

Особенность жанровой вариации в том, что лирический субъект — *внутри* ситуации. Отсюда — импрессионистичность в её изображении. Лирическая ситуация выводится по совокупности приведённых деталей. Получается картина ночного чтения стихов возлюбленной, результатом которого становится полная любовная гармония.

Надо отметить, что стихотворение «Ночь» написано в 1823 году, тогда как большинство миниатюр, вошедших в раздел, — в 1821. То есть второй жанровый вариант антологической миниатюры сложился у Пушкина несколько позже первого. В этом варианте есть уже знакомое нам изображение настоящего, вырванного из какого бы то ни было временного контекста. Однако то обстоятельство, что текущий момент дан изнутри лирической ситуации, впервые выдвигает

³⁵⁹ Пушкин А. С. Указ. соч. С. 152.

гает момент настоящего во всей полноте его *переживания* в качестве полноценного объекта эстетического любования. В первом жанровом варианте антологической миниатюры ценен не столько момент настоящего, сколько схваченная здесь и сейчас картина. Эти «здесь и сейчас» могли бы быть любимы, их наполнение не принципиально. А во втором жанровом варианте наполнение переживаемого настоящего и есть та картина, которой любитесь сам жанр антологической миниатюры.

Но нельзя не обратить внимания на то, насколько это стихотворение стилистически схоже с элегией «Простишь ли мне ревнивые мечты...», написанной в том же году. Оба стихотворения — драматические отрывки. Но элегия развивает лирический сюжет противоречивого переживания, а антологическая миниатюра лишь очерчивает миг настоящего. Несмотря на то, что в обоих стихотворениях мы слышим голос лирического субъекта, элегия — выразительна, миниатюра — изобразительна.

Это можно сказать и о стихотворении «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» (1829), хотя история изучения этого текста опиралась всегда лишь на элегическую традицию. «И характер темы (интимные переживания), и ее развитие (медитация) позволяют сразу почувствовать особенности жанра: перед нами элегия», — пишет В. Е. Холшевников, анализируя «На холмах Грузии...»³⁶⁰. Ю. Н. Тынянов определяет стихотворение как «одну из величайших элегий Пушкина»³⁶¹, от этого определения отталкивается в своём анализе стихотворения С. Н. Бройтман³⁶². Это жанровое определение трудно признать точным. С. М. Бонди, первым изучивший черновик этого стихотворения, весьма значимо напоминает, что Пушкин два раза напечатал эти стихи под названием «Отрывок», чем «определенно указывал на их композиционную незаконченность, на то, что они или остались недописанными, или представляют собой извлечение, отрывок более крупного написанного или ненаписанного произведения»³⁶³. Учёный впервые публикует и изначальный вид пушкинского стихотворения, с которым работали все позднейшие исследователи, не обратившие

³⁶⁰ Холшевников В. Е. «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» А. С. Пушкина // Анализ одного стихотворения. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1985. С. 101.

³⁶¹ Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. С. 231.

³⁶² См.: Бройтман С. Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. С. 24–32.

³⁶³ Бонди С. М. Черновики Пушкина: Статьи 1930–1970 гг. М.: Просвещение, 1978. С. 11.

внимания на *жанровую значимость* пушкинских правок. Изначально стихотворение было в два раза длиннее и действительно представляло собой элегию. Но поэт отрезает от элегии самую жанровую сердцевину — экскурс в прошлое. Пушкин оставляет лишь строфы, сосредоточенные на текущем переживании настоящего. Это то самое вырванное из временного потока «вечное» настоящее, нащупанное поэтом в стихотворении «Ночь». Вечность остановленного мига поэт подчёркивает, переделывая первые две строки. Их первоначальный вариант: «Все тихо. На Кавказ идет ночная мгла. / Восходят звезды надо мною».

Это картина *наступления* темноты: «мгла» — только «идет», «звезды» — ещё не взошли, а лишь «восходят». Картина дана глазами лирического «я». В окончательном же варианте стихотворения пейзаж дан с другой точки зрения. «Холмы Грузии», покрытые «мглой», — это уже не зрительно воспринимаемая картина, а пейзаж, увиденный внутренним зрением. «Мгла» «лежит» на всём мироздании, в котором шум реки предстаёт как «вечный» шум самой жизни. В первом варианте было «все тихо». «Изображенный мир стал таким *долго до настоящего момента*», — подводит Бройтман итог пушкинской правки первых двух строк. Пушкин вычёркивает все, что позволило бы времени идти, и всё, что отвлекало бы от созерцания вечности.

Конечно, элегические элементы в стихотворении остались. Это лирическая ситуация воспоминания, сопровождающаяся «смешанными чувствами», запечатлёнными поэтической находкой «печаль моя светла». Но событием здесь является сама полнота переживания настоящего, а не явление тени прошлого или развитие внутреннего состояния. Это не элегия, а антологическая миниатюра — жанр, с которым впервые в русскую поэзию вошли стихи, сравнимые с мгновенными уколами вечного настоящего, данного в переживании.

В этом жанровом контексте можно прочесть и пушкинский шедевр «Я вас любил», хотя такому прочтению будет сопротивляться выдвигнутая на первый план коммуникативная ситуация объяснения.

Важно заметить, что сама античная поэзия жанра антологической миниатюры не знала — ни в одном, ни в другом вариантах. Формально близки к этому жанру разного рода *надписи*, популярные вплоть до начала XIX века. Жанр антологической миниатюры не взят из античности в готовом виде — он *вырезан* из неё Пушкиным, извлечён, как *фрагмент*, сообразно новым представлениям о том, как должно быть организовано лирическое целое. Целый ряд стихотворений, помещённых в «Подражания древним», поначалу

фигурировали в качестве «отрывков» — поэт ощущал эту новую для себя форму. «Для Пушкина форма „отрывка“ была характерной особенностью античной поэзии, и прежде всего поэзии греческой, сохраненной и собранной в антологии»³⁶⁴. Можно сказать, что в той же мере жанр реализовывался, используя «отрывки» больших европейских жанров. Так, во время создания «Подражаний древним» на Пушкина серьёзно влиял французский поэт А. Шенье — раздел «Фрагменты» присутствует в книге его стихов, изданной в Париже в 1819 году. «Обозначая стихотворение как „отрывок“, поэт как бы заявлял свое право отойти от канонов формы и канонов эстетики и сосредоточиться на том мгновенном, поразившем его ощущении, исследованием и воссозданием которого становилось его стихотворение»³⁶⁵, — пишет В. Б. Сандомирская. К этому можно лишь добавить, что Пушкину удалось, используя фрагментацию как способ избавления от лишнего, положить своё желание «сосредоточиться на мгновенном» в основу жанра, который пройдёт через всю неканоническую эпоху русской поэзии.

Можно сказать, что антологическая миниатюра во многом оттачивалась от психологизма, разрабатываемого аналитической элегией. Более того, традиция психологических зарисовок стала особенно популярна под влиянием «Книги песен» (1822–1827) Г. Гейне — немецкий поэт сильно повлиял на поэтическое поколение, идущее за Лермонтовым. «Книга песен» — это, по сути, «лирический дневник», при этом, как пишет В. А. Пронин, «Гейне способствовал „упрощению“ лирики, с космических высот и неоглядных далей он перенес поэзию в бюргерскую гостиную, но от этого она не перестала быть искренней и жизненно важной»³⁶⁶. Работая с разными жанрами, объединёнными в пространстве песни, Гейне, безусловно, заходит в область, где аналитическая элегия граничит с антологической миниатюрой. Типовой пример:

Когда смотрю в глаза твои,
Стихают боль и скорбь мои;
Когда прильну к твоим устам,
Вновь верю я былым мечтам.

³⁶⁴ Сандомирская В. Б. «Отрывок» в поэзии Пушкина двадцатых годов // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 9. Л.: Наука, 1979. С. 77.

³⁶⁵ Там же.

³⁶⁶ Пронин В. А. Поэзия Генриха Гейне. Генезис и рецепция. М.: Наука, 2011. С. 43–44.

Когда склонюсь на грудь твою,
Блаженство рая познаю;
Но скажешь ты: «люблю тебя»,
И слез сдержать не в силах я. (Пер. Вл. Разумовского)³⁶⁷

Это пример того «фрагмента», который был «канонизирован Гейне»³⁶⁸. Такие психологические зарисовки, соединяющие простодушный стиль песни, образительность и любование антологической миниатюры и ощущение *фрагмента* аналитической элегии, наполняют раннее творчество А. Фета, который «учился у Гейне создавать настроение подбором впечатляющих деталей, описанием природы, как бы откликающейся на настроение лирического героя, разделяющей его эмоции»³⁶⁹. Эта форма характерна для зрелого Ф. Тютчева³⁷⁰, В. Брюсова, А. Блока и др. В антологическую миниатюру ушла часть элегического потенциала — даже противоречивое переживание будет в нём лишь объектом любования. Именно оно здесь — главное событие. Аналитическая же элегия не знает дистанции, с которой такое любование становится возможным, — для её лирического субъекта событийно переживание, противостоять которому он не в силах.

ЭВОЛЮЦИОННЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ АНАЛИТИЧЕСКОЙ ЭЛЕГИИ

Если антологическая миниатюра относилась к жанрам, по использованию которых можно определять сторонников «чистого искусства», то аналитическая элегия оказалась гораздо демократичнее — её можно встретить у самых разных поэтов. А. Григорьев использует эту жанровую модель — наряду с цыганским романсом — при создании элегического цикла «Борьба» (<1853–1857>). Аналитические элегии пишут Н. Огарёв («Смутные мгновенья» (1838), «Я наконец оставил город шумный...» (<1856>)), Я. Полонский (например, «Не жди» (<1849>), «Утрата» (<1859>)), А. Фет (например,

³⁶⁷ Гейне Г. Избранные произведения. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1950. С. 38.

³⁶⁸ Тынянов Ю. Н. Вопрос о Тютчеве. С. 42.

³⁶⁹ Бухштаб Б. Я. Русская поэзия 1840–1850-х годов // Поэты 1840–1850-х годов. Л.: Советский писатель, 1972. С. 22.

³⁷⁰ См. о связи Гейне и Тютчева: Лежнев А. З. Два поэта: Гейне. Тютчев. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1934.

«О, долго буду я в молчанье ночи тайной...» (1844), «Напрасно, дивная, смешавшись с толпою...» (1850), «Какое счастье: и ночь, и мы одни!» (1854), «О друг, не мучь меня жестоким приговором!» (1855), «Старые письма» (<1859>), Ф. Тютчев («С какую негою, с какой тоской влюбленной...» (1840), «О, не тревожь меня укорой справедливой!» (<1850–1851>), «В часы, когда бывает...» (1858), «Она сидела на полу...» (1858)), А. Блок (например, «Пусть светит месяц — ночь темна» (1898), «О доблестях, о подвигах, о славе...» (1908), «Твое лицо мне так знакомо...» (1908)), даже В. Маяковский («Лиличка!» (1916)). Список имён и текстов мог бы быть очень длинным. Не имея возможности дать полноценный исторический очерк эволюции аналитической элегии, намечу только основные направления её дальнейшего развития.

Эволюция любой жанровой модели, по сути, представляет собой использование изначально заложенного в ней потенциала. Говоря об эволюции, на деле мы видим часто один и тот же механизм: значимость отдельных элементов внутри жанровой модели меняется — из второстепенных они могут превращаться в ключевые.

Например, особое внимание аналитической элегии к «другому» позволяет ей не только *внутренне переживать* его присутствие, но и с психологической точностью *изображать* его. И тогда главным действующим лицом элегии формально становится не лирический герой, а тот, *кого* он в данный момент переживает как себя. Пример из Тютчева:

Она сидела на полу
И груды писем разбирала —
И, как остывшую золу,
Брала их в руки и бросала —
Брала знакомые листы
И чудно так на них глядела —
Как души смотрят с высоты
На ими брошенное тело... (1858)³⁷¹

Открытая Пушкиным конкретизация лирической ситуации здесь дана не только изнутри — использован её изобразительный потенциал. О. В. Зырянов совершенно верно говорит о новеллизации рус-

³⁷¹ Тютчев Ф. И. Полн. собр. сочинений и писем в шести томах. Т. 2. М.: Издательский центр «Классика», 2002. С. 89.

ской лирики XIX века³⁷² — это напрямую касается аналитической элегии, которая была очень *удобна* для превращения в лирическую новеллу. Но у Тютчева мы видим ещё не новеллу — вторая половина стихотворения целиком отдана сложному переживанию лирическим героем «другого»:

И сколько жизни было тут,
Невозвратно пережитой —
И сколько горестных минут,
Любви и радости убитой...

Стоял я, молча, в стороне
И пасть готов был на колени, —
И страшно-грустно стало мне,
Как от присущей милой тени...

Концовка говорит о том, что лирической герой потому и откликается так на увиденную сцену, что воспринимает её как свою. Несмотря на то, что биографический контекст этого стихотворения исследователям творчества Тютчева известен, строго говоря, из самого стихотворения мы так и не узнаём, идёт ли речь о близком человеке — и это, в общем, не столь важно. Героиня сравнивается с «тенью» — привидением из прошлого или воспоминанием героя. Устаревшее слово «присущей» означает «присутствующей» — герою «страшно-грустно» оттого, что перед ним, с одной стороны, «тень», с другой — «милая». Но не сама героиня здесь воплощает прошлое, она воплощает *контакт с прошлым* — именно это лирический герой понимает столь хорошо, что «пасть готов был на колени». Весь сюжет, всё общение с «другим» — лишь в переживании лирического «я».

Существенные коррективы в отношении лирического героя с «другим» внесут символисты. Одним из ключевых сюжетов А. Блока стали «Встречи лирического героя и Дамы», складывающиеся в «мистико-философский миф»³⁷³. Разговор с «Прекрасной Дамой», образ которой проходит через всё творчество Блока, — это во многом разговор

³⁷² См.: Зырянов О. В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2003. С. 310–345.

³⁷³ Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство-СПБ, 2004. С. 16–17.

с божеством, о чём присутствию в земном мире человек узнаёт лишь через намеки и символы. Перемена статуса «другого» перестраивает язык аналитической элегии — порой до превращения в другие жанры. Но до определённого предела — до тех пор, пока встречи с божеством не превращаются в миф — аналитическая элегия узнаваема:

Твое лицо мне так знакомо,
Как будто ты жила со мной.
В гостях, на улице и дома
Я вижу тонкий профиль твой.
Твои шаги звенят за мною,
Куда я ни войду, ты там.
Не ты ли легкою стопою
За мною ходишь по ночам?
Не ты ль проскальзываешь мимо,
Едва лишь в двери загляну,
Полувоздушна и незрима,
Подобна виденному сну?
Я часто думаю, не ты ли
Среди погоста, за гумном,
Сидела, молча, на могиле
В платочке ситцевом своем?
Я приближался — ты сидела,
Я подошел — ты отошла,
Спустилась к речке и запела...
На голос твой колокола
Откликнулись вечерним звоном...
И плакал я, и робко ждал...
Но за вечерним перезвоном
Твой милый голос затихал...
Еще мгновенье — нет ответа,
Платок мелькает за рекой...
Но знаю горестно, что где-то
Еще увидимся с тобой. (1908)³⁷⁴

Безусловно, элегия Блока содержит развитие переживания лирического героя — очевидно и то, насколько оно зависимо от образа «другого». Но здесь не меньшую, нежели психология, роль начинает играть сфера необъяснимого, иррационального. Ещё один шаг — и это будет

³⁷⁴ Блок А. Собр. соч. в 6 томах. Т. II. С. 131.

мифологическая история о герое, который вечно стремится к богине, узнаваемой им на миг в чужих лицах и фигурах. Нужно сказать, что в большинстве случаев Блок делает этот шаг, покидая пределы жанровой модели, которая слабо востребована в эпохи, проникнутые духом мистицизма. В этом — некоторая рациональность аналитической элегии: она всё-таки специализируется на способности *объяснить* себе или адресату внутреннее событие.

Другое направление развитие аналитической элегии — обобщение, *универсализация психологического опыта*. В таком случае лирический герой начинает не подчёркивать индивидуальность лирической ситуации и психологических реакций на неё, но осознанно оценивать и изображать их как *типовые* . В таких аналитических элегиях появляются дидактические ноты. Вот характерное начало стихотворения «Смутные мгновенья» (1838) Н. Огарёва:

Есть в жизни смутные, тяжёлые мгновенья,
Когда душа полна тревожных дум,
И ноша трудная томящего сомненья
Свинцом ложится на печальный ум...³⁷⁵

Далее у Огарёва всё же появляется лирический герой, переживающий миг тревог, именно ему и принадлежит обобщающая рефлексия, которая оказывается своеобразным выходом из сложной внутренней ситуации. Это важный момент — обобщения в исполнении лирического героя позволяют ему дистанцироваться от своих переживаний, рассмотреть их как надындивидуальные, вывести внутренние законы, над которыми индивидуальность не властна. Развитие такого дидактического начала также логично — жанр постепенно накапливает психологический опыт, на каком-то этапе он должен был научиться его обобщать.

Безусловно, продолжилась и традиция аналитической элегии как «драматического отрывка», в котором мы видим лирическое «я» предстающим в непосредственных реакциях внутри ситуации. Пример из ранней А. Ахматовой:

Не любишь, не хочешь смотреть?
О, как ты красив, проклятый!
И я не могу взлететь,
А с детства была крылатой.

³⁷⁵ Огарев Н. П. Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1956. С. 64.

Мне очи застит туман,
Сливаются вещи и лица,
И только красный тюльпан,
Тюльпан у тебя в петлице. (1913)³⁷⁶

Ахматова была первым поэтом, достигшим столь высокого мастерства в способности *показать* переживание. Каждая строчка из приведённого стихотворения указывает на состояние лирического субъекта — но *не называет* его. О. Мандельштам писал, что Ахматова привнесла в поэзию богатство классической русской «психологической прозы»³⁷⁷. В. М. Жирмунский отмечал «затушеванность элемента эмоционального» у Ахматовой, что выдвигает на первый план «внешнюю обстановку душевного явления»³⁷⁸. Читатель, наученный русской классической прозой, *опознаёт* переживание в различных его состояниях по внешнему виду, по стилистике экспрессивных высказываний. Первая строка — возлюбленный подозревается в нелюбви, поскольку не смотрит. Вторая строка — сочетание хвалы с проклятием, передающее смешанность сложных чувств. Третья посвящена психологическому следствию этого смятения. Четвёртая подчеркивает исключительность этого состояния. Пятая и шестая переводят смятение в чувственный режим. Две последние передают состояние сознания, сфокусированного лишь на одной, психологически значимой детали. Этот тюльпан — знак прекрасного, но отчуждённого героя; только он и виден героине сквозь пелену эмоций.

Аналитическая элегия — одна из самых продуктивных и неисчерпаемых жанровых моделей, о чём свидетельствует и длинный ряд настоящих шедевров, написанных русскими стихотворцами по этому лекалу. В периоды, когда литература теряет интерес к тонкостям внутреннего мира человека, аналитическая элегия оуклиивается в романс, но расцветает с новой силой всякий раз, когда поэзия вновь начинает видеть ценность обертонов человеческого переживания, его неочевидной логики. И нужно заметить, что в этом, пожалуй, наиболее массовом жанре сложно первенствовать — удивить нужно средствами, которые используются, начиная с Пушкина. Поэтому те образцы, которые всё же оставляет востребованными история русской

³⁷⁶ Ахматова А. Указ. соч. С. 55.

³⁷⁷ Мандельштам О. Письмо о русской поэзии // Мандельштам О. Сочинения. В 2-х т. Т. 2. Проза. М.: Художественная литература, 1990. С. 265–266.

³⁷⁸ Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. С. 115–116.

поэзии, как правило, имеют особые метки. Вот пример из К. Симонова. Привожу стихотворение, датированное маем 1941 года, целиком, поскольку вычеркнуть из него хоть строфу, значимо не повредив структуру, не представляется возможным:

Тринадцать лет. Кино в Рязани,
Тапер с жестокою душой,
И на заштопанном экране
Страданья женщины чужой;

Погоня в Западной пустыне,
Калифорнийская гроза,
И погибавшей героини
Невероятные глаза.

Но в детстве можно все на свете,
И за двугривенный в кино
Я мог, как могут только дети,
Из зала прыгнуть в полотно.

Убить врага из пистолета,
Догнать, спасти, прижать к груди.
И счастье было рядом где-то,
Там, за экраном, впереди.

Когда теперь я в темном зале
Увижу вдруг твои глаза,
В которых тайные печали
Не выдаст женская слеза,
Как я хочу придумать средство,
Чтоб счастье было впереди,
Чтоб хоть на час вернуться в детство,
Догнать, спасти, прижать к груди...³⁷⁹

В стихотворении значима дата — самый канун войны: будущее известно, детство вернуть уже не удастся. Да и время на дворе совсем не элегическое — и тем ценнее этот исключительный текст.

Именно особенное переживание, явившееся когда-то в особой обстановке кинотеатра, — главный «герой» стихотворения. Это пере-

³⁷⁹ Симонов К. Избранное. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 190.

живание — сложно. В нём острое ощущение чужой невыразимой печали, особая атмосфера кинотеатра, где это сопереживание было доступно даже ребёнку. Важен и возраст — потому-то и запомнилось, стало в некотором смысле стержневым для лирического субъекта это переживание, что оно пришлось на отрочество с его предвкушением жизни, в которой ещё будет много подвигов. И вот это ощущение будущего успокаивало, обнадёживало, позволяло думать, что «другой» будет спасён. Переживание таким образом *разрешалось*. Но спустя много лет то же самое переживание приносит боль — поскольку оказывается неразрешимым. В нём не хватает одного элемента — детства — и это превращает пережитое когда-то в драму.

Чуть позже плодотворнейшую почву для аналитической элегии дал период «оттепели» в культуре советского периода. Требование искренности в литературе³⁸⁰ создало плодотворную почву для поэтического бума 1950–1960-х годов; тогда внутренний мир человека открывался послевоенной страной во многом заново — в стихах Е. Евтушенко, Б. Ахмадулиной, Р. Рождественского. Целый ряд их классических текстов могут быть прочитаны как аналитические элегии — например, «Прощание» («А напоследок я скажу...»), «По улице моей который год...» Б. Ахмадулиной, «Со мною вот что происходит...» Е. Евтушенко, «Я в глазах твоих утону, можно?» Р. Рождественского. Эта линия была продолжена и в 1970-е — пример из А. Кушнера, стихотворение из книги «Голос» 1978 года:

Любил — и не помнил себя, пробудясь,
Но в памяти имя любимой всплывало,
Два слога, как будто их знал отродясь,
Как если бы за ночь моим оно стало;
Вставал, машинально смахнув одеяло.

И отдых кончался при мысли о ней,
Недолог же он! И опять — наважденье.
Любил — и казалось: дойти до дверей
Нельзя, раза три не войдя в искушенье
Расстаться с собой на виду у вещей.³⁸¹

³⁸⁰ См. знаменитую статью, сыгравшую роль отправной точки: *Померанцев В.* Об искренности в литературе // Новый мир. 1953, № 12.

³⁸¹ Цит. по: *Кушнер А. С.* Таврический сад. Избранный. М.: Время, 2008. С. 131–132.

Каждая новая строфа изобретает новые пути для того, чтобы раскрыть особенность психологического состояния, явившегося следствием любви. Сама синтаксическая конструкция «любил — и...», повторяющаяся в каждой строфе, задаёт особую логику: «любил — а потому...» И каждый приведённый жест, раскрывающий чувство, усложняет его внутреннюю структуру, которая на время свершения стихотворения неотличима от структуры внутреннего мира лирического «я». Переживание, рассказывая о себе на языке жестов, рассказывает при этом о лирическом субъекте. Финал стихотворения Кушнера неожиданен:

Любил — и теперь еще... нет, ничего
Подобного больше, теперь — все в порядке,
Вот сны еще только не знают того,
Что мы пробудились, и любят загадки:
Завесы, и шторы, и сборки, и складки.

Любил... о, когда это было? Забыл.
Давно. Словно в жизни другой или веке
Другом, и теперь ни за что этот пыл
Понять невозможно и мокрые веки:
Ну что тут такого, любил — и любил.

До этого отрывка лирический субъект абсолютно растворялся в переживании, совершенно отвлекая читательское внимание от прошедшей формы глагола. Но в конце стихотворения эта форма вдруг осознана.

Настоящее — обязательная точка художественного времени, присутствующая в любом типе элегии. Прошлое значимо здесь постольку, поскольку оно ценностно определяет настоящее лирического субъекта. Прошлому переживания посвящено у Кушнера две трети стихотворения. Казалось, в изображении его стадий поэт дошёл до своеобразного пика — однако настоящим и самым парадоксальным поворотом в развитии переживания оказывается его *исчезновение*. Тем самым смещается и поэтический фокус — теперь ясно, что стихотворение построено не столько на развитии мотива любви, сколько на развитии мотива *отношения лирического субъекта к своей любви*. Превращение любви как «наваждения» в самое обыденное и потому даже оскорбительное для памяти о чувстве «любил — и любил» — вот логика лирического сюжета. И внутренний отчёт, отдаваемый лири-

ческим героем себе об этом превращении, — часть лирического сюжета. Впрочем, для аналитической элегии неважно, каковы исходная и финальная точки переживания — главное, чтобы оно развивалось и преображало лирическое «я».

ЭЛЕГИЯ НАВЯЗЧИВОГО ВОСПОМИНАНИЯ: СЕРДЦЕВИНА ЖАНРА

Воспоминание — один из мотивов, которые приписываются элегии по умолчанию. Однако если проанализировать жанровые модели, можно увидеть, с одной стороны, что этот мотив может играть в элегии совершенно разные роли, с другой — порой вовсе отсутствовать. Например, в «унылой» элегии воспоминание пряталось за плачем о «золотых днях» души — оно было лишь ступенью к осознанию внутреннего тупика и несовершенства мира. В «кладбищенской» элегии воспоминание лирического субъекта отсутствует — здесь, как правило, дана медитация, посвящённая тому, какой *могла быть* жизнь почивших в безвестности людей. В исторической элегии воспоминание появилось, но в надличностном виде — в роли поэта о своих деяниях здесь вспоминают народы и поколения. В «осенней» элегии воспоминание схематично, поскольку обусловлено циклическим мышлением этой жанровой модели — весной здесь помнят об осени, и наоборот. В «ночной» элегии воспоминание может присутствовать, но здесь оно одевается в мистические тона — и неясно, воспоминание это, сон или пророческое видение. В элегиях о поиске идеала воспоминание посвящено земной жизни как таковой. В элегии личных итогов оно оказывается инструментом обобщения опыта. В аналитической элегии, которая занимается переживанием, конкретное переживание часто не имеет отношения к воспоминанию. И только в *элегии навязчивого воспоминания* этот мотив приобретает сюжетную и даже жанрообразующую функцию.

Элегия навязчивого воспоминания — это в некотором смысле *элегия элегий*, центр на условной карте жанра в его неканонический период развития. По сути, элегия навязчивого воспоминания — разновидность аналитической элегии, поскольку она полностью посвящена сюжету переживания во всей его сложности. Однако здесь переживается не любовь и негрусть — а сам *приход воспоминания*, всегда нарушающий будничное, прагматичное существование человека. И поэзия последних двух веков столь большое внимание уделила разработке этого сюжета, что он потребовал отдельного разговора.

Элегия навязчивого воспоминания исследует обстоятельства появления воспоминания — и по мере этого исследования проясняется степень зависимости лирического «я» от неконтролируемой памяти, предстающей в действии. Воспоминание здесь становится первичным по отношению ко всем остальным переживаниям: именно в способности помнить — или *не забыть* — укоренены и любовь, и грусть элегического субъекта.

Именно в жанре элегии человек начала XIX века открывал для себя ценность воспоминания, сложность представления о котором по сравнению с предыдущим веком кардинально возросла. Тогда само слово «воспоминание» употреблялось по традиции в своём функциональном значении — как «упоминание», «напоминание», «уведомление»³⁸². Такое воспоминание выступает как человеческое действие, оно полностью контролируемо субъектом, а потому не вызывает рефлексии. Воспоминание в неканонической элегии превращается в самостоятельного субъекта-призрака, раскидывается идиллическим миром детства, а порой оказывается мерилем способности быть человеком. Воспоминание становится средоточием как индивидуальных, так и коллективных ценностей — более того, именно акт воспоминания запускает сам механизм формирования ценностей.

В допушкинской поэзии фигурировали два ключевых образа прошлого — общее историческое славное прошлое и типовые индивидуальные «золотые дни юности». Легко опознаются жанровые традиции обоих — одическая и идиллическая. Элегии предстояло сформировать собственную концепцию прошлого и самой памяти — и эти процессы шли тем же путём, что и выработка языка аналитической элегии.

Стихотворение К. Н. Батюшкова «Воспоминание» (1809) хорошо иллюстрирует жанровые поиски, которыми отмечены это время:

Мечты! — повсюду вы меня сопровождали
И мрачный жизни путь цветами устлали!
Как сладко я мечтал на Гейльсбергских полях,
Когда весь стан дремал в покое...³⁸³

Это — прообраз будущей исторической элегии, которая позже найдёт идеальное воплощение в стихотворении «На развалинах замка в Швеции» (1814). Как уже отмечалось, на начальном этапе развития

³⁸² См.: *Словарь русского языка XI–XVII вв.* Выпуск 3. М.: Наука, 1973. С. 49. Ср. пример употребления оборота «на воспоминание» как «в (на) память о».

³⁸³ Цит. по: *Батюшков К. Н.* Опыты в стихах и прозе. С. 210–211.

историческая элегия пользовалась каркасом «кладбищенской» элегии, который налицо и в «Воспоминании» — «Гейльсбергски поля», на которых суждено пасть многим «ратникам», фактически выполняют функцию «кладбища». Лирический субъект одновременно вспоминает и бой, и болезнь после ранения, когда он, «видя сто смертей, / Боялся умереть не в родине моей». Вторую половину стихотворения Батюшков вычеркнул — там воспоминание дополнялось сельскими сценами заботы о раненом, общения и воскрешающей любви с прекрасной Эмилией, олицетворяющей здесь саму витальность и простоту сельской жизни — вот это воспоминание было главным, но оно затем легло в основу «Выздоровления» (1809) — важного для становления аналитической элегии стихотворения. А в центре «Воспоминания» оказалось другое событие:

О Гейльсбергски поля! в то время я не знал,
Что трупы ратников устелют ваши нивы,
Что медной челюстью гром грянет с сих холмов,
 Что я, мечтатель ваш счастливый,
 На смерть летя против врагов,
 Рукой закрыв тяжелу рану,
Едва ли на заре сей жизни не увяну. —
И буря дней моих исчезла, как мечта!..
 Осталось мрачно вспоминаясь..

Картина воспоминания вдруг обрывается — и язык стихотворения соскальзывает в «унылую» поэтику. Восклицание «буря дней моих исчезла, как мечта», по всей видимости, сообщает о том, что война и её переживания позади — но передана эта мысль с помощью клише, характерных для «унылой» элегии, где исчезновение «мечты» — часть сюжета охлаждения и разочарования. Также двусмысленно прочитывается и следующая строка: «Осталось мрачно вспоминаясь» — это диагноз «мрачному» настоящему, из которого ушла «мечта». Однако ведь по логике самого лирического сюжета само воспоминание с его тяжёлой фактурой должно было окраситься в тёмные тона — но тогда потребовался бы пересмотр лирического сюжета: это был бы сюжет о тяжёлом воспоминании времён войны, которое, как туча, время от времени наплывает на лирическое «я» в мирные дни. Если бы Батюшков повернул сюжет так, как он, по идее, и должен был развиваться, он бы примерно на десятилетие обогнал эпоху. Но он был пока не в силах выбраться из «унылого» канона.

Через несколько лет Батюшков напишет один из первых чистых образцов жанра элегии навязчивого воспоминания — «Мой гений» (1815):

О память сердца! ты сильней
Рассудка памяти печальной,
И часто сладостью своей
Меня в стране пленяешь дальней.
Я помню голос милых слов,
Я помню очи голубые,
Я помню локоны золотые
Небрежно вьющихся волос.
Моей пастушки несравненной
Я помню весь наряд простой,
И образ милый, незабвенный,
Повсюду странствует со мной.
Хранитель гений мой — любовью
В утеху дан разлуке он:
Засну ль? приникнет к изголовью
И усладит печальный сон.³⁸⁴

В первых же строках совершается открытие — в человеке обнаруживается «память сердца», вполне автономная и нарочито противопоставленная «памяти рассудка». Последняя характеризуется весьма красноречивым эпитетом «печальной», подводящим черту под веком Разума. Память чувства заявляет о себе, когда лирический субъект пребывает «в стране дальней», именно здесь она оказывается «сильней». Рассудок мог бы подсказать классицистическое чувство долга, но оно требовало бы другого жанра. Дальнейшая иллюстрация не содержит никаких апелляций к рассудку — это воспоминания о голосе, глазах, волосах — об образе, чьи простые черты складываются в идиллическую «пастушку», а воспоминание о ней — в «гения», данного любовью «в утеху разлуке». Вся лирическая ситуация — переживание «памяти сердца» в действии, лирический сюжет раскрывает образ воспоминания, которое превращается по ходу стихотворения в самостоятельного субъекта — «гения», «хранителя», стерегущего даже «печальный сон». Ряд стихотворений, в которых воспоминание оборачивается аллегорической фигурой в контексте новой поэтики, в русской поэзии XIX века довольно длинен. У того же Батюшкова

³⁸⁴ Батюшков К. Н. Указ. соч. С. 220–221.

воспоминание представало в виде «привидения», «тени друга» (одноимённые стихотворения 1810 и 1814 гг.), у Пушкина оно разворачивало перед лирическим «я» «свой длинный свиток»³⁸⁵, у Баратынского обращалось в двойника: «В дни безграничных увлечений, / В дни необузданных страстей / Со мною жил превратный гений, / Наперсник юности моей» (1831)³⁸⁶. Однако Батюшков пока далёк от драматизма — его стиль продолжает традицию «лёгкой» салонной поэзии, несмотря на попытку увидеть в «памяти сердца» «лучшую добродетель человека» — это цитата из статьи поэта «О лучших свойствах сердца», написанной через несколько месяцев после окончания «Моего гения»³⁸⁷. Другие наименования «памяти сердца» — «благодарность к творцу», «отречение от самого себя». Батюшков прямо пишет, что этих черт порой не хватает чувствительным людям, которые склонны быстро превращаться в мизантропов. Фактически это момент, когда Батюшков перешагнул «унылую» поэтику, которая вполне узнаётся в качестве оппонирующей позиции. «Но пусть мизантроп приведет себе на память всю жизнь свою от колыбельных дней до той страшной эпохи, когда сердце его воскликнуло в гневе: „человек зол и люди подобны тиграм!“; <...> пусть он спросит себя: „Или я не нашел добрых и честных людей в течение целой жизни? Или я лучше и добрее всех людей?“»³⁸⁸ Так обретается добродетель, «память сердца», которая оказывается общим человеческим качеством — его всего лишь нужно в себе открыть. Это выход из парадигмы «уныния», но пока, скорее, в идиллию.

А вот «Воспоминание» В.А.Жуковского, написанное примерно в то же время — в 1816 году:

Прошли, прошли вы, дни очарованья!
Подобных вам уж сердцу не нажать!
Ваш след в одной тоске воспоминанья!
Ах! лучше б вас совсем мне позабыть!

К вам часто мчит привычное желанье —
И слез любви нет сил остановить!
Несчастье — об вас воспоминанье!
Но более несчастье — вас забыть!

³⁸⁵ См. стихотворение «Воспоминание» (1828).

³⁸⁶ *Баратынский Е. А.* Полное собрание стихотворений. С. 159.

³⁸⁷ *Батюшков К. Н.* Указ. соч. С. 176.

³⁸⁸ *Батюшков К. Н.* Указ. соч. С. 178.

О, будь же грусть заменой упования!
Отрада нам — о счастье слезы лить!
Мне умереть с тоски воспоминанья!
Но можно ль жить, — увы! и позабыть!³⁸⁹

Это стихотворение — перевод французского романса Франсуа Огюстена Паради де Монкрифа. Комментаторы указывают, что этот романс был в альбоме возлюбленной Жуковского М. А. Протасовой³⁹⁰. Более того, для русского поэта это был текст, смещающий акценты внутри выработанного в его поэзии кодекса сентиментального чувствительного человека. Переведённое стихотворение могло бы сойти за отрывок из «унылой» элегии. Уже в «Элегии» Андрея Тургенева мотиву *утешения воспоминанием* было отведено значительное место: «И в самых горестях нас может утешать / Воспоминание минувших дней блаженных! // Ах! только им одним страдалец и живет!»³⁹¹. Воспоминание, согласно логике лирического сюжета «унылой» элегии, утешает тогда, когда человек уже осознал своё финальное поражение в споре с судьбой. Первые же строки из стихотворения Жуковского отсылают к этой лирической ситуации, хотя поэт специально не занимался разработкой соответствующей жанровой традиции. Его главная метка чувствительного человека — *мечтательность*. Это качество, соответственно, предполагает наличие *мира мечты*. Отсюда выход к символическому языку элегии, языку, который должен увести не в сферу психологии, а — из земной жизни в мир идеала. Отмеченный В. Э. Вацуро исторический переход от «унылой элегии» к «символической лирике»³⁹² для Жуковского был тем проще, что «унылой» элегией он почти не занимался. Это значит, что тема воспоминания была для него в 1816 году относительно нова.

«Унылая» традиция, работающая с мотивом воспоминания, предопределяла его содержание: оно — о «днях очарованья», иных вариантов быть не могло. Страдание лирического субъекта при воспоминании о них — в осознании, что золотая пора прошла. Но при этом воспоминание о ней — лучше, чем совершенно пустое настоящее. В этой ситуации, несмотря на грамматические императивы в стихотворении, на деле императива помнить — нет. Помнить — это не мо-

³⁸⁹ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем в 20 томах. Том второй. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 28.

³⁹⁰ Лебедева О. Примечания // Жуковский В. А. Указ. соч. С. 445.

³⁹¹ Русская элегия XVIII — начала XX века. С. 128.

³⁹² Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. С. 111–153.

ральный долг (ср. «Но строк печальных не смываю» из «Воспоминания» (1828) Пушкина), не болезненная способность, как это будет позднее, — это пока *утешение*.

Безусловно, Пушкиным сюжетика воспоминания была значительно усложнена. Элегия «Погасло дневное светило...» (1820) было полно «унылых» клише — вроде «потерянной младости» и «изменившей радости» — но в ней прошлое перестаёт быть шаблонно-идиллическим. Там обнаруживаются «минутной младости минутные друзья», «наперсницы порочных заблуждений», «изменницы молодые» — уже в самих этих выражениях заложена противоречивость оценок прошедшего: там появляется то, от чего действительно хочется бежать, как это в некотором смысле и делает лирический герой стихотворения. Показательна выросшая на элегической основе антологическая миниатюра «Редет облаков летучая гряда» (1820), в которой есть только одно событие — приход воспоминания, а всё, что было до этого события и после, отдано изобразительности. В «Я помню чудное мгновенье...» (1825) воспоминание символизируется, приближаясь к способности узнавать идеал и помнить его облик. В «Под небом голубым страны своей родной...» (1826) Пушкин использует анти-приём, давая на том месте, где должно быть воспоминание, — забвение. А «Воспоминание» (1828) разыгрывает драму отношений между олицетворённым воспоминанием о себе прежнем и собою нынешним. Если обобщать, то Пушкин, разрабатывая жанр аналитической элегии, привнёс драматизм в отношения лирического «я» и воспоминания — эти отношения впервые в русской поэзии появились именно у Пушкина в качестве новой сферы поэтической разработки.

Выше уже было сказано о том, что наработки Пушкина в сфере аналитической элегии были восприняты далеко не сразу. До второй половины XIX века примеры единичны. Вот один из них — стихотворение А. Н. Майкова «Воспоминание» (1838), опубликованное по этому, кстати, в разделе «В антологическом роде»:

В забытой тетради забытое слово!
Я всё прожитое в нем вижу опять;
Но странно, неловко и мило мне снова
Во образе прежнем себя узнавать...
Так путник приходит чрез многие годы
Под кровли отеческой мирные своды.
Забор его дома травкою оброс,
И привязи псов у крыльца позабыты;

Крапива в саду прорастает меж роз,
И ласточек гнезда над окнами свиты;
Но всё в тишине ему кажется вкруг —
Что жив еще встарь обитавший здесь дух.³⁹³

Здесь действительно есть нечто от антологической миниатюры — жанра, о котором приходилось писать выше. Показательно отсутствие лирического сюжета — взята только элегическая ситуация узнавания себя в прежнем образе, которая раскрывается в непростом комплексе мотивов. Делу помогает развёрнутое сравнение: прошлое предстаёт в виде заброшенного некогда родного дома. Примечательна последняя строка — «путнику» «кажется», «что жив еще встарь обитавший здесь дух». Развёрнутое сравнение позволяет существенно остранить и усложнить, казалось бы, ясную с самого начала лирическую ситуацию. Если попытаться перевести последнюю строку на язык ситуации, которая изначально заявлена, получается, что лирический субъект глаголом «кажется» передаёт саму связь со своим прошлым — эта связь есть, но она зыбка. Поэтом нащупана сердцевина жанра — смысл воспоминания в том, что личное прошлое является с воспоминанием как некий другой, который чужд лирическому «я», но неотделим от него. В то же время воспоминание не случайно, оно, как правило, не приравнивается к прошлому — оно концентрирует в себе особые черты, из которых и собирается образ *себя-как-другого*. В ряде случаев в сердцевине воспоминания — *возможность* быть другим, нежели лирическое «я» в настоящем. Вот последние две строфы стихотворения Я. Полонского «Воспоминание» (1853):

Случайный друг, друг только для одной
Прекрасной ночи, голос твой
Ещё мне памятен; но где ты, я не знаю;
Года умчали молодость мою,
В житейском море я один блуждаю —
То к мирной пристани гоню мою ладью,
То снова парус поднимаю.
Увижусь ли когда-нибудь с тобой?
Узнаю ли тебя среди толпы людской?
Напомню ли тебе о нашей встрече?

³⁹³ Майков А. Н. Избранные произведения. Л.: Советский писатель, 1977. С. 49–50.

К чему напоминать!.. Те пламенные речи,
Те призраки, что увлекали нас,
Давно их нет! И я не раз,
Над жизнью смеяться вслух не смея,
Смеялся внутренно, вообразая час,
Когда на палубе сказала ты, бледнея:
«Дай Бог, чтоб буря поднялась!»³⁹⁴

Сценка, которая в течение всей жизни преследует лирического субъекта, запомнилась ему потому, что фиксировала в нём самом то желание бури, которой в его жизни так и не случилось. Женщина, встреченная лишь однажды, олицетворяет здесь жизнь, которой у героя не было, — но воспоминание о целой ночи близости, разговоров о «непонятой любви» и «ранних сомненьях», говорит, что лирический герой был в шаге от этой жизни.

По стихотворению А. А. Фета можно видеть, как лирический сюжет, на котором держится жанровая модель элегии навязчивого воспоминания, корректируется входящим в русскую поэзию стилем.

Какие-то носятся звуки
И льнут к моему изголовью.
Полны они томной разлуки,
Дрожат небывалой любовью.

Казалось бы, что ж? Отзвучала
Последняя нежная ласка,
По улице пыль пробежала,
Почтовая скрылась коляска...

И только... Но песня разлуки
Несбыточной дразнит любовью,
И носятся светлые звуки
И льнут к моему изголовью. (1853)³⁹⁵

Это — поэтика намёка на присутствие внеземного, которая позже ляжет в основу поэтического метода символистов. Стихотворение, безусловно, может быть прочитано в русле аналитической элегической модели, показывающей сложные переживания отношений лири-

³⁹⁴ Полонский Я. П. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1954. С. 160.

³⁹⁵ Фет А. А. Стихотворения. М.: Художественная литература, 1970. С. 178.

ческого субъекта со «звуками», отсылающими одновременно к то ли реальному, то ли гипотетическому прошлому — «Полны они томной разлуки, / Дрожат небывалой любовью». Но на деле нет уверенности и в том, что речь — о прошлом — весть из другого мира как будто стирает границу между прошлым и будущим: «песня разлуки / Несбыточной дразнит любовью». Воспоминание у Фета растворяется в целом комплексе иррациональных отношений с абсолютным, звучащим как камертон, задающий ощущение лирическим субъектом собственной судьбы.

Тютчев, напротив, оказывается более психологичен. Его ставшее известным романсом стихотворение «К. Б.» («Я встретил вас — и всё былое...») (1870) — классика элегии навязчивого воспоминания. Впрочем, у Тютчева акцентируется вовсе не навязчивость, а *преображение лирического субъекта вследствие воспоминания*. Прочитую лишь последние две строфы:

Как после вековой разлуки
Гляжу на вас, как бы во сне, —
И вот — слышнее стали звуки,
Не умолкавшие во мне...

Тут не одно воспоминанье,
Тут жизнь заговорила вновь, —
И то же в вас очарованье,
И та ж в душе моей любовь!..³⁹⁶

Здесь особенно примечательна связь мотива воспоминания со всей остальной «жизнью» — воспоминание даёт возможность «заговорить» жизни, а ощущение вернувшейся весны связано со способностью человека к узнаванию. В этом особенность элегии навязчивого воспоминания — в ней практически *все способности обретаются лирическим субъектом через воспоминание*.

Между тем, важно и осознание навязчивости воспоминания; этот мотив — один из самых устойчивых в русской лирике последних двух веков. При этом средства его выражения постоянно прогрессируют. Показательно стихотворение А. Н. Апухтина «Мухи» (1873):

Мухи, как черные мысли, весь день не дают мне покою:
Жалят, жужжат и кружатся над бедной моей головою!

³⁹⁶ Тютчев Ф. И. Полн. собр. сочинений и писем в шести томах. Т. 2. С. 219.

Стонишь одну со щеки, а на глаз уж уселась другая,
 Некуда спрятаться, всюду царит ненавистная стая,
 Валится книга из рук, разговор упадает, бледнея...
 Эх, кабы вечер придвинулся! Эх, кабы ночь поскорее!

Черные мысли, как мухи, всю ночь не дают мне покою:
 Жалят, язвят и кружатся над бедной моей головою!
 Только прогонишь одну, а уж в сердце впиалась
 другая, —
 Вся вспоминается жизнь, так бесплодно в мечтах
 прожитая!
 Хочешь забыть, разлюбить, а все любишь сильнее
 и больнее...
 Эх! кабы ночь настоящая, вечная ночь поскорее!³⁹⁷

Первая строфа, в которой мухи сравниваются с «черными мыслями», ничего бы не стоила без второй — где «черные мысли» сравниваются с мухами. Примета эпохи реализма — раскрывать внутреннее состояние через внешнюю, натуралистическую картинку. Создавая образ мучительных отношений человека и воспоминания, Апухтин продолжает не сентименталистскую, а пушкинскую линию. Но здесь появляется и то, что позже назовут экзистенциализмом. За «вечной ночью» легко прочитывается образ смерти, который превращает сцену с мухами в образ жизни в целом. Стихотворение неожиданно высветило удел человека в мире. Попытки отогнать назойливую память оказались главным драматическим сюжетом жизни.

Но для Серебряного века русской поэзии более характерен мотив воспоминания как памяти о некоем утраченном идеале. Вот первая строфа из стихотворения И. А. Бунина «По вечерней заре» (1900):

Засинели, темнеют равнины...
 Далеко, далеко в тишине
 Колокольчик поет, замирая...
 Мне грустней и больнее вдвойне.³⁹⁸

Мы так и не узнаем, что же связано у лирического «я» со звуком этого колокольчика — отчего ему «грустней» и «больнее» от его пения. Но сам этот звук преследует лирического субъекта везде:

³⁹⁷ Апухтин А. Н. Сочинения. С. 142.

³⁹⁸ Цит. по: Бунин И. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1956. С. 87–88.

Но душа еще ждет и тоскует...
О, зачем ты и ночью и днем
Вспоминаешься мне так призывно?
Отчего ты везде и во всем?

Колокольчик превращается в некую абсолютную ноту, неотделимую от мира и воплощающую некое сущностное отношение человека к этому миру как таковому. На этом приёме — но не обязательно в связи с воспоминанием — будет во многом построена так называемая символистская элегия.

Понимание того, что такое элегия навязчивого воспоминания, позволяет прочесть и принадлежащее другой эпохе трудное стихотворение О. Мандельштама «Ласточка» (1920).

Я слово позабыл, что я хотел сказать.
Слепая ласточка в чертог теней вернется
На крыльях срезанных, с прозрачными играть.
В беспамятстве ночная песнь поется.³⁹⁹

Арсенал средств, которые поэт обрушивает здесь на знакомый жанровый сюжет, столь велик, что и сам сюжет становится сложно обнаружить, не зная определённой элегической традиции. Модернистская традиция открывает личные воспоминания для памяти культуры в целом — соответственно, элегия навязчивого воспоминания в данном случае оказывается в кругу тех же вопросов, решением которых занимается культура.

Лирическая ситуация содержится уже в первой строке стихотворения. Она проста и даже буднична («Я слово позабыл...»), но это единственная строка в стихотворении, которую можно было бы так охарактеризовать. Первая строка — «земная» точка художественного мира, к которой образы и мотивы возвращают на всём протяжении произведения и от которой отталкивается лирическое высказывание. Кажется, что ситуация случайна, минутна. Но по мере развития лирического сюжета нагнетается навязчивость памяти о забытом слове, которая приравнивается здесь к попыткам его вспомнить. Вторая строка направляет значение первой в русло индивидуального мифа, в котором от повседневности не остаётся и следа. Задаётся пространство — «чертог теней». С этим пространством и связана характеристика «прозрачный», которая проходит через всё стихотворение. «Чер-

³⁹⁹ Мандельштам О. Э. Соч. в двух томах. Т. 1. С. 130.

тог теней» — пространство, в которое «вернется» «слепая ласточка» «на крыльях срезанных». Со второй строки главным героем стихотворения оказывается именно ласточка. Важно, что её образ оказывается результатом развития лирической ситуации: «я слово позабыл», а потому «слепая ласточка в чертог теней вернется». Эта причинно-следственная связь — основа для наложения образов слова, которое нужно вспомнить, и ласточки. Ласточка «слепая» только потому, что слово не реализует себя само, оно ведомо, поскольку требует произносящего. Соответственно «чертог теней» превращается в пространство не сказанных, забытых слов. Забытые слова — это тени. Слово, которое «я хотел сказать», уже полетело было, подобно ласточке, но было забыто — и потому у ласточки «крылья срезаны». Так один образ свободно встраивается то в одну логическую связку, то в другую.

Ласточка в этом стихотворении — это воспоминание-«узнавание» («А смертным власть дана любить и узнавать...»), способность человека опознавать мир, подбирать к реальности верные имена. Без этой способности удел всего сущего — «чертог теней». И память об этом преследует человека неотвязно. Последние строки стихотворения: «А на губах, как черный лед, горит / Стигийского воспоминанье звона». Речь, конечно, о «звоне» монеты, которую берёт Харон за провоз человеческой души в царство мёртвых.

«Воспоминание» (1937) О. Берггольц построено на приёме анафорического повтора — каждый раз поэтом предпринимается попытка описать, на что похоже воспоминание:

Точно кто-то окликнул знакомым
тайным прозвищем. Точно друг,
проходя, торопясь, — мимоходом припомнил
и в окно мое стукнул вдруг.

Точно кто-то взглянул с укоризной,
и безродный чистый родник
стукнул в сердце, возжаждал жизни,
ждет, чтоб песней к нему приник...⁴⁰⁰

Элегия навязчивого воспоминания вся о том, как это — помнить, как происходит встреча с прошлым. Как и у О. Берггольц, эта встреча часто передаётся прежде всего образительными средствами — вну-

⁴⁰⁰ Берггольц О. Избранные произведения. Л.: Советский писатель, 1983. С. 157.

треннее событие переводится на язык внешних картин; так появляется «друг», «мимоходом» постучавший в окно. Воспоминание в этом стихотворении сравнивается с «вестником», «гостем издалека», вызывающим в сердце «безродный чистый родник», который здесь — сердцевина человеческого начала.

Примеров можно было бы подобрать множество. Так, весьма примечательно стихотворение С. Кирсанова «Стон во сне» (1937–1939), где лирический субъект пытается понять свой собственный стон, который оказывается выразителем воспоминаний, лежащих на самом дне памяти. Можно также вспомнить стихотворение А. Твардовского «Жестокая память» (1951), где почти идиллическая картина природы невольно рождает в лирическом субъекте воспоминание о войне, о её запахе, с которым когда-то перемешался запах трав. Любая эпоха находит нечто новое в сюжете, в котором лирическое «я» обретает собственную идентичность перед лицом самого строгого судьбы — собственного воспоминания.

ПРЕДОПРЕДЕЛЁННОЕ БУДУЩЕЕ СИМВОЛИСТСКОЙ ЭЛЕГИИ

Все жанровые модели элегии, которые описываются в этой главе, можно было бы условно объединить словосочетанием «символистская элегия», поскольку все они произрастают на почве того поэтического языка, который наиболее масштабно расцвёл в рамках символизма. Этому периоду не только русской, но и европейской литературы посвящён огромный пласт научных трудов. При этом тему жанрового мышления лирики символизма не назовёшь популярной. Те аспекты, которые всё же исследуются, менее всего имеют отношение к судьбе традиционных жанров в эпоху символизма — так, Н. А. Богомолов выделяет два главных жанровых процесса, характеризующих это время: разрастание лирических циклов до «книги стихов» и установку на создание «новых», «окаzionaliальных» жанров⁴⁰¹. И, тем не менее, сам термин «символистская элегия» уже был введён в работе А. А. Боровской, в которой, несмотря на охват всего многообразия лирических жанров начала XX века, обозначена попытка работать с различными моделями одного жанра⁴⁰². Символистская элегия, опирающаяся на представление о двоemiрии, при котором наделение земного мира значимостью происходит в мире идеальном, — эта элегия, как представляется, неоднородна. Здесь важно подчеркнуть различие между символистским языком в поэзии и самой эпохой символизма. Язык появился гораздо раньше, символизм лишь вывел его на первые роли в историко-литературном процессе. Символистский язык дал, как минимум, три жанровых элегических модели, попытка описания которых здесь предпринимается, — это *элегия о поиске идеала*, *«осенняя»* и *метафизическая элегия*. Эти жанровые модели возникли раньше эпохи символизма — и никуда не делись после того, как та миновала.

⁴⁰¹ Богомолов Н. А. Жанровая система русского символизма: некоторые констатации и выводы // Пути искусства. Символизм и европейская культура XX века. М.: Водолей Publishers, 2008. С. 75–78.

⁴⁰² Боровская А. А. Жанровые трансформации в русской поэзии первой трети XX века. Автореф. дисс. на соиск. д. филол. наук. Астрахань, 2009.

СИМВОЛИЧЕСКАЯ ВЕТЬ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА

Предпосылки для выдвигания на первый план поэтического языка, обновлённого непривычно мощной метафорикой и символичностью, возникли к середине 1820-х годов. В рамках «школы гармонической точности», в генеалогии которой главными фигурами были Жуковский, Батюшков и Пушкин, разрабатывался прежде всего язык элегических формул с устойчивым ассоциативным контекстом. Предполагалось, что усилия поэта концентрируются в замкнутой создававшейся два десятилетия стилистической системе, в основании которой лежало точное гармоническое слово⁴⁰³. Но ко второй половине 1820-х годов из этой системы нужно было уже искать выход. Поздний Пушкин нашёл его в «поэзии действительности», в которой слово оставалось точным, но эта точность теперь относилась не к прежней условной стилистической гармонии, а прежде всего к самому предмету. Отсюда — предельная конкретность мышления в таких стихотворениях, как, например, «Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю...» (1829), «...Вновь я посетил...» (1835)⁴⁰⁴. Другой путь развития языка, как показал В.Э. Вацуро, был заложен в творчестве Жуковского при переводе шиллеровских «Идеалов» и матиссоновского «Элизиума» — это язык, организуемый не стилем, не предметом, но, прежде всего, художественным *образом*, как правило, выраставшим до символа. На этом языке, связанном с немецкой идиллической традицией, творились художественные мифологии — однако исторически этот язык в русской поэзии был задвинут на задворки Отечественной войны 1812 года, ставшей «фактором, менявшим эстетические запросы общества»⁴⁰⁵. В частности, как замечает Вацуро, в этот момент более востребованным оказался язык Батюшкова, в творчестве которого уже оформилась историческая элегия.

В «Элизиуме», который Жуковский перевёл в 1812 году, разрабатывается миф о душе, попавшей в обитель мертвых. В жанровом отношении это идиллия, но здесь важно обратить внимание на язык, которым скоро начнёт пытаться говорить и элегия. Мир мёртвых насквозь символичен: «блеск эфира», «тень зыбкий сеней», «источника журчанье», «далекий отзыв лир» — всё это мазки, которые должны скреплять ре-

⁴⁰³ Гинзбург Л. Я. О лирике. С. 8–21.

⁴⁰⁴ Гинзбург Л. Я. Поздняя лирика Пушкина // Гинзбург Л. Я. Работы довоенного времени. С. 272–291.

⁴⁰⁵ Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. С. 153.

альность поэтического мифа. Тут важно увидеть, насколько отличен символический пейзаж элегии от пейзажа кладбищенского.

Тот же язык — ещё и с примесью чистых аллегорий — в «Мечтах», датированных тем же годом и взятых у Шиллера. Здесь разрабатывается миф о Пигмалионе, при этом на месте ожившей статуи, которую создал мифический греческий скульптор, оказывается весь мир.

Как древле рук своих созданье
Боготворил Пигмалион —
И мрамор внял любви стенанье,
И мертвый был одушевлен —
Так пламенно объята мною
Природа хладная была;
И, полная моей душою,
Она подвиглась, ожила.⁴⁰⁶

Мечта художника наполняет и оживляет мир, гармония с ним обретается человеком в творческом акте: «И мертвое отзвьем стало / Пылающей души моей». Символический поэтический язык во многом основан на этом — у Шиллера рукотворном — параллелизме. «Общая схема психологической параллели нам известна: сопоставлены два мотива, один подсказывает другой, они выясняют друг друга, причем перевес на стороне того, который наполнен человеческим содержанием, — пишет А. Н. Веселовский. — Точно сплетающиеся вариации одной и той же музыкальной темы, взаимно суггестивные. Стоит приучиться к этой суггестивности — а на это пройдут века — и одна тема будет стоять за другую»⁴⁰⁷. Миф о Пигмалионе может прочитываться как сюжет обретения этой «взаимной суггестивности». Даже фольклорный материал, из которого психологический параллелизм вышел, основывается, как замечает Веселовский, на акте образного усвоения явлений окружающего мира, в которые человек вливает «свое содержание» и воспринимает «очеловеченными»⁴⁰⁸. Иначе говоря, параллелизм возникает там, где символизация уже произошла. «Мечты» же примечательны тем, что в стихотворении сама символизация

⁴⁰⁶ Цит. по: Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем в 20 томах. Том первый. С. 213.

⁴⁰⁷ Веселовский А. Н. Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля // Веселовский А. Н. Избранное: Историческая поэтика. М.: РОССПЭН, 2006. С. 437.

⁴⁰⁸ Веселовский А. Н. Указ. соч. С. 424.

становится элементом сюжета, в котором лирический субъект, проходящий все этапы жизненного пути, борется за сохранение контакта с миром. В финале единственными помощниками человека в этом деле остаются «Дружба» — «сердца исцелитель» и «Груд» — «товарищ мой любимый» — «Истина», «Любовь», «Знание», «Счастье» по пути отстали. Уже на следующем этапе развития символ вытеснит аллессию, значительно увеличив тем самым разнообразие связей, в которые смогут вступать образы и мотивы внутри стихотворения.

Движение к символическому языку элегии совершалось в момент утомления «унылой» поэтикой. Более того — то, что в 1820-е годы с этой поэтикой происходило, предопределяло попытки двигаться в противоположную ей сторону. «Унылая» элегия впустила в себя психологизм, но не могла пожертвовать своей основой — иррационализмом самого уныния, которое оказывалось изначально заданным и за которым читалось новое для начала века неканоническое представление о мире — представление, согласно которому миру изначально отказывалось в гармонии. Переживание дисгармонии мироздания, крах человека, встречающегося с тем или иным воплощением мирового разлада, — вот глубинная мотивировка уныния, которая, впрочем, поэтов интересовала только поначалу. Уже в 1810-х годах они, как правило, берут это уныние готовым. Они готовы разбираться в психологических нюансах ощущения внутреннего тупика, но отказаться от него не в силах. Психологизм вязью своих мотивировок вытеснял из «унылой» элегии важный сюжетный элемент — роковую для человека встречу с Абсолютом, которая ещё имела место в «Элегии» Андрея Тургенева. И этот элемент лёг в основу *элегии о поиске идеала*.

ЭЛЕГИЯ О ПОИСКЕ ИДЕАЛА

Генезис основного мотива — собственно поиска идеала — проследить довольно легко; это следующий шаг после переживания лирическим субъектом «унылой» элегии внутреннего тупика. Есть множество стихотворений, две трети которых представляют собой типичную «унылую» элегию — и кажется, что интересны они прежде всего уровнем мастерства в аранжировке известной темы. Но концовка вдруг выворачивает в новое для жанра элегии пространство. Например, в стихотворении К. Н. Батюшкова «К другу» (1815) 16 строф посвящено разработке мотивов уныния — приведу лишь последнюю из них и следующий за нею финал:

Так ум мой посреди сомнений погибал.
Все в жизни прелести затмились:
Мой гений в горести светильник погашал,
И музы светлые сокрылись.

Я с страхом спросил глас совести моей...
И мрак исчез, прозрели вежды:
И вера пролила спасительный елей
В лампаду чистую надежды.

Ко гробу путь мой весь как солнцем озарен:
Ногой надежною ступаю
И с ризы странника свергая прах и тлен,
В мир лучший духом возлетаю.⁴⁰⁹

«Земное» тупиковое состояние разрешается выходом во внеземное — в пространство идеала. В этом пространстве Батюшков переключается на символический язык: «гений», «светильник», «мрак», «лампада», «путь ко гробу», «ризы странника», «мир лучший». Появление в элегии образа Абсолюта по-новому организует пространство — через тучи уныния пробивается божественный свет. *В мире элегии появляется вертикаль*. В разработке мотивов уныния возникает новое значение — это путь к идеалу. У земного пути появляется альтернатива в виде пути духовного — этот путь заключён уже в способности распознать, ощутить присутствие идеала в мире. На карте неканонической элегии место элегии о поиске идеала — где-то на границе с *духовной поэзией*.

В 1820-е годы важным событием в развитии поэтического языка стало появление книги «Опыты священной поэзии» (1826) Ф. Н. Глинки — поэта, который предыдущее десятилетие находился в тени «школы гармонической точности». Это была поэзия «дисгармоничная», соединяющая, по выражению А. С. Пушкина, «небрежность рифм и слога» со «смелостью и простотой», «вялость» — с «пылкостью». Пушкин писал это в ответ на стихи Вяземского, написанные языком, уравнивающим в единой метафоре переносное и прямое значения.

В таких стихотворениях Ф. Н. Глинки, как «Сон» (<1820>) и «Минута счастья» (1824), прорыв лирического субъекта в область идеала совершается на мгновенье, и потому важно передать этот опыт, пересказать сон.

⁴⁰⁹ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 252.

И я, под светлыми летая небесами,
Смотрел на мир спокойными очами
 И видел землю с высоты:
Там реки в дальние моря бежали;
Там грады пышные, там области лежали,
И в них кипела жизнь, шумели суеты
 И страсти бурные пылали...
Но полн я был святых высоких дум!⁴¹⁰

Элегия о поиске идеала черпает свою интонацию из столкновения земного и небесного, обыденного и идеального — человек, умеющий хотя бы внутренним зрением созерцать гармонию, грустит о дисгармоничном мире, в котором он живёт. Событие этой элегии — *прорыв* или как минимум *порыв к идеалу*. Сам порыв всегда исполнен надежды — возможно, напрасной.

Место идеала в элегии поначалу часто занимал идиллический мир — в начале XIX века в поэзии много примеров, когда стремление к идеалу должно будет трактоваться как стремление в край пастушек или Элизиум, страну вечно живых и вечно пирующих поэтов. Но ряд идеалов пополняется за счёт гармоничных картин природы, за счёт специальных образов, выражающих мотив поиска — дороги, паруса и т. п. Лермонтовское стихотворение «Парус» (1832) — безусловный пример элегии о поиске идеала. В нём очень силён мотив, который внесли в эту элегию романтики, — мотив невозможности успокоения в поиске, прочитывавшийся и в контексте гражданской активности, но прежде всего — в идеалистическом ключе вечного стремления к совершенству. Кстати, этот жанровый стык так называемой «гражданской лирики» и элегии, в основу которой положено ощущение идеала, весьма примечателен и был бы достоин отдельного разговора.

Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой...
А он, мятежный, ищет бури,
Как будто в бурях есть покой!⁴¹¹

Здесь именно «буря» оказывается искомым идеалом — как образ мира, дающего герою возможность максимальной самореализации

⁴¹⁰ Глинка Ф. Н. Избранные произведения. С. 171.

⁴¹¹ Лермонтов М. Ю. Указ соч. С. 285.

в борьбе со стихией. Именно в «бурной» самореализации для героя байронического типа заложена возможность «покоя».

Кстати, если отобрать из русской поэзии последних двух веков стихотворения, в которых ключевую роль играет образ паруса, наберётся приличная книжка — книжка элегий о поиске идеала. В современной поэзии она также представлена. Вот отрывок из стихотворения В. Кривулина «Парусник-дитя» (2006):

я видел парусник: лицо его горело
в солёных брызгах и лоскутках пены
боль горячѐй души и больше тела
боль необъятная, чужая,
до горизонта, зыбкого предела
сознанию, плаванию, предошущенью Рая⁴¹²

Образ паруса здесь перерастает в символ — символ постоянного стремления за пределы «горизонта», «сознания», которое мотивируется «предошущеньем Рая».

В элегии о поиске идеала земная жизнь оказывается приговорена, она здесь *преодолевается* лирическим субъектом — оттолкнувшись от неё, человек обретает вненаходимую точку зрения на мир, а вместе с нею — покой или надежду на него. По этой причине столь логичен «унылый» элемент в этой жанровой модели элегии. Поиск идеала предполагает бегство из бездуховного мира — этот мотив часто оформляется пространственно. В таком случае мы находим в стихах символы движения, стремления, а пространство, в которое бежит герой, неизбежно приобретает черты вечности. Пример из А. А. Фета — лирический субъект его стихотворения бежит на лоно природы,

Где с дикой яблонью убором спорит слива,
Где тучка чуть ползет, воздушна и светла,
Где дремлет над водой поникнувшая ива
И вечером, жужжа, к улью летит пчела.

Быть может, — вечно вдаль в надеждой смотрят очи! —
Там ждет меня друзей лелеющий союз,
С сердцами чистыми, как месяц полуночи,
С душою чуткою, как песни вещих муз.

⁴¹² Воздух, 2006, № 1. URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2006-1/krivulin>

Там наконец я все, чего душа алкала,
Ждала, надеялась, на склоне лет найду
И с лона тихого земного идеала
На лоно вечности с улыбкой перейду. (1857)⁴¹³

Природа, данная поначалу целым рядом живописных деталей, в результате оказывается воплощением идеала на земле, своеобразным связующим с вечностью пространством, где укрывается «душа больная, борьбою утомленная».

Особенность элегии о поиске идеала в том, что она расширяет границы художественного пространства элегии как таковой. Мир «унылой» элегии — это мир людей, жизни в «свете»; финалом её становится тупик, в который неизбежно попадает элегический чувствительный человек. Элегия о поиске идеала вырывается за пределы проблематики человеческих отношений. Она может легко опознаваться по образам стихий, предстающих в качестве другого по отношению к лирическому субъекту, — моря, неба, леса и т. д. Вот весьма показательное для понимания развития жанра стихотворение С. Надсона «На заре» (1878) — его структура повторяется в большом количестве текстов:

Заревом заката даль небес объята,
Речка голубая блещет, как в огне;
Нежными цветами убраны богато,
Тучки утопают в ясной вышине.
Кое-где, мерца я бледными лучами,
Звездочки-шалуньи в небесах горят.
Лес, облитый светом, не дрогнет ветвями,
И в вечерней неге мирно нивы спят.
Только ты не знаешь неги и покоя,
Грудь моя больная, полная тоской.
Что ж тебя волнует? Грустное ль былое,
Иль надежд разбитых безотрадный рой?
Заползли ль змеєю злобные сомненья,
Отравили веру в счастье и людей,
Страсти ли мятежной грезы и волненья
Вспыхнули нежданно в глубине твоей?
Иль, в борьбе с судьбою погубивши силы,
Ты уж тяготишься этою борьбой
И, забыв надежды, мрачно ждешь могилы,

⁴¹³ Фет А. А. Стихотворения. С. 245.

С малодушной грустью, с желчною тоской?
Полно, успокойся, сбрось печали бремя:
Не пройдет бесплодно тяжкая борьба,
И зарею ясной запыхает время,
Время светлой мысли, правды и труда.⁴¹⁴

Стихотворение чётко делится на три части — сначала возникает исполненная гармонии пейзажная вечерняя зарисовка, затем ей противопоставляется мятущаяся душа лирического субъекта, ищущего ответы на свои вопросы, и разрешается это противопоставление в короткой третьей части надеждой на то, что «зарею ясной запыхает время». Гармония обнаруживается в уподоблении человеческого — даже общечеловеческого — времени картине природы — пылающей заре, в которой прочитывается грядущее «время светлой мысли, правды и труда». Это грядущее — предмет веры, точка духовной опоры для лирического субъекта. Распознавание идеала состоялось — и сквозь тучи уныния пробился луч.

У природы — важная, но служебная роль в элегии о поиске идеала. Природа здесь не самоценна, она подчинена образу идеала, она — прямое «творенье господне», к которому стремится человек, вырывающийся из земного — читай: слишком человеческого — мира. Приведу в качестве примера стихотворение И. Ф. Анненского «Желание» (1904):

Когда к ночи усталой рукой
Допашу я свою полосу,
Я хотел бы уйти на покой
В монастырь, но в далеком лесу,

Где бы каждому был я слуга
И творенью господнему друг,
И чтоб сосны шумели вокруг,
А на соснах лежали снега...

А когда надо мной зазвонит
Медный зов в беспросветной ночи,
Уронить на холодный гранит
Талый воск догоревшей свечи.⁴¹⁵

⁴¹⁴ *Надсон С. Я.* Полное собрание стихотворений. М.-Л.: Советский писатель, 1962. С. 49.

⁴¹⁵ *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. Л.: Советский писатель, 1990. С. 82.

Вся земная жизнь свёрнута до образа «полосы», которую надо «допахать». Удаление от жизни происходит не просто в лес, но и в монастырь. Это пространство предполагает другие отношения с миром — здесь человек «каждому слуга» и «творенью господнему друг». Далее вновь следуют живописные пейзажные детали, которые не должны обманывать своей конкретикой. Природа — этот тот язык, на котором чувствительный человек элегии способен говорить о предощущаемом идеале. Это важно — на языке конкретных деталей (шумящие сосны, снег на них) говорится о том, что нельзя созерцать непосредственно. Лирический сюжет элегии о поиске идеала завершается, как правило, ценностным уходом лирического субъекта за пределы земного — у Анненского этот мотив дан неявно: в финальной строфе он изобразил лишь опосредованный внешней деталью отклик лирического «я» на «медный зов в беспросветной ночи».

Можно привести и пример с более сложной сюжетикой — «Элегия» (1921) В. Ф. Ходасевича.

Деревья Кронверкского сада
Под ветром буйно шелестят.
Душа взыграла. Ей не надо
Ни утешений, ни усад.

Глядит бесстрашными очами
В тысячелетия свои,
Летит широкими крылами
В огнекрылатые рои.⁴¹⁶

Особый приём заключается в том, что бегство из земного мира совершает «душа», наблюдение за которой ведётся с «земной» позиции. Как только «душа взыграла», раскрывается её особый, вневременной, небесный мир:

Там все огромно и певуче,
И арфа в каждой есть руке,
И с духом дух, как туча с тучей,
Гремят на чудном языке.

А концовка отдана лирическому субъекту, который осознаёт конфликт со своей душой, к чьей природе он не в состоянии приобщиться:

⁴¹⁶ Цит. по: Ходасевич В. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1989. С. 146.

И навсегда уж ей не надо
Того, кто под косым дождем
В аллеях Кронверкского сада
Бредет в ничтожестве своем.

И не понять мне бедным слухом,
И косным не постичь умом,
Каким она там будет духом,
В каком раю, в аду каком.

Бегство от земного мира в элегии Ходасевича совершилось, но оно раскололо лирическое «я». Примечательно, кстати, что поэт сам даёт жанровое определение стихотворению — это значит, что он различает именно эту жанровую модель элегии.

Лирическая ситуация элегии, как уже отмечалось, в большинстве случаев предполагает, что настоящее в ней окрашивается в ценностные тона прошлого. Символистская элегия — не исключение. Но её стержень — переживание будущего как предопределённого, то есть *будущего как* в некотором смысле *прошлого*. «Я ловлю в далеком отголоске, / Что случится на моем веку»⁴¹⁷ — то, что случится пережить лирическому субъекту «Гамлета» (1946) Б. Пастернака, в общем, известно — именно поэтому произносится мольба избавить от приуготованного: «Авва Отче, чашу эту мимо пронеси». Герой знает, какую именно чашу и *как* её следует нести — в одиночку («Я один...»), с трудом («Жизнь прожить...»), сверяясь только с высшим «распорядком действий». «“Гамлет“ — драма высокого жребия, заповеданного подвига, вверенного предназначения», — пишет Пастернак, и далее — о монологе «Быть или не быть...»: «Это самые трепещущие и безумные строки, когда-либо написанные о тоске неизвестности в преддверии смерти, силою чувства возвышающиеся до горечи Гефсиманской ноты»⁴¹⁸. Однако поэт здесь сделал акцент именно на эмоциональном переживании героем экзистенциальной ситуации — ситуация же эта раскрывается в своём внутреннем напряжении именно тогда, когда лирическое «я» прозревает будущее. Это не «страх неизвестности», это страх «вверенного предназначения». На знание этого предназначения работает и использование

⁴¹⁷ Пастернак Б. Л. Полное собрание стихотворений и поэм. СПб.: Академический проект, 2003. С. 377.

⁴¹⁸ Пастернак Б. Л. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 4. М.: Художественная литература, 1991. С. 417.

культурной маски, которое обеспечивает самый краткий путь отсылки к архетипическому сюжету.

Эту лирическую ситуацию открыл символизм — стремление из сферы минутного в вечное фокусировало поэтическое зрение на сюжетах, претендующих на максимальный универсализм. Когда в стихотворении «Ночь, улица, фонарь, аптека...» Блока звучит строка «Все будет так, исхода нет», лирическая ситуация преобразуется — земной мир превращается в тюрьму, из которой вырваться человеку не суждено, — здесь тоже есть символическое знание о будущем и «страх предназначения». А превращение земного мира в тюрьму возможно только *в виду идеала*.

Элегия о поиске идеала может выражать и чистое стремление, без понимания субъектом конечной цели. Так происходит в «Пилигримах» (1958) юного И. Бродского. Так происходит в одном из стихотворений Д. Самойлова — приведу только начало, по которому уже всё понятно:

И вот однажды ночью
Я вышел. Пело море.
Деревья тоже пели.
Я шел без всякой цели.
Каким-то тайным звуком
Я был в ту пору позван.
И к облакам и звездам
Я шел без всякой цели. (1974–1978)⁴¹⁹

Заканчивается стихотворение тем же, повторённым четырежды мотивом уверенности лирического субъекта в том, что он «шел без всякой цели». Впрочем, может быть, это и так, но образная система и жанровая традиция стихотворения позволяют не сомневаться, что двигался он всё-таки к идеалу.

«ОСЕННЯЯ» ЭЛЕГИЯ: ОТКРЫТИЕ КРУГОВОРОТА ЖИЗНИ

Если в элегии о поиске идеала природа может выступать носителем Абсолюта, то «осенняя» элегия использует природу совершенно в ином качестве — в качестве средоточия жизни и источника знания о её закономерностях. Основа «осенней» элегии — в проекции

⁴¹⁹ Самойлов Д. Избранные произведения в двух томах. Т. 1. С. 226.

времени созерцаемой на определённом этапе цветения или увядания природы на жизнь человека или даже человечества. Отсюда — символизация поэтического языка, который на деле может быть очень внимателен к пейзажным деталям. При этом время года или даже дня может быть любым: утро ли, вечер, весна или осень — любое время природы досказывает циклическую логику, согласно которой у всего живого есть пора рассвета и заката, расцвета и смерти. Впрочем, осень, безусловно, самое элегическое время, ассоциирующееся с чувством грусти, которое вызвано картиной природного увядания — отсюда и наименование для жанровой модели, примыкающей к ряду жанровых разновидностей, востребующих в поэтическом языке его символический потенциал.

Важно также зафиксировать различие между «осенней» и «унылой» элегией — в последней все возможные времена года могут появляться лишь затем, чтобы подчеркнуть индивидуальную драму лирического субъекта. Так, на русской почве было очень популярно стихотворение Ш. Мильвуа «Падение листьев» (1811) — по количеству переводов этот текст в 1810-20-х годах находится в числе лидеров⁴²⁰. К. Н. Батюшков — что показательно — перевёл его с названием «Последняя весна» (1815). На фоне «мая веселого» здесь проходят последние часы «бедного юноши», причины угасания к этому времени уже настолько ясны, что даже в качестве мотивировки не вошли в текст — в результате получилось, что «гаснет» он совсем немотивированно. Ситуация «унылой» элегии, таким образом, просто переносится из внутреннего мира во внешний — на лоно природы. «Унылая» элегия остается «унылой», даже сменив «задник». Это значит, что сам мотив осеннего увядания не может быть жанрообразующим — он может встретиться и за пределами элегии вообще. О жанровой модели мы говорим тогда, когда складывается определённая узнаваемая конфигурация всего художественного мира лирического произведения, что выражается в облике лирического «я», характере лирической ситуации, наборе постоянных мотивов, логике лирического сюжета. Так, в переводах М. В. Милонова, Е. А. Баратынского и других сохранена осенняя экспозицию Мильвуа, но поэты за рамки «унылой» элегии не вышли. Фактически осень там нужна была лишь затем, чтобы сравнить героя с листом, отпадающим от мира. Характерно стихотворение Баратынско-

⁴²⁰ См. *Заборов П. Р.* Шарль Мильвуа в русских переводах и подражаниях первой трети XIX века // *Взаимосвязи русской и зарубежной литератур.* Л., 1983. С. 100–128.

го «Весна» (1820) — цветущая природа нужна, чтобы подчеркнуть отчуждение «унылого» субъекта от мира:

Лишь я как будто чужд природе и весне:
Часы крылатые мелькают;
Но радости принести они не могут мне
И, мнится, мимо пролетают.⁴²¹

«Осенняя» элегия работает иначе — она разворачивает для лирического субъекта природные условия ради медитации на темы, выходящие за пределы индивидуального «я». Вот узловые строфы из стихотворения Н. И. Гнедича «Осень» (1819):

Дубравы пышные, где ваше одеянье?
Где ваши прелести, о холмы и поля,
Журчание ключей, цветов благоуханье?
Где красота твоя, роскошная земля? <...>

Шумит порывный ветер между дерев нагих
И, желтый лист крутя, далеко завоевает, —
Так всё проходит здесь, явление на миг:
Так гордый сын земли цветет и исчезает!

На крыльях времени безмолвного летят
И старость и зима, гроза самой природы;
Они, нещадные и быстрые, умчат,
Как у весны цветы, у нас молодые годы! <...>

Сменяйтесь, времена, катитесь в вечность, годы!
Но некогда весна несменная сойдет!
Жив бог, жива душа! и, царь земной природы,
Воскреснет человек: у бога мертвых нет!⁴²²

В этой элегии вовсе отсутствует индивидуальная драма лирического субъекта: его драма — общечеловеческого масштаба. И примечательно, что именно природа даёт «гордому сыну земли» урок умирания. Но не только умирания — и возрождения тоже! По сути, перед нами — идиллическое циклическое время природы. Впрочем, «в буко-

⁴²¹ Баратынский Е. А. Полное собрание стихотворений. С. 72.

⁴²² Гнедич Н. И. Стихотворения. М.-Л.: Советский писатель, 1963.

лическом мире всегда весна или лето, а если порой и возникает воспоминание о зиме, то это лишь усиливает очарование пасторальных времен года»⁴²³, поэтому сам выбор осени в качестве исходной точки циклического времени — уже метка элегии. Хотя нехарактерное для элегии циклическое время привносит в жанр способность видеть сюжет жизни человека в мире в целом, всё же выбор исходной лирической ситуации даёт возможность не выходить за пределы привычной, вполне «унылой» элегической стилистики. Но в результате развития лирического сюжета поэтическое сознание принимает ценностный контекст природы, уравнивает её законы с законами своего как духовного, так и физического развития.

Сама граница между жанром идиллии и элегии здесь нуждается в особых комментариях. Идиллия, большинство исследователей которой пишут о разрушении жанра в эпоху романтизма при сохранении идиллических топосов в литературе⁴²⁴, всегда говорила на языке «счастливого быта», при этом оправдана «телесная реальность счастьем ее»⁴²⁵. Для идиллии это состояние — исходный пункт, в «осенней» элегии, напротив, уныние-умирание *преодолевается* по ходу лирического сюжета, идиллическое время *разрешает* элегию, меняет направление лирической медитации. Если в элегии о поиске идеала уныние преодолевается созерцанием или хотя бы стремлением к абсолюту, то в «осенней» элегии комплекс «унылых» мотивов по мере развития обретает ценностный контекст жизненного цикла, в котором есть место и расцвету. Лирический сюжет здесь, как правило, всегда содержит отсылку к перспективе следующей стадии — так, у Гнедича упоение осенью заканчивается предчувствием «весны несменной». А весной, конечно, ожидается осень. «Осенняя» элегия взяла у идиллии лишь один элемент — художественное время, но не взяла, например, характерной для идиллии сценичности и аллегоричности, её традиционных персонажей — «пастушков», всего комплекса идеалов «естественного» человека с характерной описательностью трудового быта и «простонародностью» лексико-интонационного строя. Не взяла и сильной любовной темы, которой оказывается всецело подчинён пасторальный мир. Элегия — более

⁴²³ Клейн И. Пасторальная поэзия русского классицизма. С. 27.

⁴²⁴ Вацуро В. Э. Русская идиллия в эпоху романтизма // Вацуро В. Э. Пушкинская пора. С. 517–539; Сенчина Л. Т. Жанровая эволюция идиллии (на материале русской поэзии XVIII — первой половины XIX века). Дисс. на соиск. уч. степени к.ф.н. Донецк, 1989.

⁴²⁵ Пумпянский Л. В. Классическая традиция. С. 263

высокий и драматичный жанр, и он остаётся таковым, даже когда заходит на территорию идиллии.

«Осенняя» элегия — одна из жанровых моделей, рождённых в процессе развития символического, метафизического поэтического языка. Рассматривая становление и наиболее яркие проявления этой модели, невозможно пройти мимо творческой эволюции Баратынского и его позднего элегического шедевра — монументального стихотворения «Осень» (1836–1837, <1841>). Таких элегий не могло быть создано в рамках «школы гармонической точности» — там мы видим относительно краткие медитации от первого лица, которые уже к концу 1820-х годов научились концентрироваться на индивидуальном, но сложном переживании, — и лаконичность этих психологических зарисовок, в общем, нарастала. А Баратынский написал текст из 16 десятистрочных строф с одинаковой структурой — это притом, что для элегии было характерно отсутствие разбиения на строфы; так подчёркивалась нерасчленимость и непосредственность лирического высказывания. На этом фоне «Осень» выглядит как плод рационализма, иначе говоря — совершенно иного понимания сути элегического, понимания, не связанного с непосредственностью переживания.

Первые две строфы начинаются восклицаниями «И вот сентябрь!» — и продолжаются картинами природы, в которые вкраплены эмоциональные и живописные черты угасания: солнце — «хладно», его «золото» — «неверно», «сень дубов» — «желтеет», «лист осины» — «красен», «птицы» — «умолкли», «лес» — «безмолвен», «небеса» — «беззвучны». Во второй строфе уже появляются «морозы» и предчувствие зимы. Ключевая — третья строфа:

Прощай, прощай, сияние небес!
Прощай, прощай, краса природы!
Волшебного шептанья полный лес,
Златочешуйчатые воды!
Веселый сон минутных летних нег!
Вот эхо в рощах обнаженных
Секирою тревожит дровосек,
И скоро, снегом убранных,
Своих дубров и холмов зимний вид
Застылый ток туманно отразит.⁴²⁶

⁴²⁶ Здесь и далее цит. по: *Баратынский Е. А.* Полное собрание стихотворений. С. 185–189.

Конечно, основной эффект этого прощания состоит в том, что речь идёт о прощании не только с летом и «красой природы», но и с самой жизнью, поданной как «веселый сон минутных летних нег» — на основе этого наложения и держится вся монументальная конструкция стихотворения. Осень — время подсчитать «плод годовых трудов». С четвёртой строфы медитация невыраженного лирического субъекта, характерного для «кладбищенской» элегии, опять же узнаваемо касается судьбы «досужего селянина». Однако он у Баратынского — не просто воплощение сентиментальной простоты и естественности; образ «селянина» помогает развернуть главную метафору осени. «Оратай» изображён благополучным, он не боится зимы: «На строги дни себе / Припас оратай много блага. . .» — в его доме праздник, «дни сельского, святого торжества». И это повод сверить составляющие метафоры, в которой осень одновременно — картина увядающей природы, часть годового этапа в жизни поселянина и финальный этап в жизни человека. Сложность метафоры, которую построил Баратынский, как раз не в том, что эти три уровня полностью накладываются друг на друга, а в том, что их наложение позволяет лучше увидеть разность разрабатываемых одновременно лирических ситуаций. На шестую и седьмую строфы приходится ключевой вопрос, фиксирующий невозможность их полного совпадения: «А ты, когда вступаешь в осень дней / Оратай жизненного поля, <...> Ты так же ли, как земледел, богат?» Здесь обнажается важнейшая ситуация подведения жизненных итогов на пороге смерти — и при подсчёте «приобретений» всё оказывается не столь просто, как у крестьянина:

Увы! к мечтам, страстям, трудам мирским
Тобой скопленные презренья,
Язвительный, неотразимый стыд
Души твоей обманов и обид!

Восьмая и девятая строфы развивают эти мотивы, главный из которых — обретение губительного для человека опыта — является ключевым для «унылой» элегии. Опыт столь ужасен, что «если бы негодованья крик» «из глубины сердечных возник», то «играющий младенец, зарыдав, / Игрушку б выронил, и радость / Покинула б чело его навек, / И заживо б в нем умер человек!» Но этот обладатель страшного знания, «хозяин тороватый» перед лицом зимы зовёт «на праздник честный мир», но «вкус» его «разнообразья» — «один на всех / И, как могила, людям страшен». Праздник вдруг осознаётся как

«тризна» «по радостям земным своей души». И далее Баратынский разворачивает картины, знакомые по его аналитическим элегиям, — например, по «Признанию», в котором лирический герой набрасывал образ своего будущего. И в «Осени» с тем же рациональным аналитическим подходом поэт даёт два варианта внутреннего выхода из осознанного внутреннего же тупика. Первый вариант отсылает к «Пиру во время чумы» А. С. Пушкина: «И примешь ты, как лучший жизни клад, / Дар опыта, мертвящий душу хлад». Второй — «признательное смиренье» «пред промыслом». В обоих сценариях просматривается характерная для элегии личных итогов форма приятия своей судьбы. Однако отличие этого стихотворения в том, что судьба в данном случае — не своя, а *общечеловеческая*. Как именно будет принята своя судьба, для лирического сюжета «Осени» не так уж принципиально — принципиально же то, что, каков бы ни был внутренний опыт, он не может быть передан ни «земному звуку», ни «чадам житейской суеты». В этом месте (четырнадцатая строфа) снова следует апелляция к природе — вот лес и океан откликаются на «ураган», вот «толпа» откликается на «пошлый глас». «Но не найдет отзýва тот глагол, / Что страстное земное перешел». Из писем Баратынского известно, что последние строфы «Осени» он писал, узнав о смерти Пушкина. Это важно — в пятнадцатой строфе проступают черты элегии на смерть поэта, узнаваемом в «звезде небес», «утекшем» «в бездонность». И — «Не поражает ухо мира / Падения ее далекий вой», впрочем, как и рождение новой звезды. Вечное, по этой логике, принадлежит только вечности, вечное в человеке — неразделимо.

Нужно заметить, что логика развёртывающейся медитации здесь перевешивает логику самой картины мира. По сути, эта картина — плод того пути, который довелось пройти поэтической мысли; мы видим в некотором смысле *становящееся мировоззрение*. Об этом свидетельствует избыточность говоримого, формальные, чисто риторические связи между отдельными частями элегии, которые, по большому счёту, с точки зрения философской, а не поэтической логики, не требуют друг друга. Так, «селянин», по идее, тоже человек, которому, видимо, нельзя отказывать в способности иметь не делимый ни с кем опыт. Однако во второй половине стихотворения об этом селянине уже никто не вспомнит — он сыграл свою роль, и медитация к нему уже не вернётся. «Мертвящий душу хлад», который претендовал на то, чтобы быть главным мотивом, обеспечивающим драматичность лирического сюжета, в последней трети стихотворения забыт — здесь важнее драма непроницаемости друг для друга

земного и небесного мира, драма, которая переносится внутрь человека. Вот заключительная строфа:

Зима идет, и тощая земля
 В широких лысинах бессилья,
И радостно блиставшие поля
 Златыми класами обилья,
Со смертью жизнь, богатство с нищетой —
 Все образы години бывшей
Сравниются под снежной пеленой,
 Однообразно их покрывшей, —
Перед тобой таков отныне свет,
Но в нем тебе грядущей жатвы нет!

Концовку Баратынский выбрал «осеннюю», подчёркивающую цикличность и позволяющую закруглить все те ждущие разрешения микросюжеты, которые были пройдены в лирической медитации. И только последняя строка как будто кладёт конец циклическому времени, преобразая зиму в смерть, кардинально меняющую «правила игры». Как небесное не является продолжением земного, так и смерть — не продолжение жизни: там не может быть никакой «жатвы». Человек в финале осуждён созерцать белизну самой вечности — с пониманием, что всё земное ему предстоит оставить. Но если решить, что поэт хотел сказать лишь это, трудно понять, зачем ему понадобилась осенне-зимняя композиционная рамка, циклический фон, который преодолевает самые неразрешимые парадоксы человеческого существования.

И. Альми считает, что в «Осени» Баратынский создал «новый, а возможно, даже единичный лирический жанр — форму философской исповеди»⁴²⁷. Однако если рассматривать произведение в контексте развития элегии во всех её жанровых разновидностях, станет очевидно, что «Осень» на новой основе соединила в себе несколько вполне узнаваемых элегических традиций. На жанровой основе «осенней» элегии, превращающей лирического субъекта в представителя человечества и задающей циклическое время, реализуются наработки большинства известных на тот момент жанровых моделей русской элегии. «Кладбищенская» элегия оказалась близка субъектной организацией и типом медитации. Элегия личных ито-

⁴²⁷ Альми И. Л. Сборник Е. А. Баратынского «Сумерки» как лирическое единство // Альми И. Л. О поэзии и прозе. С. 187.

гов — исповедальным тоном и пороговой лирической ситуацией. «Унылая» элегия — концепцией судьбы человека в мире. Аналитическая элегия — способностью просчитывать реакции человека. Элегия на смерть поэта — умением увидеть человека как небесное существо. При этом право завершить художественное целое всё же отдано «осенней» элегии — все остальные жанровые модели остаются в статусе первичных жанров, дающих материал для художественного преображения.

На первый взгляд, можно подумать, что «осенняя» элегия выросла из пейзажной экспозиции, которая использовалась в «кладбищенской», а иногда и «унылой» элегии. Однако функция вечернего пейзажа в «Сельском кладбище» Жуковского другая — там он должен был задать искомую тональность, психологическое состояние чувствительного покоя — чтобы поэтическое сознание, произведя внутреннюю настройку, могло расслышать судьбы тех, кто «спит» «в гробах уединенных». Пейзаж там был совершенно условен — это *задник для лирической медитации*. В «осенней» элегии пейзаж, крепко закреплённый за определённым художественным временем, — *причина* этой медитации. Вот отрывок из «Осени» (1862) П. А. Вяземского:

И в осени своя есть прелесть. Блещет день.
Прозрачны небеса и воздух. Рощи сень
Роскошно залита и пурпуром и златом;
Как день перед своим торжественным закатом,
Пожаром чудным грань небес воспламеняя,
На свой вечерний одр бросает ткань огня, —
Так в осень теплую, в сей поздний вечер года,
Пред тем чтоб опочить, усталая природа,
Лобзанием любви прощаяся с землей,
Остаток благ дарит ей щедрою рукой.⁴²⁸

Сам пейзаж подсказывает центральный мотив стихотворения — мотив особенной *предсмертной* красоты. Этот мотив в стихотворении организует каждую из трёх частей. Первая — природная, вторая тот же мотив разыгрывает во внутреннем мире человека, где открывается прелесть того момента, «когда нам истина предстанет без покрова», — и появляется возможность её «излить в созвучия рыдающего

⁴²⁸ Вяземский П. А. Стихотворения. Л., Советский писатель, 1986. URL: http://az.lib.ru/w/wjazemskij_p_a/text_0270.shtml

слова, / В молитвенную песнь, в последнее прости, / В надгробный плач тому, что в гроб должно сойти». В третьей части стихотворения мотив предсмертной красоты опробуется на внешнем образе «красавицы молодой». Пейзаж, выступив в качестве другого, обладающего своим собственным жизненным циклом, даёт поэтическому сознанию посредством примерки мотивов природы на себя возможность *выглянуть за пределы жизни*. Именно циклическое время «осенней» элегии даёт лирическому субъекту душевные силы для того, чтобы насладиться «предсмертной красотой».

Нетрудно увидеть, что «осенняя» элегия уводит лирического субъекта от индивидуального переживания настоящего в сферу почти философских обобщений. Именно в этой элегии становится столь популярной элегическое «мы», которое красной нитью проходит через русскую поэзию последних двух веков. Его можно найти даже у поэтов, которые ассоциируются с одической традицией. Например, тютчевская «Последняя любовь» <1852> — типичная «осенняя» элегия:

О, как на склоне наших лет
Нежней мы любим и суеверней...
Сияй, сияй, прощальный свет
Любви последней, зари вечерней!

Полнеба обхватила тень,
Лишь там, на западе, бродит сиянье, —
Помедли, помедли, вечерний день,
Продлись, продлись, очарованье.⁴²⁹

От «осенней» элегии один шаг до знаменитых пейзажных зарисовок Тютчева, которые существенно обновили жанр идиллии, — в них элегический человек редуцируется до восхищённого зрения и фактически исчезает, давая дорогу другому жанру. На карте неканонической русской элегии место её «осенней» разновидности — близ границы с идиллией. А сделав шаг в другую сторону, получаем дидактические заметки, которые сразу начинают с закономерностей жизненного цикла абстрактного «мы».

В XX веке «осенняя» элегия лишается своего обобщающего философского тона и становится более импрессионистичной. Она уже не стремится вписать всю человеческую жизнь в круговорот времён. Теперь для того, чтобы элегия состоялась, достаточно одной эмоци-

⁴²⁹ Тютчев Ф. И. Полн. собр. сочинений и писем в шести томах. Т. 2. С. 59.

ональной ноты, вдохновлённой ощущением цикличности времени. Показательный пример из А. Блока:

Медлительной чредой нисходит день осенний,
Медлительно крутится желтый лист,
И день прозрачно свеж, и воздух дивно чист —
Душа не избежит невидимого тленья.

Так каждый день стареется она,
И каждый год, как желтый лист кружится,
Все кажется, и помнится, и мнится,
Что осень прошлых лет была не так грустна. (1900)⁴³⁰

Формула жанровой формы, согласно которой лирический субъект волюно или неволюно прочитывает картину природы как картину своего эмоционального состояния, в этой элегии остаётся — душа не может избежать «невидимого тленья». Несмотря на цикличность времени, на принятую поэтическим сознанием природную заданность процессов, каждый год это состояние кажется все более сильным — вот центральная нота стихотворенья.

Безусловной «осенней» элегией можно считать и знаменитое стихотворение Б. Пастернака, в котором заявлено иное время года:

Февраль. Достать чернил и плакать!
Писать о феврале навзрыд,
Пока грохочущая слякоть
Весною черною горит. (1912)⁴³¹

Здесь действует та же формула «осенней» элегии и совершается эмоциональный прорыв в следующий сезон — предчувствие весны ощущается лирическим субъектом в самой природе. «Пролетка», которую «за шесть гривен» в этот момент так живо представляется возможным достать, должна будет «перенести» героя именно туда, где весна уже наступила.

Задача этого очерка — не столько показать все перипетии в развитии жанра, сколько обрисовать вполне узнаваемое ядро жанровой модели, сходной у совершенно разных авторов разных времен. Другая, вполне выполняемая задача — показать, каким потенциалом обладает

⁴³⁰ Блок А. Собр. соч. в 6 томах. Т. I. С. 63.

⁴³¹ Пастернак Б. Л. Полн. собр. стихотворений и поэм. С. 67.

жанровая модель, в какую сторону она позволяет развивать элегию. Эту задачу позволяет выполнять обращение к, по возможности, лучшим текстам лучших поэтов, которые, как правило, представляют собой не столько типовые иллюстрации, сколько уникальные опыты работы с жанром. К такого рода текстам, безусловно, относятся «Журавли» Н. Рубцова:

Меж болотных стволов красовался восток огнеликий...
Вот наступит октябрь — и покажутся вдруг журавли!
И разбудят меня, позовут журавлиные крики
Над моим чердаком, над болотом, забытым вдали...
Широко по Руси предназначенный срок увяданья
Возвещают они, как сказание древних страниц.
Все, что есть на душе, до конца выражает рыданье
И высокий полет этих гордых прославленных птиц.
Широко на Руси машут птицам согласные руки.
И забытость полей, и утраты знобящих полей —
Это выразят все, как сказанье, небесные звуки,
Далеко разгласит улетающий плач журавлей...
Вот летят, вот летят... Отворите скорее ворота!
Выходите скорей, чтоб взглянуть на высоких своих!
Вот замолкли — и вновь сиротеет душа и природа
Оттого, что — молчи! — так никто уж не выразит их...⁴³²

Появление журавлей связано с наступлением осени: именно птицы для человека оказываются образом другого — циклического — времени. Поэтом найден динамический образ, позволяющий сделать стоящую на образном уровне за осенью вечность активным участником ценностного диалога с человеком. Журавли «разбудят меня», «позовут», они «возвещают» «предназначенный срок увяданья», они «выражают» состояние человека и осеннего мира. И в финале разыгрывается драма невыразимости — драма, логичная в «осенней» элегии, жанровая модель которой питается от языка символов — в системе этого языка изначально укоренено представление о невыразимом. И Рубцов — неважно, осознанно или нет — почувствовал этот потенциал, существенно усилив в результате по сравнению с жанровым «стандартом» интенсивность и драматичность своей «осенней» элегии. Журавли улетели — и «вновь сиротеет душа и природа», погружаясь в сферу невыразимого. «Осенняя» картина мира, таким об-

⁴³² Рубцов Н. Подорожники. М.: Молодая гвардия, 1985. С. 25.

разом, никуда не исчезает, но лишь однажды она оказывается *явлена* в образе улетающих журавлей.

Даже с течением времени индивидуальное «я» в «осенней» элегии не приживается. Поэтическое сознание всякий раз указывает лишь на возможность, данную временем года, — и поскольку возможность доступна каждому, то и эмоции, ею вызванные, тоже оказываются надындивидуальными. Для того, чтобы снять возможные сомнения в том, что этот жанр востребован и сегодня, приведу пример из Б. Кенжеева:

Вещи осени: тыква и брюква.
Земляные плоды октября.
Так топорщится каждая буква,
так, признаться, намаялся я.
Вещи осени: брюква и тыква,
горло, обморок, изморозь, медь,
все, что только сегодня возникло,
а назавтра спешит умереть,
все, которые только возникли,
и вздохнули, и мигом притихли,
лишь молитву твердят не попад —
там, в заоблачной тьме, не для них ли
многотрудные астры горят?

Я спросил, и они отвечали.
Уходя, не меняйся в лице.
Побелеет железо вначале
и окалиной станет в конце.
Допивай свою легкую водку
на крутой родниковой воде,
от рождения отдан на откуп
нехмелеющей осени, где
мир, хворающий ясною язвой,
выбегающий наперерез
ветру времени, вечности праздной,
снисхождению влажных небес... (1997)⁴³³

Встречая в одном стихотворении в столь концентрированном виде главные мотивы «осенней» элегии, трудно отрицать, что память

⁴³³ Кенжеев Б. Невидимые. М.: ОГИ, 2004. С. 98.

жанра — реальная действующая сила в сфере литературы. Поэт может, когда пишет, думать, что творит с чистого листа, — возможно, поэтому всякий раз как чудо воспринимается точное попадание в традицию в лучших стихах.

Несмотря на изощрённость ассоциативной аранжировки — лирический субъект «намаялся» так же, как топорщащиеся буквы в словах «тыква и брюква», обозначающих плоды осени, — ключевой мотив «осенней» элегии легко узнаётся: мир осени сразу раскрывается как внутренний. И далее уже в число «вещей осени» попадают и «горло», и «обморок», и «все, что только сегодня возникло, / а завтра спешит умереть». Между этими «сегодня» и «завтра», конечно, помещается жизнь. Так жизненный цикл природы к восьмой строке поглотил всё сущее. А ряд продолжается всеми, кто «и вздохнули, и мигом притихли», — всеми, кто *попытался жить*, кто теперь «молитву твердят невпопад». Это у них — у «вещей осени» и её людей — лирический субъект «спросил». Не сказано, о чём спросил, но ясно — обо всём. Финальная часть стихотворения — ответ самой осени. «Уходя, не меняйся в лице», «допивай свою легкую водку». А дальше констатация о человеке — он «от рождения отдан на откуп / нехмелеющей осени». И «мир» на его стороне — он так же страдает «язвой», так же «выбегает наперерез ветру времени, вечности праздной». Эту вечность осень и воплощает.

МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ ЭЛЕГИЯ: УПОЕНИЕ МУЧИТЕЛЬНОЙ НОТОЙ

Термин «метафизическая элегия» здесь берётся вне связи с традицией английской «метафизической поэзии» — хотя на определённом этапе, во второй половине XX века, русская и английская традиции пересекаются, несмотря на своё явное различие. Это различие, например, в том, что в русской традиции на звание метафизической элегии претендует жанровая модель, сформированная языком, обыгрывающим на уровне поэтики музыкальное начало, природа которого — метафизична, иррациональна, внеположна здешнему миру. Это начало, как правило, мотивировано представлением о сфере невыразимого словом.

Как замечает М. Л. Гаспаров в «Очерке истории русского стиха», во второй половине XIX века отечественная поэзия колебалась между двумя крайностями — «ориентацией на песню и ориентацией на про-

зу», между Фетом и Некрасовым⁴³⁴. Притом, что *мелодическое начало* зачастую способствует консервации узнаваемых жанровых образов и мотивов, было бы ошибкой сводить влияние мелодики лишь к стиховым формальностям. В конечном счёте, она захватывает и образную систему, более того — часто она сама становится центральным образом мира лирического произведения.

Вот как оценивает появление поэзии Фета Б. Эйхенбаум: «Он замыкается в кругу самых „банальных“ тем — тех самых, против которых так ополчился Некрасов, но сообщает стиху эмоциональную напевность, которой русская поэзия еще не знала. Некрасов ориентируется на газетную прозу и на шансонетку, Фет — на лирический романс цыганского типа»⁴³⁵. Фета подпитывали и развивали А. Григорьев, Я. Полонский, А. Апухтин — а за ними следовали А. Блок, К. Бальмонт и др. Не таким уж преувеличением было бы утверждение, что идущая за Фетом плеяда поэтов обновила русскую поэзию в целом, что не могло не повлиять на элегию.

Нужно сказать, что отношения музыки и поэзии — большая тема, начинающая свою историю с эпохи синкретизма, когда лирика была ещё неотделима от игры на лире. Впрочем, как отмечает Н. П. Гринцер, в древнегреческой поэзии «лирикой» называлась только часть поэзии, противовесом которой были «элегия и ямб — здесь стихи не пелись, а, как полагают большинство исследователей, произносились на манер речитатива, а аккомпанирующим инструментом была по преимуществу флейта»⁴³⁶. Это указание на важную деталь в истории жанра помогает увидеть, что усиление музыкального начала элегии не столь естественно для неё, как может показаться. В данном случае нужно говорить о масштабном процессе освоения поэзией сферы музыкального — этот процесс был подготовлен эстетикой предшествующей эпохи, и в его центре оказалась элегия.

Как пишет А. Е. Махов, в европейской поэтике к началу XIX века утвердилось два основных понимания музыки — это «и космический принцип структуры, надчеловеческая сила, способная соединить разнородное; и нечто человеческое, от природы связанное с человеком и соответствующее его изначальной иррациональной сущности»⁴³⁷.

⁴³⁴ Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. М.: Наука, 1984. С. 162.

⁴³⁵ Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б. О поэзии. Л.: Советский писатель, 1969. С. 437.

⁴³⁶ Гринцер Н. П. Древнегреческая «лирика»: значение термина и суть явления // Лирика: генезис и эволюция. М.: РГГУ, 2007. С. 13.

⁴³⁷ Махов А. Е. Musica literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: INTRADA, 2005. С. 26.

Вторая концепция была особенно характерна для эпохи романтизма, в которой идея музыкального как «неструктурированного, неуловимо-изменчивого потока» жила отдельной жизнью от реальной музыки, пока ещё строгой и ясной по своей структуре. Впрочем, на поэзию влияли обе идеи музыкального, но совершенно по-разному. Понимание музыки как космической гармонии работало на создание литературных песенных форм, основанных на симметрии и повторах выработанных в других жанрах мотивов. Задача такой словесной музыки — показать, выразить самой структурой стихотворения *гармонию уже сущего*. Понимание музыки как внутреннего иррационального потока делало акцент, напротив, на *выговаривании невыразимого* — отсюда рефлексия по поводу возможностей языка и самой сферы невыразимого.

Своеобразную «теорию» поэзии, стремящейся к музыке, Г. А. Гувковский находит в стихотворении Жуковского «Невыразимое» (1819). Несмотря на обозначение «Отрывок», стихотворение воспринимается в традициях элегической медитации, вполне представимой и в «кладбищенской элегии», начинавшейся с красоты вечернего пейзажа. Здесь эта красота «природы», которая «разновидное с единством согласила», наводит на размышление о ничтожных возможностях «языка земного» перед языком самого Творца: «Кто мог создание в словах пересоздать?»⁴³⁸. Мотив бедности языка по сравнению с непосредственным переживанием, как показывает В. Э. Вацуро, ещё доромантический по своей природе⁴³⁹, затем он вошёл в систему романтической эстетики, с которой непосредственно связан текст Жуковского⁴⁴⁰. Но если начинал поэт в доромантическом духе, немея перед красотой природы как Творения, то закончил как романтик, который лишь «сердцу» доверяет способность «знать» «святые таинства» — а те отграничиваются от мира природы.

Не часто ли в величественный час
Вечернего земли преображенья,
Когда душа смятенная полна
Пророчеством великого виденья

⁴³⁸ Цит. по: Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем в 20 томах. Том второй. С. 129–130.

⁴³⁹ См.: Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. С. 65–66.

⁴⁴⁰ Топоров В. Н. Из исследований в области поэтики Жуковского // Slavica Hierosolymitana. Slavic Studies of the Hebrew University, Jerusalem, 1977. Vol. 1. P. 40–50.

И в беспредельное унесена, —
 Спирается в груди болезненное чувство,
 Хотим прекрасное в полете удержать,
 Ненареченному хотим название дать —
 И обессиленно безмолвствует искусство?

Невыразимое у Жуковского — не то, что «видимо очам»: *«яркие черты»* «легко их ловит мысль крылата». Невыразимо то, чем при этом «душа смятенная полна»: она «в беспредельное унесена», откуда доносится

Сие столь смутное, волнующее нас,
 Сей внеземный одной душою
 Обворожающего глас,
 Сие к далекому стремленье,
 Сей миновавшего привет <...>
 Сие шепнувшее душе воспоминанье
 О милом радостном и скорбном старины,
 Сия сходящая святыня с вышины,
 Сие присутствие Создателя в созданье...

В мистическом переживании, которое у романтиков, по замечанию В. М. Жирмунского, и передаётся словом «невыразимое», растворяются вполне земные мотивы. Так, «воспоминание», которое здесь фигурирует, это не психологический мотив, а характерное для элегии о поиске идеала воспоминание о земной жизни в преддверии «беспредельного» или даже уже с его «вышины». В этом смысле замечание Г. А. Гуковского о том, что «Жуковский открыл русской поэзии душу человеческую, психологический анализ»⁴⁴¹, требует корректировки — отношения человека со сферой идеала требуют не психологизма, а символизма. Здесь же мы находим и знакомый порыв к идеалу — «к далекому стремленье». Финальное прощание с языком — «Какой для них язык?.. Горé душа летит» — это прощание с земным миром, это своеобразный уход в молчание как в сферу идеального.

Во второй половине XIX века мотив ухода в молчание перед лицом невыразимого очень популярен — есть подробные работы, изучающие контекст его употребления у Е. Баратынского, Ф. Тютчева, А. Фета, К. Случевского⁴⁴². Однако здесь важно увидеть, как разви-

⁴⁴¹ Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. С. 31.

⁴⁴² См. например: Абрамова В. И. Мотив «невыразимого» в русской романтической

тие этого мотива преобразует элегию. Дело в том, что уход в сферу идеала обуславливает развитие музыкального начала лирического произведения.

Г. Гуковский пишет, что у Жуковского в «Невыразимом» «слово должно звучать как музыка, и в нем должны выступить вперед его эмоциональные обертоны, оттесняя его предметный, объективный смысл»⁴⁴³. Не абсолютизируя этого утверждения, можно, тем не менее, увидеть реализацию метафоры музыки как потока — в едином, не расчленённом на строфы высказывании шестистопные ямбические строфы чередуются с пятистопными и четырёхстопными — и всё это связано сложнейшим синтаксисом: предпоследнее предложение продолжается более трёх разностопных катренов. При этом внутри этого предложения идёт постоянное нанизывание однородных членов, варьирование и развитие одного мотива — этот приём на стилистическом уровне должен создавать эффект кружения вокруг невыразимого.

Жуковский работает всё же в рамках существующих на тот момент жанровых моделей, но у него уже созрели мотивные комплексы и стилистические приёмы, которым предстояло породить новое качество. Новой элегии нет и в стихотворении Ф. Тютчева «Silentium!» (1833), которое явно развивает мотивы Жуковского, но усугубляет обозначенный им конфликт. Вряд ли возможно представить, чтобы Жуковский написал: «Мысль изреченная есть ложь» — жизнь души у него дополняет красоту внешнюю, но не противопоставлена ей. У Тютчева же в «Silentium!» невыразимость внутреннего мира, в котором «мечты» сравнимы со «звездами в ночи» и который разомкнут в бездну природы, делает лживой любую изреченную «мысль». Соответственно, это предполагает, что любая «мысль» включает попытку человека выразить себя, что невозможно. Таков результат размышлений «человека, уже соприкоснувшегося с холодом внешнего мира и его „наружным шумом“, при взгляде на романтическую, еще полную мечтаний душу, которой все это еще предстоит»⁴⁴⁴. У Тютчева лирическая ситуация, в отличие от Жуковского, может прочитываться как развитие ситуа-

ской картине мира: от В. А. Жуковского к К. К. Случевскому. Дисс... канд. филол. наук. М., 2007; *Ранчин А. М.* Предназначение поэта и тема невыразимого в лирике А. А. Фета. URL: http://www.portal-slovo.ru/theology/39002.php?ELEMENT_ID=39002&PAGEN_2=2&PRINT=Y

⁴⁴³ *Гуковский Г. А.* Указ. соч. С. 35.

⁴⁴⁴ *Королева Н. В.* Ф. Тютчев «Silentium!» // Поэтический строй русской лирики. Л.: Наука, 1973. С. 155–156.

ции «унылой» элегии, лирический субъект которой всегда является носителем губительного опыта жизни в свете. Впрочем, это — лишь эстетический субстрат, на котором должно было появиться нечто новое. И оно появилось. Пример из А. Фета:

Полуночные образы реют,
Блещут искрами ярко впотьмах,
Но глаза различить не умеют,
Много ль их на тревожных крылах.

Полуночные образы стонут,
Как больной в утомительном сне,
И всплывают, и стонут, и тонут —
Но о чем это стонут оне?

Полуночные образы воют,
Как духов испугавшийся пес;
То нахлынут, то бездну откроют,
Как волна обнажает утес. (1843)⁴⁴⁵

Это стихотворение объединяет две концепции словесной музыки — оно обладает гармоничной структурой литературной песни, а на мотивном уровне строится вокруг некоей *невывразимой ноты*, звучание которой преобразует весь остальной мир. Эта нота иррациональна по своей природе, навязчива (что передают повторы), необъяснима и невятна, что передаётся на мотивном уровне и стилистически — нанизыванием однородных членов («И всплывают, и стонут, и тонут»). Фет резко увеличивает плотность мелодических связей внутри стихотворения, создаёт и тем самым выводит на первый план «развернутую систему интонирования, с характерными явлениями интонационной симметрии, повторности, нарастания, кадансирования и т. д.»⁴⁴⁶. Так естественным образом складывается жанровая модель элегии, которую можно условно назвать *музыкальной* — или *метафизической*, в том смысле, что музыка здесь предстаёт некоей внеположной творимому миру силой, организующей его, однако, на всех уровнях. И для фетовского поколения поэтов такая элегия — часть обязательного жанрового арсенала. Вот, к примеру, стихотворение «Звуки» (1845) А. Григорьева:

⁴⁴⁵ Фет А. А. Стихотворения. С. 88.

⁴⁴⁶ Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха. С. 333.

Опять они... Звучат напевы снова
Безрадостной тоской...
Я рад им, рад! они — замена слова
Душе моей больной.

Они звучат безумными мечтами,
Которые сказать
Смешно и стыдно было бы словами,
Которых не прогнать.

Они звучат прошедшим небывалым
И снами светлых лет —
Стремлением напрасным и усталым
К теням, которых нет...⁴⁴⁷

Этот тип элегии отчасти совмещает черты элегии о поиске идеала и элегии навязчивого воспоминания, главным лирическим событием здесь оказывается некое *откровение высшей гармонии*, не просто мыслимой, но и слышимой. Эти звуки — внеязычны, они — «замена слова», язык, внятный «душе больной», при этом они вмещают и «безумные мечты», и «прошедшее небывалое», и «сны светлых лет». Они звучат «безрадостной тоской», но лирический субъект им «рад».

Однако природа центральной ноты, организующей мир музыкальной элегии, далеко не всегда осмысливается в самом стихотворении, более того — она может принимать вид некоей значимой детали, которая при ближайшем рассмотрении разрастается до центрального образа. Приведу пример из Тютчева, отметив одновременно эволюцию жанрового мышления поэта, который также сумел сделать следующий после «Silentium!» шаг. После программных тезисов 1830-х годов, вполне в духе «поэзии мысли», Тютчев берётся за ту «поэзию намёков», «родоначальником» которой его назвал позднее В. Брюсов⁴⁴⁸.

Я очи знал, — о, эти очи!
Как я любил их — знает бог!

⁴⁴⁷ Григорьев А. А. Сочинения в двух томах. Т. I. М.: Художественная литература, 1990. С. 53–54.

⁴⁴⁸ См.: Брюсов В. Ф. И. Тютчев. Смысл его творчества // Брюсов В. Избранные сочинения в двух томах. Т. II. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1955. С. 225.

От их волшебной, страстной ночи
Я душу оторвать не мог.

В непостижимом этом взоре,
Жизнь обнажающем до дна,
Такое слышалось горе,
Такая страсти глубина!

Дышал он грустный, углубленный
В тени ресниц ее густой,
Как наслажденья, утомленный
И, как страданья, роковой.

В эти чудные мгновенья
Ни разу мне не довелось
С ним повстречаться без волненья
И любоваться им без слез. (1850–1851)⁴⁴⁹

Роль центральной ноты здесь выполняют «очи», которые с первой строфы становятся вместилищем «волшебной» и «страстной» силы, статус которой во второй строфе ещё более подчёркивается эпитетом «непостижимый». В одном «взоре» — и «жизнь», и «горе», и «глубина». В третьей строфе «взор» оживает — он «дышит», чувствует, в нём угадывается прошлое («утомленный») и будущее («роковой»). И последняя строфа — осознание исключительности самой встречи с этим взглядом, который здесь совершенно не требует разговора о его обладателе. «Волненье» и «слезы» лирического субъекта — логичная реакция на встречу с «непостижимым», с нотой, которая вмещает всё многообразие и всю противоречивость мира. Первоначально вполне реалистичный образ в сознании поэтического сознания разрастается в символ, природа которого — в области непознаваемого.

На путях развития этой жанровой модели вырабатывался язык будущего символизма — в том числе в период так называемого «безвременья» 1870–1880-х годов, для которого было характерно сочетание разнородных и даже прямо противоречивых стилистических элементов⁴⁵⁰. Русская поэзия в этот момент вполне находится вполне в русле общеевропейских эстетических поисков. Это был момент после появ-

⁴⁴⁹ Тютчев Ф. И. Полн. собр. сочинений и писем в шести томах. Т. 2. С. 51.

⁴⁵⁰ См. о лирике «безвременья»: Кожин В. В. Книга о русской лирической поэзии XIX века: Развитие стиля и жанра. М.: Современник, 1978. С. 217–299.

ления книги «Цветы зла» (1857) Ш. Бодлера, в которой, как выразился немецкий исследователь Г. Фридрих, форма «выступила диссонансом к мятежному содержанию», «стала средством спасения», которое наилучшим образом себя реализовывает, когда имеет дело с безобразным, красота теперь «удалена в область техники стиха и языковых вибраций»⁴⁵¹. Как писал Вяч. Иванов, особую роль в становлении нового языка поэзии выпало сыграть стихотворению Бодлера «Соответствия» — в нём заданы две траектории будущего развития. Иванов показывает, что в первой части стихотворения, посвящённой раскрытию метафоры «соответствий», «поэт разоблачает реальную тайну природы, всецело живой и всецело основанной на сокровенных соответствиях, родствах и созвучиях того, что мертвенному неведению нашему мнится разделённым между собою и несогласным, случайно-близким и безжизненно-немым» — здесь символ оказывается средством познания высшей реальности, которое превращается в «откровение о вещах более вещных, чем сами вещи»⁴⁵². Потому и символизм, занимающийся этим познанием, Вяч. Иванов называет «реалистическим». Этот символизм порождает мифотворчество; показательно, что Тютчев для Иванова — ближайший представитель описанного направления.

Однако в том же стихотворении Бодлера обозначился и противоположный эстетический вектор. Стихотворение продолжается так:

Есть много запахов здоровых, молодых,
Как тело детское, — как звуки флейты нежных,
Зеленых, как луга... И иного есть иных,

Нахально блещущих, развратных и мятежных.
Так мускус, фимиам, пачули и бензой
Поют экстазы чувств и добрых сил прибой. (Пер. К. Бальмонта)⁴⁵³

«Не правда ли, поэт покидает здесь свою основную мысль о стройном соответствии в природе, как о мистическом начале ее скрытой жизни и явной тайне ее феноменального воплощения? — пишет Иванов. — Тайна вещи, *res*, почти забыта; зато пиршественная роскошь нашего все познающего от от всего вкушающего *я* царственно умно-

⁴⁵¹ Фридрих Г. Структура современной лирики. От Бодлера до середины двадцатого столетия. С. 48, 52.

⁴⁵² Иванов Вяч. Две стихии в современном символизме // Иванов Вяч. Родное и вселенское. С. 151–152.

⁴⁵³ Бодлер Ш. Цветы зла. М.: Радуга, 2006. С. 51.

жена. <...> Здесь появляется второй лик Бодлэра — лик парнасца»⁴⁵⁴. Как показали исследователи, этот «лик» возникает из исторически прецедентной логики связи крайних ценностей в творчестве поэта: «...Бодлеровское „добро“ — это вовсе не христианская любовь (к Богу и к другим людям), это всепожирающая жажда слияния с вечным и бесконечным мирозданием — жажда, которая тем не менее может быть удовлетворена только „конечными“, телесными средствами, обнаруживающими на поверку свою „злую“, „греховную“ или, по меньшей мере, внеморальную природу»⁴⁵⁵. Из этой двойственности произрастают два жанровых элегических начала — с одной стороны, у Бодлера присутствуют элегии о поиске идеала (можно вспомнить, например, переведённое М. Цветаевой «Плавание»), с другой — элегии, в основе лирического сюжета которых — упоение красивой, но мучительной нотой. На уровне картины мира поэта это граничащие друг с другом жанровые модели, но одна говорит на языке мифа и даже аллегории, другая — на суггестивном, «магическом» языке вводящих в транс повторов.

«Идеалистический символизм» — так Иванов называет декадентство, главной чертой которого он считает «предпочтение искусственного естественному», концентрацию на «красоте увядания» — в свете этой мысли может прочитываться и внимание Бодлера к строгим стиховым формам. Согласно этой логике, форма первична — она порождает некий смысл. Эта логика уже в идеях Бодлера предполагала, что «лирика постепенно отступит от фактического, логического, аффективного и даже грамматического порядка ради магической энергии тона: содержание будет рождаться от вербального импульса, а не из предварительных размышлений»⁴⁵⁶ — это во многом сказано о творчестве поэтов, которые определили лицо европейской поэзии следующего периода: А. Рембо, П. Верлена, С. Малларме, Э. Верхарна. В стихотворении П. Верлена “*Art poétique*” появляется образ музыки, в которую сливаются «слух, зрение, обоняние, вкус, запах как ощущения индивидуального психологического, соматического и социального переживания, слитые в единый комплекс», и которая существует «до всего», противостоя «отвратительной прозе жизни»⁴⁵⁷. Для

⁴⁵⁴ Иванов Вяч. Указ. соч. С. 153–154.

⁴⁵⁵ Косиков Г. Шарль Бодлер между «восторгом жизни» и «ужасом жизни» // Косиков Г. Собрание сочинений. Т. 1. М.: Центр книги Рудомино, 2011. С. 340.

⁴⁵⁶ Фридрих Г. Указ. соч. С. 63.

⁴⁵⁷ См. об этом: Сегал Д. М. Русский и немецкий символизм в сравнительном освещении // Пути искусства. Символизм и европейская культура XX века. М.: Водолей Publishers, 2008. С. 98.

символистов, замечает Д. М. Сегал, сама жизнь становилась жизнью лишь тогда, когда искусство делалось ее целью⁴⁵⁸. В русской поэзии человеком, который раньше всех почувствовал и ретранслировал состояние европейской культуры, был В. Брюсов — этой ролью во многом объясняется необычайно сильное влияние, которое поэт имел во второй половине 1890-х годов и первых годах XX века.

Символизм — ключевое явление европейской культуры, плоды которого весьма разнообразны, а эволюция — сложна⁴⁵⁹. Однако жанровая модель метафизической элегии, основанная на разработке упоения трансцендентной нотой, как представляется, захватывает ядро того символизма, каким он предстал в поэзии. Возможно, это в меньшей степени относится к Брюсову, выполнившему, по выражению Д. Е. Максимова, роль «конструктора-изобретателя, создающего проекты, которые в целом ряде случаев суждено было овеществить другим»⁴⁶⁰ — в частности, ключевые символистские темы, становясь темами стихотворений Брюсова, не всегда вырабатывали свою собственную поэтику. Впрочем, первое же стихотворение «Холод» (1896) из рубричной книги Брюсова “*Me eum esse*” (1896–1897) отсылает к жанровой конструкции метафизической элегии:

Как царство белого снега,
Моя душа холодна.
Какая странная нега
В мире холодного сна!
Как царство белого снега,
Моя душа холодна.⁴⁶¹

Центральный мотив холода проходит через всё стихотворение, мотив усилен повторами, заложенными в структуру строфы. При этом «холод» — главная характеристика «мечты», той «неземной красоты», которой «молится» лирический субъект.

Л. Гинзбург указывает на черту, связывающую почти всех символистов: «...Для них, в сущности, нет *формальных* элементов. Они объявили, что *все* может быть символом. Каждый элемент значим,

⁴⁵⁸ Сегал Д. М. Указ. соч. С. 136.

⁴⁵⁹ См. об этом: Ханзен-Лёве А. Русский символизм. СПб.: Академический проект, 1999; Миц З. Г. Об эволюции русского символизма // Миц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство-СПБ, 2004. С. 175–189.

⁴⁶⁰ Максимов Д. Русские поэты начала века. Л.: Советский писатель, 1986. С. 64.

⁴⁶¹ Брюсов В. Избранные сочинения в двух томах. Т. I. С. 67.

и каждый знак может иметь высшее значение. Таковы предпосылки эмансипации специфических стиховых средств: размера, рифмы, фонетического звучания»⁴⁶². Отсюда, как это ни странно, очень рациональный и даже системный подход к работе с классическими поэтическими формами и формами новыми, экспериментальными — поэзия «сосредоточивается на тех художественных заданиях, которые прозе недоступны», «поэтические эксперименты велись в это время так же сознательно и систематично, как при Кантемире и Третьяковском»⁴⁶³. В основе этой работы — выработка символического языка, в котором «магии слова», производимому формой эффекту, музыкальности в её метафизическом смысле отводилась ключевая роль.

Весьма показательны опыты К. Бальмонта, в которых на первый план выдвигается фоника — ключевая иррациональная нота переносится с образа на звуковую оркестровку, в результате чего, казалось бы, самые обычные образы оказываются вплетены в атмосферу магических повторов. Вот начало одного из наиболее известных опытов Бальмонта — стихотворения «Челн томленья» (1894):

Вечер. Взморье. Вздохи ветра.
Величавый возглас волн.
Близко буря. В берег бьется
Чуждый чарам черный челн.

Чуждый чистым чарам счастья,
Челн томленья, челн тревог
Бросил берег, бьется с бурей,
Ищет светлых снов чертог.⁴⁶⁴

Это тот нередкий пример, в котором слилась образность элегии о поиске идеала и стилистика метафизической элегии — «томленья» по идеалу дополняется его воплощением в аллитерации, открывающей дополнительную плоскость, казалось бы, вполне однозначным и даже традиционным словам. Как пишет Л. Я. Гинзбург, новая поэтическая система «приучала своего читателя воспринимать каждое ее слово как выражение неких глубинных значений, часто не до конца

⁴⁶² Гинзбург Л. Я. О лирике. С. 232.

⁴⁶³ Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. С. 206–207.

⁴⁶⁴ Бальмонт К. Д. Светлый час. Стихотворения и переводы. М.: Республика, 1992. С. 34.

проясненных». При этом «обязательное ожидание второго плана распространяется и на традиционно поэтические, даже банальные слова и на их противоположность — прозаизмы»⁴⁶⁵.

Описываемая модель элегии значимое место занимает в поэзии Андрея Белого, тогда как музыка — не менее важное место в его эстетике. В первой же книге поэта «Золото в лазури» (1904) несколько микроциклов («Вечный зов», «Смерть») и ключевых стихотворений (например, «Душа мира») построены на центральном музыкальном образе, который узнаётся во всех проявлениях мира. «Слово создает новый, третий мир — мир звуковых символов, посредством которого освещаются тайны вне меня положенного мира, как и тайны мира, внутри меня заключенные», — пишет Белый в 1909 году в статье с характерным названием «Магия слов»⁴⁶⁶. Характерный для поэта пантеизм может быть понят как результат использования элегической жанровой модели, доставшейся Белому в наследство от предшественников. В качестве примера приведу стихотворение «Из окна вагона» (1908):

Поезд плачется. В дали родные
Телеграфная тянется сеть.
Пролетают поля росяные.
Пролетаю в поля: умереть.

Пролетаю: так пусто, так голо...
Пролетают — вон там и вон здесь —
Пролетают — за селами села,
Пролетает — за весями весь; —

И кабак, и погост, и ребенок,
Засыпающий там у грудей: —
Там — убогие стаи избенок,
Там — убогие стаи людей.

Мать-Россия! Тебе мои песни, —
О немая, суровая мать! —
Здесь и глуше мне дай, и безвестней
Непутевую жизнь отрыдать.

⁴⁶⁵ Гинзбург Л. Я. Указ. соч. С. 237.

⁴⁶⁶ Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Культурная революция, Республика, 2010. С. 316.

Поезд плачется. Дали родные.
Телеграфная тянется сеть —
Там — в пространства твои ледяные
С буреломом осенним гудеть.⁴⁶⁷

Основной приём здесь в том, что ключевая внутренняя нота приписана не лирическому субъекту, а поезду — который «плачется». Его плач навязчив, он порождает ряд повторов и параллелизмов, которые, по сути, работают на усиление главного мотива. Главным в этом путешествии оказывается плач по России, который окрашивает всё, что видит лирический субъект.

Андрей Белый продолжал развивать мысль о реализации в поэзии мелодического начала и в поздний период творчества. В статье «Будем писать мелодии», предваряющей сборник «После разлуки» (1922), поэт даёт теоретическое обоснование развитию простых песенных мелодий — в противовес развитию «образа стиха, звука, рифмы, строчки, строфы в ущерб мелодии». «Простое слово из стиха изгнано», — отмечает Белый⁴⁶⁸. Однако это был совсем не элегический мелодизм, знакомый поэту ещё в юности — его новые стихотворения давали, скорее, образец расчерченной рациональной ритмики и интонации, а потому вызвали почти единодушную скептическую реакцию.

Язык символистских жанровых моделей элегии вовсе не ограничивается эпохой символизма. Мы видели, что этот язык возник значительно раньше, неудивительно и то, что он продолжал развиваться в творчестве поэтов, которые с символизмом уже не ассоциировались. В жанровой модели так называемой метафизической элегии оказался оформлен *опыт восприятия земной жизни через неземную ноту* — ключевой мотив, который лежит в фундаменте наследия символизма как такового.

Так, особого разговора заслуживает элегия «Зимняя ночь» (1946) Б. Пастернака. «Метель», «земля» и «все» её «пределы», «свеча», «стол» — первая же строфа задаёт символическую систему координат для всего мироздания⁴⁶⁹. И центральный символ этой системы, главная нота ночного мира — «свеча» как побеждающая всё посредством рефрена жизнь. За «метелью» может угадываться большая, стихийная, по-пастернаковски родственная природе история, враж-

⁴⁶⁷ Белый А. Стихотворения и поэмы. В двух томах. Т. I. СПб.-М.: Академический проект, Прогресс-Плеяда, 2006. С. 185–186.

⁴⁶⁸ Белый А. Указ. соч. Т. II. С. 63.

⁴⁶⁹ См.: Пастернак Б. Л. Полн. собр. стихотворений и поэм. С. 390–391.

дебная человеку. Она властвует над всей землей, ей доступны «все пределы». Противопоставлены ей лишь «свеча» и «стол» — символы человеческого, внутреннего, творческого. Несмотря на то, что лирическое «я» отсутствует, сомнения в том, что это элегия, не возникает. Поэтическое сознание здесь занимает более высокую по сравнению с лирическим героем позицию автора — всё стихотворение отдано его повествующему голосу. Притом, что голос повествует о прошлом, раскрытие с первых же строк символических значений переводит разговор в сферу вечности. Каждая строфа, по сути, — вариация взаимодействия тех же образов и их производных: хлопья, как мошकारа, летят на пламя, метель рисует на стекле, свет свечи — тенями на потолке, «на свечку дуло из угла». И наконец, творческий и любовный «жар соблазна» вырос в образном статусе до «ангела»-хранителя, чьи вздымающиеся «крестообразно» «два крыла» мерещатся в пляшущих от беспокойного пламени тенях.

Примечательно, что в стихотворении подчёркивается конкретное время, в которое имели место описываемые события: «мело весь месяц в феврале». Казалось бы, эта конкретизация противоречит символическому началу стихотворения, однако нет — она показывает конкретный период в жизни героя, когда его жизнь *обрела* символическое значение. Вот этот остраниющий взгляд для самих символистов был совсем не характерен — они, как правило, мыслили своё «я» изначально в вечности и не вываливались из неё ни на миг. Значимым в «Зимней ночи» является и отсутствие разрешения прошлого в настоящем — позиции настоящего нет вовсе, вернее, оно всецело принадлежит говорящему автору, но не тому герою, которого, возможно, олицетворяет свеча.

Несколько иначе, но по тому же принципу построено стихотворение А. Тарковского «Вот и лето прошло...» (1967) — приведу отрывок:

Вот и лето прошло,
Словно и не бывало.
На пригреве тепло.
Только этого мало.

Все, что сбиться могло,
Мне, как лист пятипалый,
Прямо в руки легло,
Только этого мало.

Понапрасну ни зло,
Ни добро не пропало,
Все горело светло,
Только этого мало.⁴⁷⁰

Мотив, повторяющийся рефреном в конце каждой строфы, оказывается противопоставлен тому, что только что было сказано. «Мало» и «тепла» в настоящем, и выпавшей судьбы, и жизни такой, какой она сложилась. При этом нет никаких объяснений центральному мотиву — он иррационален, он, по большому счёту, о недостаточности земной жизни, о невозможности насытиться её плодами. Мир стихотворения держится на напряжении между земным и тем, что здесь ощущается только как значимое отсутствие, но символистская жанровая основа стихотворения опознаётся безошибочно. Элегия здесь, в отличие от пастернаковского «Зимнего вечера», обошлась без символа, но она построена на переживании, ощущении того, что, согласно жанровой памяти, находится за пределами земного мира.

НАСЛЕДНИКИ СИМВОЛИСТСКОЙ ЭЛЕГИИ: РЕЙН И БРОДСКИЙ

Качественно новый этап русской элегии связан с именами молодых Е. Рейна и И. Бродского. У поэтов их круга были, как отмечает Л. Лосев, чрезвычайно популярны стихотворения, в которых «сиюминутное переживание» «фиксируется во всем богатстве психологических нюансов, не передаваемых такими общими словами, как „радость“, „печаль“ и т. п.». «Сопоставить натуралистичные картинки советского быта у „горняка“ Леонида Агеева, эзотеричные благодаря формированию метафоры из разнородного и в значительной степени из научного материала восьмистишия Михаила Еремина и психологически сложные, но лапидарно оформленные интроспекции Александра Кушнера трудно, но они одноприродны по жанру»⁴⁷¹. Этот жанр, к слову сказать, называется лирической или антологической миниатюрой — её «антологичность» состоит как раз в умении фиксироваться на переживании настоящего, подавая его как образ вечности. На этом фоне интерес к элегии — жанру, живущему прошлым, — был особенно осязаем.

⁴⁷⁰ *Тарковский А.* Избранное. Смоленск: Русич, 2001. С. 354.

⁴⁷¹ *Лосев Л.* Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 67.

Разглядеть нечто общее в поэтике Бродского и Рейна, на первый взгляд, непросто — особенно если взглянуть на них в зрелом творческом возрасте. Однако в самом начале пути общая точка обнаруживается — просто после неё каждый пошёл своим путем. Эта общая точка, найденная поначалу интонационно, — элегия. Вот отрывки из знаменитого посвящённого Евгению Рейну «Рождественского романса» (1961) Бродского:

Плывет в тоске необъяснимой
среди кирпичного надсада
ночной кораблик негасимый
из Александровского сада...

Плывет в тоске необъяснимой
пчелиный хор сомнамбул, пьяниц.
В ночной столице фотоснимок
печально сделал иностранец...⁴⁷²

Основной ход стихотворения — лирическое развитие центральной — «необъяснимой» — ноты, которая пронизывает картины, встающие перед глазами, оживляет их. Нота — иррациональна, привнесена в мир самим поэтом. Эта нота — находимый вне мира камертон, настроившись на который, поэт может увидеть жизнь в её целом. Вот финал стихотворения:

Твой Новый Год по темно-синей
волне средь моря городского
плывет в тоске необъяснимой,
как будто жизнь начнется снова,
как будто будет свет и слава,
удачный день и вдоволь хлеба,
как будто жизнь качнется вправо,
качнувшись влево.

Нота необъяснимой тоски вывела поэтическое сознание за пределы жизни, позволила взглянуть на неё со стороны, увидеть её в образе маятника, предопределяющего логику дальнейшего её течения. Сама интонация, сосредоточенность на эмоции, разработка её вплоть

⁴⁷² См. *Бродский И.* Сочинения Иосифа Бродского. Т. 1. СПб.: Пушкинский фонд, 1997. С. 134–135.

до метафизического предела предопределяют направление развития жанра. В творчестве Бродского метафизичность символистской элегии оказалась помножена на язык английских поэтов-метафизиков, который был позднее им опознан как родственный именно потому, что элегия уже подготовила для него почву.

У Рейна встречаем идентичные примеры. Вот отрывок из стихотворения «Музыка жизни»:

Музыка жизни — море мазута,
ялтинский пляж под навалом прибоя.
Музыка жизни — чужая каюта...
Дай же мне честное слово, прямое,

что не оставишь меня на причале,
вложишь мне в губы последнее слово.
Пусть радиола поет за плечами,
ты на любые заносы готова.⁴⁷³

Такая сосредоточенность на ноте — основа элегичности у Рейна. Нотой, выводящей за пределы жизни и позволяющей вследствие этого *оглянуться на неё*, может быть не только собственно музыка или эмоция. У Рейна ключевой «нотой» часто становится место. В стихотворении «У Пяти Углов» мимо этого устойчивого неизменного места проходит — как Нева — вся жизнь. Выбор таких — часто кажется, совсем случайных — «нот» у поэта весьма широк. Кажется, что Бродский, написавший предисловие к сборнику своего друга, пытался пояснить эту особенность Рейна: «В отличие от большинства своих современников, Рейн к сору своих стихотворений, к сору своей жизни относится с той замечательной смесью отвращения и благоговения, которая выдает в нем не столько даже реалиста или натуралиста, сколько именно метафизика»⁴⁷⁴. Метафизичность Рейна, по Бродскому, в том, что «главная его тема — конец вещей», а внимание к «сору», которое и обуславливает такой широкий выбор элегических нот, — следствие того, что для Рейна всегда «гибель миропорядка» «сопровождается пошленьким мотивчиком». Поэт этой пошлости не только не стесняется — он упивается ею.

⁴⁷³ Рейн Е. Избранное. М.-П.-Н.-Й.: Третья волна. 1993. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/prim/rein2.html>

⁴⁷⁴ Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского. Т. 7. С. 149.

В дальнейшем Рейн развивал именно это лирическое упоение — его элегия, впитавшая метрику песен советского времени, близка романсу, литературной песне, городскому романсу, в котором проступают уже балладные черты. А Бродский, который какое-то время находился в той же точке развития, что и Рейн, шёл в сторону от лиричности — он развивал скорее метафизическую сюжетику элегии: человек в пространстве, человек во времени, человек наедине с языком. Посвятить свою поэзию этим сюжетам можно, лишь обретя точку вневходимости по отношению к миру — Бродский нашёл её именно в элегии символистского типа.

Если судить по жанровым обозначениям, которые давал Бродский своим стихам, элегия оказывалась в ряду самых разных жанров — и исследователи почти всегда делают акцент на жанровом многообразии произведений поэта⁴⁷⁵. Показательно, что сама словесность была в конце концов осознана Бродским как явление элегическое: «Элегия — жанр ретроспективный и в поэзии, пожалуй, наиболее распространенный. Причиной тому отчасти свойственное любому человеческому существу ощущение, что бытие обретает статус реальности главным образом постфактум, отчасти — тот факт, что самое движение пера по бумаге есть, говоря хронологически, процесс ретроспективный. В этом смысле все сущее на бумаге, включая утопию, есть элегия»⁴⁷⁶. Это очень показательное признание — именно ценности символистской элегии легли в основу понимания Бродским ценности поэзии как таковой. Формула гармонии такой поэзии — наделение постфактум явлений смыслом, неотъемлемым от языка. Мироздание оказывается в поле напряжения между искусной языковой тканью, воплощением которой становится сложная метафора, и простым миром бесчеловечных абсолютов. В данном случае, конечно, сказанное не новость в разговоре о Бродском, но новость — в разговоре об элегии. Дело в том, что поэзия зрелого Бродского с элегией уже мало ассоциировалась — как раз вследствие отказа от лиричности и сосредоточенности на переживании. Тем не менее, даже самые холодные и рациональные его вещи выношены в колыбели этого жанра.

⁴⁷⁵ См.: Глебович Т. А. Трансформация классических жанров в поэзии И. Бродского: эклога, элегия, сонет: Дисс.... канд. филол. наук: Екатеринбург, 2005. Впрочем, показательно, что элегия вовсе теряется в известной работе: Полухина В. Жанровая клавиатура Бродского // *Russian Literature XXXVIII* (1995). P. 145–156. Но есть и исключение — работа *Rigsbee D. Style of ruin. Josef Brodsky and the Postmodernist Elegy*. Westport, Connecticut, London. 1999.

⁴⁷⁶ Бродский И. Указ. соч. С. 148

Эта метафизическая линия продолжена поэтами-метареалистами. Вот отрывок из стихотворения Ивана Жданова «Взгляд» (1971):

Был послан взгляд — и дерево застыло,
пчела внутри себя перелетела
через цветок, и, падая в себя,
вдруг хрустнул камень под ногой и смолк.
Там тишина нашла уединенье:
надрезана кора, но сок не каплет,
и яблоко надкусанное цело.⁴⁷⁷

Лирическое «я» фактически растворяется в разговоре о порядке вещей. Оно разве что угадывается — в данном случае, например, ясно, что у взгляда есть субъект. Взгляд в этом стихотворении Жданова — это уже знакомая по стихам Бродского и Рейна нота, растворение в которой позволяет обрести внешне находящуюся по отношению к миру, остраивающую его позицию, лежащую в основе метафорического языка высказывания. Здесь предложена нота остановленного взглядом мгновения, в котором вещи «падают в себя», возвращают свою идентичность, абсолютное значение — потому-то «яблоко надкусанное цело». При этом остановленные вещи оказываются как будто беременны движением — «надрезана кора, но сок не каплет».

Когда исследователи творчества И. Бродского говорят о том, что поэт с 1970-х годов «развивает новый, медитативно-аналитический тип элегии, „метафизическую элегию“», в которой «элегические эмоции онтологизируются», а «элегический пейзаж превращается в собственно метафизический»⁴⁷⁸, то надо понимать, что само словосочетание «метафизическая элегия» наполняется здесь новым смыслом. Оно теперь отсылает к английским поэтам-метафизикам, которыми был увлечён Бродский и чей язык держался на способности острого ума в одной метафоре собрать рассыпавшийся мир⁴⁷⁹. «Метафизическая поэзия», впрочем, гораздо более широкий термин, который стал активно употребляться в России с лёгкой руки Бродского, в том чис-

⁴⁷⁷ Жданов И. Воздух и ветер. М.: Наука, 2006. С. 27.

⁴⁷⁸ Охотникова С. Р. Между хаосом и культурой: жанр элегии в поэзии И. Бродского // Русская и сопоставительная филология: состояние и перспективы: Международная научная конференция, посвященная 200-летию Казанского университета (Казань, 4–6 октября 2004 г.). Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2004. С. 332.

⁴⁷⁹ См. об этом: Шайтанов И. Уравнение с двумя неизвестными. Поэты-метафизики Джон Донн и Иосиф Бродский // Шайтанов И. Дело вкуса. Книга о современной поэзии. М.: Время, 2008. С. 435–480.

ле применительно к нему самому. Но Бродский не был первым русским поэтом-метафизиком⁴⁸⁰ — в широком пласте «метафизической поэзии», с трудом поддающейся жанровой классификации, можно, однако, увидеть вполне узнаваемую модель элегии, язык для которой начал вырабатывать ещё Жуковский.

Название статьи И. Шайтанова «Метафизики и лирики»⁴⁸¹ вполне применимо и к истории развития в последние десятилетия двадцатого века элегии, выросшей из символистского языка. К метафизической элегии «бродского» типа можно было бы отнести целый ряд стихотворений О. Седаковой, А. Пурина, В. Строчкова, С. Кековой и др. Формула гармонии такой элегии — увидеть мир со стороны в его целом как сложную изощренную метафору. А союзниками Рейна в понимании элегии можно назвать А. Кушнера, Ю. Ряшенцева, отчасти Т. Кибирова, Б. Рыжего. Их элегия вырастает из упоительного лирического переживания.

Вот отрывок из элегии Кибирова, построенной целиком по принципу кружения вокруг шемящей ноты:

Что́ ты, сердце? — Да так как-то все, ничего. —
Ничего, так не надо щемить!
Но, как в юности ранней вопрос половой,
что-то важное надо решить.
То ли все позабыть,
то ли все сохранить,
не пролить, не отдать ничего.

То ль куда-то уйти, то ль остаться навек,
то ли лопнуть от счастья и слез,
петь, что вижу, как из анекдота чучмек,
нюхать ветер ночной во весь нос. (1993)⁴⁸²

«Повод — ничто, его переживание — всё» — так можно сформулировать рабочий принцип метафизической элегии с повышенным музыкальным началом, выражающей прежде всего способность души устремляться на некий *зов гармонии* — устремляться даже из низин «половых вопросов».

⁴⁸⁰ См. показательную работу: Pratt S. Russian Metaphysical Romanticism: The Poetry of Tjutchev and Boratynskii. Stanford: Stanford University Press, 1984.

⁴⁸¹ Шайтанов И. Указ. соч. С. 85–112.

⁴⁸² Кибиров Т. Стихи. М.: Время, 2005. С. 244–245.

Б. Рыжий, используя тот же приём, значительно повышает градус экзистенциального напряжения:

И тихо капает из крана.
И жизнь, растрепана, как блядь,
выходит как бы из тумана
и видит: тумбочка, кровать...
И я пытаюсь приподняться,
хочу в глаза ей поглядеть.
Взглянуть в глаза и — разрыдаться
и никогда не умереть. (1997)⁴⁸³

Звучащая нота здесь — сама жизнь. И ничего не может быть более желанным, и ничто так не спасает от смерти, как взгляд ей в «глаза». Это в то же время — взгляд за предел, туда, где возможно «никогда не умереть», в сферу «невыразимого».

⁴⁸³ *Рыжий Б.* Оправдание жизни. Екатеринбург: У-Фактория, 2004. С. 164.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ. КАРТА РУССКОЙ ЭЛЕГИИ

Пространство элегии всегда конкретно, абстрактный «элегический модус» всегда отливается в конкретные жанровые модели, выявив которые, уже невозможно не обращать внимания на их неслучайные различия, поскольку в них — самое интересное, самое характерное. Именно на этом уровне *возможность* изучения жанровой системы лирики становится реальной. Это путь, когда жанровая система вырастает не из теоретического тезиса, а из многообразия реального литературного процесса.

История жанра элегии, конечно, могла бы быть и полней — и, возможно, она подкорректировала бы представление о ролях, которые выпало сыграть тем или иным жанровым моделям русской элегии. Возможно, она бы заставила говорить о каких-либо неучтённых разновидностях. Это было бы вполне ожидаемо. Главная задача этой книги — разметить пространство для такой работы: расширить исторические горизонты, взяв для наблюдения не десятилетие, не творчество одного автора, а два века русской поэзии, и разметить *внутреннюю географию* жанра.

Дело в том, что использование жанра как классификационной ячейки, в которую можно «складывать» произведения определённого типа, упрощает до искажения реальные отношения между жанром и произведением. Не произведение принадлежит — в математическом смысле — жанру, а жанры — произведению. И если мы хотим прочесть произведение, нам необходимо разбираться в жанрах, чтобы видеть, на перекрёстке каких традиций возник тот или иной шедевр. Так, жанровая модель «кладбищенской элегии» — это не статичное образование, которым мы объединяем тот или иной разряд текстов, это, скорее, ключ к прочтению ряда текстов, которые не могут быть полноценно прочитаны без этого ключа. Когда я подбирал ряд текстов, иллюстрирующих определённую жанровую модель, я старался избегать простых перечислений — поскольку у каждого из текстов свои индивидуальные отношения с жанром. Мне важнее было показать, насколько по-разному жанр может себя проявлять, оставаясь при этом вполне узнаваемым. Жанровое мышление — истинный, но наи-

более трудноуловимый объект описания для этой книги. При этом отдельный разговор мог бы состояться о сложных текстах, объединяющих в себе различные жанровые традиции, интересных, прежде всего, тем, как именно в них осуществляется борьба жанров. Однако в большинстве случаев прочтением таких текстов здесь не было возможности заниматься.

Рассматривая различные жанровые модели элегии, их специфическую сюжеттику, мы невольно убеждаемся в том, что жанр способен осваивать самые различные темы и проблемы — вырабатывая адекватный внеэстетическому материалу язык в его широком понимании.

Исследование жанровых моделей делает акцент на изучении коллективного начала — традиции. Между тем, история русской поэзии сегодня — это, как правило, описание череды индивидуумов, чьи художественные миры почти не пересекаются. Безусловно, исследование жанровых моделей не должно заменить изучение творческих индивидуальностей, но обязательно — дополнить его. Понимание традиции позволит лучше оценить индивидуальные достижения.

Жанровый подход к истории русской поэзии — это важная альтернатива традиции, выделяющей «любовную», «философскую» или «гражданскую» лирику. Это термины, которые до сих пор порой кладутся в основу исследования жанров неканонической поэзии. Сама методика, положенная в основу выполненного здесь исследования, говорит о том, что «философская лирика» — это не жанр уже потому, что жанр не может быть определён ни на уровне мотивов, пронизывающих всё пространство литературы, ни на общеэстетическом уровне, где степень обобщений слишком велика. Срединный уровень — поэтика произведения, взятого как художественное целое и всегда имеющего ту или иную жанровую конфигурацию. Вот это «всегда» имеет ключевое значение — мне важно было показать жанровое мышление как магистральный, а не маргинальный, относящийся только к чрезвычайно узким литературным явлениям, процесс. Нет, в развитие жанровых моделей русской элегии втянуты большинство поэтов, писавших и пишущих по-русски. Здесь невольно приходилось ограничиваться лишь наиболее авторитетными из них, но и тех набралось под сотню, а текстов — гораздо больше. Конечно, это далеко не предел, но достаточно, чтобы убедить в масштабе явления, с которым мы имеем дело. Это явление — сложный, разветвлённый, но вечно живой язык русской элегии.

В. И. Козлов
РУССКАЯ ЭЛЕГИЯ НЕКАНОНИЧЕСКОГО ПЕРИОДА
Очерки типологии и истории

Корректор
И. Ратке

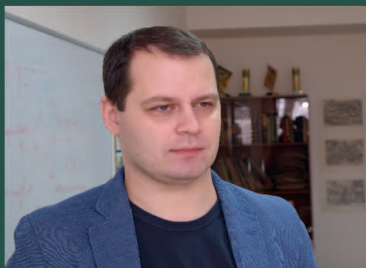
Верстка
И. Данюшин

Художественное оформление переплета
С. Жигалкин

Подписано в печать 11.02.2013. Формат 60×90 ¹/₁₆.
Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Гарнитура Таймс.
Усл. п. л. 17,5. Тираж 300. Заказ №

Издательство «Языки славянской культуры».
№ госрегистрации 1037739118449.
Phone: +7 495 959-52-60 E-mail: lrc.phouse@gmail.com
Site: <http://www.lrc-press.ru>, <http://www.lrc-lib.ru>

Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».
117342, Москва, ул. Бутлерова, 17Б, офис 313
Тел.: 8 (499) 793-57-01, e-mail: gnosis@pochta.ru
Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 18 ч.)



Козлов Владимир Иванович живет в Ростове-на-Дону, преподает на филологическом факультете Южного федерального университета. Постоянный автор журналов «Арион» и «Вопросы литературы». Эссе и статьи печатал также в «Знамени», «Новом мире», «Литературной учебе». Канд. филол. наук, автор научной монографии «Здание лирики. Архитектоника мира лирического произведения» (Ростов-на-Дону, 2009), составитель и один из авторов научных сборников «Пристальное прочтение Бродского» (Ростов-на-Дону, 2010) и «Жанр как инструмент прочтения» (Ростов-на-Дону, 2012). Автор трех книг стихов. Лауреат премии журнала «Вопросы литературы» за 2010 год. Основная сфера научных интересов — теория и история русской поэзии. Электронный адрес: kozlov.ingup@gmail.com

ISBN 978-5-9551-0632-8



9 785955 106328 >